

ИНСТИТУТ НАУЧНОЙ ИНФОРМАЦИИ
ПО ОБЩЕСТВЕННЫМ НАУКАМ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ОТДЕЛЕНИЕ ИСТОРИКО-
ФИЛОЛОГИЧЕСКИХ НАУК
СЕКЦИЯ ЯЗЫКА И ЛИТЕРАТУРЫ
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Основан А.Н. Николюкиным
Издается с сентября 1993 г.
Выходит 4 раза в год



№ 4 (70)
2025

Учредитель
Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук

Редакция

Главный редактор: Т.Н. Красавченко – д-р филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия)

Заместитель главного редактора: К.А. Жулькова – канд. филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия)

Ответственный секретарь: Т.Г. Юрченко (ИНИОН РАН, Москва, Россия)

Редакционная коллегия: И.Л. Волгин – д-р филол. наук (Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова; Литературный ин-т им. А.М. Горького, Москва, Россия), *А.П. Дмитриев* – д-р филол. наук (Ин-т рус. лит-ры РАН, Санкт-Петербург, Россия), *И.В. Логвинова* – канд. филол. наук (Моск. гос. ин-т музыки им. А.Г. Шнитке, Москва, Россия), *М. Магвайр* – д-р филологии (Эксетерский ун-т, Эксетер, Великобритания), *В.Л. Махлин* – д-р филос. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия); *Р. Мних* – д-р филологии (Варшавский ун-т, Варшава, Польша), *О.Е. Осовский* – д-р филол. наук (Мордовский гос. педагогич. ун-т им. М.Е. Евсевьева, Саранск, Россия), *А.М. Ранчин* – д-р филол. наук (ИНИОН РАН, Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия), *А.Н. Сенкевич* – д-р филол. наук (Москва, Россия), *Е.В. Соколова* – канд. филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, Россия), *В.Н. Терёхина* – д-р филол. наук (Ин-т мировой лит-ры РАН, Москва, Россия), *В.М. Толмачёв* – д-р филол. наук (Моск. гос. ун-т им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия), *Е.Д. Толстая* – д-р филологии (Еврейский ун-т, Иерусалим, Израиль), *У Пин* – д-р филологии (Пекин, Китай), *Хоу Вэйхун* – д-р филологии (Пекинский педагогич. ун-т, Пекин, Китай), *А.И. Чагин* – д-р филол. наук (Ин-т мировой лит-ры РАН, Москва, Россия).

«Литературоведческий журнал» включен: в Российский индекс научного цитирования (РИНЦ); в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ.

Журнал зарегистрирован в Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных технологий и массовых коммуникаций, свидетельство о регистрации СМИ: ПИ № ФС 77-36086 от 28 апреля 2009 г.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.00

ISSN 2073-5561(Print)

ISSN 2949-3897(Online)

© ИНИОН РАН, 2025

**INSTITUTE OF SCIENTIFIC INFORMATION
FOR SOCIAL SCIENCES
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES**

**DEPARTMENT OF THE HISTORICAL
AND PHILOLOGICAL SCIENCES
SECTION OF LANGUAGE AND LITERATURE
OF THE RUSSIAN ACADEMY OF SCIENCES**

LITERATUROVEDCHESKII JOURNAL

ACADEMIC JOURNAL

**Founded by Aleksandr N. Nikolyukin
Published since September 1993
4 issues per year**



**N 4 (70)
2025**

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

Editorials

Editor-in-Chief: Tatiana N. Krasavchenko – DSc in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Deputy Editor-in-Chief: Karina A. Zhul'kova – PhD in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Managing Editor: Tatiana G. Yurchenko (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Editorial Board: Igor' L. Volghin – DSc in Philology (Lomonosov Moscow State University; Maxim Gorky Literature Institute, Moscow, Russia); *Andrei P. Dmitriev* – DSc in Philology (Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences, St Petersburg, Russia); *Irina V. Logvinova* – PhD in Philology (A.G. Schnittke Moscow State Institute of Music, Moscow, Russia); *Muireann Maguire* – DSc in Philology (University of Exeter, Exeter, Great Britain); *Vitalii L. Makhlin* – DSc in Philosophy (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Roman Mnich* – DSc in Philology (University of Warsaw, Warsaw, Poland); *Oleg E. Osovskii* – DSc in Philology (Mordovian State Pedagogical University, Saransk, Russia); *Andrei M. Ranchin* – DSc in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia); *Aleksandr N. Senkevich* – DSc in Philology (Moscow, Russia); *Elizaveta V. Sokolova* – PhD in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Vera N. Terekhina* – DSc in Philology (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia); *Vasilii M. Tolmatchoff* – DSc in Philology (Moscow State University, Moscow, Russia); *Elena D. Tolstaya* – DSc in Philology (Hebrew University, Jerusalem, Israel); *Wu Ping* – DSc in Philology (Beijing Normal University, Beijing, China); *Hou Weihong* – DSc in Philology (Institute of Foreign Literature of the Chinese Academy of Social Sciences, Beijing, China); *Aleksei I. Chagin* – DSc in Philology (A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia).

«Literaturovedcheskii zhurnal» is included in the Science Index (RINC); in the List of reviewed scientific publications of the Higher Attestation Commission of Ministry of Education and Science of Russian Federation.

The journal is registered by the Federal Service for Supervision of Communications, Information Technology, and Mass Media, Registration Certificate: PI No. FS 77-36086 dated April 28, 2009.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.00
ISSN 2073-5561(Print)
ISSN 2949-3897(Online)

© INION RAN, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

К 150-летию рождения и 70-летию смерти Томаса Манна

<i>Жеребин А.И.</i> Роман Т. Манна «Доктор Фаустус» и эстетическая утопия третьего гуманизма	9
<i>Шульц С.А.</i> Гоголевский интертекст в романе Т. Манна «Доктор Фаустус»	20
<i>Вольский А.Л.</i> Гамлетовский мотив в новелле Т. Манна «Тонио Крёгер»	33
<i>Зиновьева А.Ю.</i> Гофманиана Томаса Манна в фокусе новеллы «Тристан»	43
<i>Долгорукова Н.М., Метелев-Кудалин М.С.</i> Искусство и теория пародии: Томас Манн и М.М. Бахтин	57
<i>Аверкина С.Н.</i> Томас Манн: личная территория	73
<i>Разумахина К.Ю.</i> Образ Томаса Манна в романе Колма Тойбина «Волшебник»	94
Томас Манн. «Похвала преходящему» (1952) (<i>перевод с нем.</i> <i>и вступит. статья В.Л. Махлина</i>)	104

История литературы

<i>Ранчин А.М.</i> Еще раз о «декабристском подтексте» поэмы А.С. Пушкина «Граф Нулин»	108
<i>Кочеткова О.С.</i> Стихотворение «Литературный ад» Бориса Поплавского в авторской редакции: о диалоге «Орфея русского Монпарнаса» с Осипом Мандельштамом	126
<i>Душенко К.В.</i> Зеленый осел в европейской басне и новеллистике (XV–XIX вв.)	147

Теория литературы

<i>Ефименко А.Е.</i> Фигура нарративного металепсиса и ее типы	189
<i>Красавченко Т.Н.</i> «Генетическая память литературы» и «теория интертекстуальности» – две версии одного сюжета	207

CONTENTS

To the 150 th Anniversary of Birth and to the 70 th Anniversary of Death of Thomas Mann

<i>Aleksei I. Zherebin</i> . Thomas Mann's Novel <i>Doctor Faustus</i> and the Aesthetic Utopia of the Third Humanism	9
<i>Sergei A. Shul'ts</i> . Gogol's Intertext in Thomas Mann's Novel <i>Doctor Faustus</i>	20
<i>Aleksei L. Volskii</i> . Hamlet Motif in Thomas Mann's Short Story <i>Tonio Kröger</i>	33
<i>Alexandra Yu. Zinovieva</i> . Thomas Mann's Hoffmanniana in the Focus of the Novella <i>Tristan</i>	43
<i>Natalia M. Dolgorukova, Maxim S. Metelev-Kudalin</i> . The Art and the Theory of Parody: Thomas Mann and M.M. Bakhtin	57
<i>Svetlana N. Averkina</i> . Thomas Mann: Personal Territory	73
<i>Kseniya Yu. Razumakhina</i> . The Image of Thomas Mann in the Novel <i>The Magician</i> by Colm Tóibín	94
Thomas Mann. Lob der Vergänglichkeit (<i>trans. from German and introd. by Vitalii L. Makhlin</i>)	104

History of Literature

<i>Andrei M. Ranchin</i> . Once Again About the “Decembrist Subtext” of A.S. Pushkin's Tale <i>Count Nulin</i>	108
<i>Olga S. Kochetkova</i> . The Poem “Literary Hell” by Boris Poplavsky in the Author's Edition: About the Dialogue of the “Orpheus of Russian Montparnasse” and Osip Mandelstam	126
<i>Konstantin V. Dushenko</i> . The Green Ass in European Fable and Novella (15 th – 19 th Centuries)	147

Theory of Literature

<i>Aleksandr E. Efimenko</i> . Figure of Narrative Metalepsis and Its Types	189
<i>Tatiana N. Krasavchenko</i> . “Genetic Memory of Literature” and “Theory of Intertextuality” – Two Versions of the Same Subject	207

К 150-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ И 70-ЛЕТИЮ СМЕРТИ ТОМАСА МАННА

УДК 821.112.2.0

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.01

А.И. Жеребин
© Жеребин А.И., 2025

РОМАН Т. МАННА «ДОКТОР ФАУСТУС» И ЭСТЕТИЧЕСКАЯ УТОПИЯ ТРЕТЬЕГО ГУМАНИЗМА

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-00319, <https://rscf.ru/project/25-28-00319/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Аннотация. В статье исследуется место и роль в идейной структуре «Доктора Фаустуса» антифашистской концепции «третьего гуманизма», сформировавшейся в сознании Томаса Манна и ряда его современников в ответ на обострение кризиса гуманистической мысли, обусловленное временной победой в Германии нацистской идеологии. В обширной литературе вопроса содержание итогового романа писателя нередко рассматривалось как художественное исследование вырождения модернистского искусства, в котором поиски новых эстетических форм обернулись подчинением перспективе исторического зла. Автор пересматривает эту оценку, доказывая, что корреляция между трагедией искусства и трагедией Германии не означает их тождества. Контрапункт темы гибнущего героя-художника и гибнущей Германии встраивается Т. Манном в смысловое поле фаустовского мифа немецкой литературы, который в свою очередь актуализируется в свете эстетической утопии третьего гуманизма. Именно она и дает ключ к пониманию романа, является его основным мифом. Союз героя с силами зла мыслится Т. Манном как переходная, лиминальная фаза на пути от критической к органической культуре, к возрождению гуманизма под знаком преодоления трагического разрыва между гуманистической мыслью и антигуманной общественно-политической практикой, между духом и плотью. Их грядущий синтез представляет собой главную тему романа – тему «прорыва» к искусству, понимаемому как творчество жизни.

Ключевые слова: Томас Манн; «Доктор Фаустус»; идейная структура; модернизм; основной миф; третий гуманизм; органическая культура; эстетическая утопия.

Получено: 10.08.2025

Принято к печати: 09.09.2025

Информация об авторе: Жеребин Алексей Иосифович, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена (РГПУ им. А.И. Герцена), Набережная реки Мойки, д. 48, 191186, Санкт-Петербург, Россия. Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского (РГХА им. Ф.М. Достоевского), Набережная реки Фонтанки, д. 15, 191022, Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2216-6461>

E-mail: kafedrazar-lit@yandex.ru

Для цитирования: Жеребин А.И. Роман Т. Манна «Доктор Фаустус» и эстетическая утопия третьего гуманизма // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 9–19.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.01

Aleksei I. Zherebin

© Zherebin A.I., 2025

THOMAS MANN'S NOVEL *DOCTOR FAUSTUS* AND THE AESTHETIC UTOPIA OF THE THIRD HUMANISM

Acknowledgements: *The research was supported by a grant from the Russian Science Foundation No. 25-28-00319, <https://rscf.ru/en/project/25-28-00319/>; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.*

Abstract. The article examines the place and role in the ideological structure of the final Doctor Faustus of the anti-fascist concept of the “third humanism”, formed in the minds of Thomas Mann and a number of his contemporaries in response to the aggravation of the crisis of humanistic thought caused by the temporary victory of fascist ideology in Germany. In the extensive literature on the issue, the content of the writer’s final novel has often been considered as an artistic study of the degeneration of modernist art, in which the search for new aesthetic forms turned into subordination to the perspective of historical evil. The author revises this assessment, proving that the correlation between the tragedy of art and the tragedy of Germany does not mean their identity. The counterpoint of the theme of the dying hero-artist and the dying Germany is built by T. Mann into the semantic field of the Faustian myth of German literature, which, in turn, is actualized in the

light of the aesthetic utopia of the third humanism. It is precisely this that provides the key to understanding the novel, and is its main myth. The hero's alliance with the forces of evil is conceived by T. Mann as a transitional, liminal phase on the critical path to organic culture, to the revival of humanism under the sign of overcoming the tragic gap between humanistic thought and inhuman socio-political practice, between spirit and flesh. Their coming synthesis is the main theme of the novel – the theme of a “breakthrough” to art, understood as the creativity of life.

Keywords: Thomas Mann; Doctor Faustus; ideological structure; modernism; main myth; third humanism; organic culture; aesthetic utopia.

Received: 10.08.2025

Accepted: 09.09.2025

Information about the author: *Aleksei I. Zherebin*, DSc in Philology, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia (RGPU), Moika River Embankment, 48, 191186, St Petersburg, Russia. Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky (RHGA), Fontanka River Embankment, 15, 191022, St Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2216-6461>

E-mail: kafedrazar-lit@yandex.ru

For citation: Zherebin, A.I. “Thomas Mann’s Novel *Doctor Faustus* and the Aesthetic Utopia of the Third Humanism”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 9–19. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.01

Введение

После разгрома фашизма авторитет Т. Манна во всем мире был очень высок. Непримируемая антифашистская позиция, которую он занял в годы эмиграции, признание в Советском Союзе, дружба с Рузвельтом, репутация наследника и хранителя немецкой гуманистической традиции, поддержанная его романом «Лотта в Веймаре», – все это способствовало тому, что и на Западе, и на Востоке в нем стали видеть своего рода прецедента, т.е. наставника и покровителя Германии, призванного возглавить борьбу за ее возрождение из праха. «Для тысяч и тысяч людей во всем мире, – писал в 1946 г. Йоханнес Роберт Бехер, – имя Томаса Манна означает ни много ни мало как веру в Германию и надежду на нее в самые темные времена ее истории» [1, с. 326–327].

Отказ Т. Манна вернуться на родину разочаровал немецкую интеллигенцию. Отвечая на упреки в недостатке патриотизма, Т. Манн назвал свою «немецкость» «всемирной»: «Пусть мне простят мою всемирную немецкость, которая была для меня есте-

ственной еще когда я был дома» [1, с. 315]. Не исключено, что Т. Манн помнил Пушкинскую речь Достоевского, где основополагающим свойством русской души была провозглашена «всемирность» и «всечеловечность».

Третья вершина

Лучшим подтверждением самооценки Т. Манна стал романа «Доктор Фаустус» – жизнеописание немецкого композитора Адриана Леверкюна, «героя нашего времени, несущего в себе всю боль эпохи» [2, с. 260].

В первых откликах на его публикацию в 1947 г. восхищение литературным мастерством автора соседствует с известной настроженностью. Ведущие критики того времени (Кэте Хамбургер, Эмиль Штайгер, Ганс Эгон Хольтхузен) испытывали сомнения: образ Серенуса Цейтблома, гуманиста старой школы и ненадежного рассказчика, был окрашен авторской иронией, и, казалось, что скандальная декларация Адриана Леверкюна о необходимости отмены «Девятой симфонии» Бетховена – символа веры европейского гуманизма, не получила в романе убедительного опровержения [11, S. 3–26].

Особый резонанс вызвала на этом фоне статья Г. Лукача «Трагедия современного искусства», вышедшая в 1948 г. Он доказывал, что идея гуманизма утверждается в «Докторе Фаустусе» не менее решительно, чем в романах «Лотта в Веймаре» или «Иосиф и его братья», но утверждается она «от противного», посредством развенчания декадентской и модернистской культуры, подававшей соблазнам фашистской идеологии. Гуманистический потенциал героя раскрывается, по Лукачу, лишь в сцене его предсмертной покаянной исповеди, где, как в финалах шекспировских трагедий, пробивается сквозь мрак свет веры в человека [10, S. 45–104].

Независимо от присущей Лукачу критической оценки модернизма, которая являлась вскоре предметом бурной международной дискуссии, влияние его статьи дает себя знать во всей последующей исследовательской литературе, как немецкой, так и русской. Как бы обширна и разнообразна она ни была, Адриан Леверкюн неизменно предстал в ней в качестве выразителя кризиса европейской культуры, его совиновника и его жертвы. Между тем роман Т. Манна допускает и другой вариант прочтения. Жизнеописание Адриана Леверкюна включает в себя сильную

героическую тему – тему сопротивления мировому злу и прорыва к третьему гуманизму, к единству жизни и духа.

Поколение Т. Манна знало две вершины гуманизма – эпоху Ренессанса и классико-романтическую эпоху Гёте. Ни та ни другая еще не опровергали веры в то, что мир находится под управлением божественного Логоса, ни та ни другая не решили проблему синтеза гуманистической мысли и общественно-политической практики. Фашистский переворот до предела заострил сознание того, что четырехвековая культура третьесословного – «бюргерского», по выражению Т. Манна, – гуманизма представляла собой лишь непрочную ткань над бездной неукрошенного, а лишь вытесненного с поверхности жизни варварства. По мере того как культура утрачивала свое метафизическое содержание, эта ткань не укреплялась, как это казалось «прогрессистам» XIX в., а все больше истончалась и деформировалась под напором подпольной стихии зла. Противодействовать этому процессу и была призвана концепция «третьего гуманизма», получившая распространение в 1930–1940-е годы.

В немецкой литературе вопроса формула «третий гуманизм», выдвинутая в начале 1930-х годов филологом-классиком Вернером Йегером и рядом его последователей, рассматривается лишь как один из нескольких отчасти интерферировавших, отчасти друг другу противоречивших нарративов эпохи. Среди них – «тотальный гуманизм» Эрнста Роберта Курциуса, «гуманизм совести» Стефана Цвейга, «воинствующий гуманизм» Генриха Манна, «пролетарский», позднее «социалистический» гуманизм левого фронта, антропологические теории Кассирера, Гелена, Ясперса, Хайдеггера. Если опираться, однако, на тексты Т. Манна, то есть все основания для того, чтобы пользоваться понятием «третий гуманизм» и в более широком значении, как общим определением для той новой фазы в истории гуманистического дискурса, на которой кризис гуманизма был осознан как следствие разрыва между культурой и жизнью и перед культурой была поставлена задача этот разрыв преодолеть.

Раскрывая содержание «третьего гуманизма», Т. Манн неизменно возвращался к одному и тому же набору признаков. Таковы, во-первых, горькое, но не подлежащее вытеснению знание о темной, демонической, хтонической сфере человеческой психики; во-вторых, внеконфессиональная религиозность, вера в человека как в *homo Dei*, испытывающего трансцендентную тоску, метафи-

зическую потребность прорыва через границы своей чувственно-материальной природы; в-третьих, социальность, т.е. решимость гуманистической мысли утверждать себя в мире общественно-политической практики, в борьбе с антигуманизмом. Но что может обеспечить единство всех трех аспектов, антропологического, религиозного и социального? По убеждению Т. Манна, ключевая роль в обновлении гуманизма принадлежит искусству. Оно одно способно осуществить то «окрыленное, гермесовское, лунное посредничество между духом и жизнью» [4, с. 294], результатом которого явится новое человечество. Его героем и творцом будет не «теоретический человек», не носитель кабинетной гуманистической мысли, а человек-художник, одновременно субъект и объект универсального художественного творчества, способного преобразить формы самой жизни. Его искусство станет плотью жизни, и вся жизнь – совершенным творением его духа.

Музыка воскресения

В романе «Доктор Фаустус», продолжающем немецкую традицию «романа о художниках» (Künstlerroman), творчество вымышленного гениального композитора Адриана Леверкюна – это прежде всего не создание немецкой музыки, а создание немецкой и всемирной истории, метафора истории в ее движении от критической эпохи к органической эпохе «третьего гуманизма». Искусство под знаком ада для Леверкюна не цель, а средство, лиминальная фаза инобытия художника на пути к подлинному искусству, о котором он, всегда избегающий эмоций, говорит «с дрожью в голосе»: «Грядущие поколения будут смотреть на музыку, да и она на себя как на служанку общества, которое будет не просто обладать культурой, но, возможно, само ею являться. И никого уже не удивит искусство без страдания, духовно здоровое, непатетическое, беспечно-доверчивое, побратавшееся с человечеством» [2, с. 419]. В 1946 г., т.е. в период завершения работы над «Доктором Фаустусом», почти теми же словами писал об искусстве будущего и сам Т. Манн: «Противоположностью культуры является в моем понимании не варварство, а содружество. Характерной чертой послебуржуазного мира будет то, что он освободит искусство от торжественной изоляции, которая была результатом отделения культуры от культа, ее возвышения до роли заменителя религии. Будущее увидит в нем – и оно само снова увидит в себе –

служанку содружества, которое будет охватывать нечто куда более широкое, чем “образованность”, которое не будет обладать культурой, а будет, возможно, самой культурой» [5, с. 195]. Слово «содружество» (*Gemeinschaft*) обозначает ту форму человеческого общежития, которая в русской религиозной философии обозначалась понятием «соборность». От гражданского общества оно отличается тем, что здесь все – одна кровь, одна душа и одна семья, скрепленная не законом, диктующим взаимное соблюдение эгоистических интересов, а дружбой и человеческой солидарностью, той шиллеровско–бетховенской любовью, которая должна перейти из «области мечты и песнопенья» в общественно-политическую действительность.

Искусство мыслится Т. Манном как жизнетворчество, вдохновленное любовью к жизни, как инструмент утверждения эпохи третьего гуманизма, означающего отмену противоречий между словом и делом, святостью и грехом, Богом и миром, прорыв к единству одухотворенной плоти и воплощенного духа. Волю к этому прорыву Т. Манн еще в начале 1920-х годов обнаруживал в философии Ницше и одновременно в творчестве русских писателей – провозвестников «Третьего царства» [4, с. 75], и есть все основания полагать, что герой его позднего романа держит их сторону. «На свете есть, в сущности, только одна проблема, – говорит он своему другу, – и ты определил ее верно. Как прорваться? Как прорвать оболочку куколки и стать бабочкой?» [2, с. 400].

С точки зрения Т. Манна, экспериментальное искусство декаданса и модернизма, остроящее действительность в дисгармоничных образах распада и гибели, заостряющее ее противоречия до гротеска и абсурда, пародии и парадокса, представляет собой своего рода инобытие гуманистической культуры, промежуточную переходную фазу на пути ее возрождения в новом облике. Вид на башни Нового Иерусалима открывается не иначе, чем с полуразрушенных стен грешного и обреченного Вавилона. В «Докторе Фаустусе» эта мысль также поручена Адриану Леверкюну: «Адам должен вторично вкусить от древа познания, чтобы вновь обрести невинность», «добро следует назвать цветком зла, *une fleur du mal*» [2, с. 355].

Среди множества суждений о Бодлере едва ли не самое точное принадлежит Мандельштаму: «Распад, тление, гниение – все это еще *decadence*. Но декаденты были христианские художники, своего рода последние христианские мученики. Музыка тления

была для них музыкой воскресения. Charogne Бодлера – высокий пример христианского отчаяния» [6, с. 52].

В центральной, двадцать пятой главе романа тема христианского отчаяния, гордого и спасительного *contritio*, т.е. сокрушения грешника, является предметом теологического спора между Леверкюном и чёртом. Греховность, настолько порочная, что грешник совершенно отчаивается в спасении – вот подлинно теологический путь к благодати» [2, с. 322], – утверждает Леверкюн, и, примечательно, что не успеваает он закончить свою мысль, как его inferнальный гость в последний раз меняет свой облик: если раньше он был похож на музыкального критика, а потом на профессора-теолога, то теперь перед Леверкюном чёрт Ивана Карамазова – «хилый босяк в кепочке», «проститутка в штанах» [2, с. 323]. Его деградация – знак поражения: ему нечего возразить по существу спора, и он вынужден ограничиться язвительным замечанием, что именно таким хитрецам как Леверкюн в аду самое место.

Аргумент «гордого сокрушения» включает в себе программу дальнейшего развития идейного сюжета. После сцены договора сюжет стремительно движется к катастрофе и катарсису. В конце романа Серенус Цейтблом думает о том, что существует, вероятно, «надежда по ту сторону безнадежности», «трансценденция отчаяния» [2, с. 634]. Это прозрение рассказчика подтверждается в финальной сцене «Доктора Фаустуса», представляющей собой своего рода экфрасис Пьеты, последнего эпизода «Страстей Христовых». Дух зла окончательно теряет власть над происходящим. Умиравшего Адриана окружают женщины. Матушка Швейгештиль держит его измученное тело в объятиях, как Богородица снятое с креста тело Иисуса Христа, богоподобного сына, которому предстоит воскреснуть во славе. Мистерия продолжается и в эпилоге. Леверкюн умирает с просветленным ликом страдальца. По убеждению рассказчика, его «экстравагантное бытие» [2, с. 321] под покровительством ада было не заблуждением, а подвигом. Он оценивает жизнь своего друга словами «мужественная доблесть» и сравнивает ее с героическим полетом Икара [2, с. 653].

Заключение

В обширной литературе вопроса не раз высказывалась уверенность в том, что источником романа служила не трагедия Гёте с ее верой в человека и его избавление, а народная книга XVI в.,

где Фауст представлен и осужден как антагонист Христа и узурпатор могущества Бога Творца [9, S. 109–144]. Между тем в романе многократно звучит и противоположная мысль, восходящая к «Фаусту» Гёте – мысль о том, что богоотступничество Леверкюна изначально совершается в Боге и с согласия Бога, избравшего его для того, чтобы он своей жизнью и творчеством доказал всемогущество Творца, его способность из зла творить добро [2, с. 137, 172, 633].

К «Доктору Фаустусу» применимо то же определение, которое А.В. Михайлов формулировал по отношению к «Иосифу и его братьям», – «мифология мифологии» [7, с. 660]. Двойной временной план романа, обеспечивающий соединение биографии художника и истории Германии, находит себе соответствие в удвоении мифологического сверхсюжета: контрапункт темы героя и темы Германии встраивается Т. Манном в смысловое пространство фаустовского мифа немецкой литературы, который, в свою очередь, актуализируется в свете эстетической утопии «третьего гуманизма». Главная тема «Доктора Фаустуса» – это сам Томас Манн. Его личность и искусство так же неразделимы, как неразделимы они в образе его героя, чье творчество коренится в состоянии его души и тела, а его физические и душевные муки обусловлены, в свою очередь, его творческими исканиями. Невозвращение Т. Манна в оккупированную Германию имеет тот же смысл, что и смерть Леверкюна на пороге спасения. Художнику, взвалившему на свои плечи преступления и страдания своего народа, чтобы забыть их в своем творчестве, возвращаться некуда. Действительность слишком далека от идеала «третьего гуманизма». Фашизм побежден, но дуализм плохой и хорошей Германии, общественно-политической практики и гуманистических лозунгов продолжает господствовать, и Т. Манн пишет: «Я не жду возвращения, я жду будущего» [1, с. 315]. Ключи от будущего он находит в области искусства, в творчестве homo aestheticus, для которого образное познание мира является и актом создания своей собственной художественной формы, преобразования собственной личности и, возможно, личности читателя.

Поставив последнюю точку в рукописи «Доктора Фаустуса», Т. Манн записал в дневник: «Признаю нравственную ценность» [3, с. 363]. Сверхэстетическая задача искусства – преобразование мира – была реализована Т. Манном в откровении его автобиографического романа, расширившего сферу эстетического, ослабляв-

шего прежние границы между искусством и жизнью. По мысли В. Шкловского, неизменная ироническая дистанция, характеризующая отношение Томаса Манна к изображаемой действительности, свидетельствует о том, что он «верит в миф, отрицая историю»: «Верит он, может быть, только в Атлантиду» [8, с. 747].

Список литературы

1. *Манн Т.* Слушай, Германия! Радиообращения 1940–1945 гг. / сост., пер. с нем., предисл., примеч. И.А. Эбаноидзе. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2024. 336 с.
2. *Манн Т.* Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом // *Собрание сочинений: в 10 т. / под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова.* М.: Художественная литература, 1959–1961. Т. 5. 1960. 694 с.
3. *Манн Т.* История «Доктора Фаустуса». Роман одного романа // *Собрание сочинений: в 10 т. / под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова.* М.: Художественная литература, 1959–1961. Т. 9. 1960. С. 199–364.
4. *Манн Т.* Аристократия духа. Сборник очерков, статей и эссе / сост., предисл., общая редакция И. Эбаноидзе; пер. с нем. С. Апта, В. Бакусева и др. М.: Культурная революция, 2009. 368 с.
5. *Манн Т.* Письма / изд. подг. С.К. Апт. М.: Наука, 1975. 463 с.
6. *Мандельштам О.* Слово и культура // *Мандельштам О.* Проза. Ann Arbor, Michigan: Ardis Publishers, 1983. С. 49–72.
7. *Михайлов А.В.* О Томасе Манне // *Михайлов А.В.* Обратный перевод / сост., подгот. текста и комм. Д.Р. Петрова и С.Ю. Хурумова. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 657–668.
8. *Шкловский В.* Тетива, или о несходстве сходного // *Шкловский В.* Собрание сочинений: в 3 т. М.: Художественная литература, 1974. Т. 3. С. 465–788.
9. *Koormann H.* Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns. Tübingen: Max Niemaeyer Verlag, 1988. 192 S.
10. *Lukács G.* Die Tragödie der modernen Kunst // *Lukács G.* Thomas Mann. Berlin: Aufbau-Verlag, 1953. S. 45–104.
11. *Streim G.* Das Humane und das Humanitäre. Thomas Manns “neuer Humanismus” und der “Doktor Faustus” // *Narrative des Humanismus in der Weimarer Republik und im Exil. Zur Aktualität einer kulturpolitischen Herausforderung für Europa.* Hg. von C. Öhlschläger, J. Schiffmüller, L.C. Capano, A. Larcati. Unter Mitarbeit von L. Süwolto. Paderborn: Brill / Fink, 2003. S. 3–26.

References

1. Mann, Th. *Slushai, Germaniya! Radioobshcheniya 1940–1945 [Listen, Germany! Radio Messages 1940–1945]*, ed. I. Ehbanoidze. St Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2024, 336 p. (In Russ.)
2. Mann, Th. “Doktor Faustus. Zhizn' nemetskogo kompozitora Adriana Leverkyuna, rasskazannaya ego drugom” [“Doctor Faustus. The Life of German Composer Adrian Leverkühn Told by His Friend”]. *Sobranie sochinenii [Collected Works]*: in 10 vols. N.N. Vil'mont, B.L. Suchkov (Eds.). Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1959–1961, vol. 5, 694 p. (In Russ.)
3. Mann, Th. “Istoriya ‘Doktora Faustusa’. Roman odnogo romana”. *Sobranie sochinenii [Collected Works]*: in 10 vols. N.N. Vil'mont, B.L. Suchkov (Eds.). Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1959–1961, vol. 9, pp. 199–364. (In Russ.)
4. Mann, Th. *Aristokratiya dukha. Sbornik ocherkov, statei i ehssse [Aristocracy of the Spirit. Collection of articles and essays]*, ed. I. Ehbanoidze, trans. S. Apt, V. Bakusev et al. Moscow, Kul'turnaya revolyutsiya Publ., 2009, 368 p. (In Russ.)
5. Mann, Th. *Pis'ma*. [Letters], S.K. Apt (Ed.). Moscow, Nauka Publ., 1975, 463 p. (In Russ.)
6. Mandel'shtam, O. “Slovo i kul'tura” [“Word and Culture”]. *Proza*. Ann Arbor, Michigan, Ardis Publishers, 1983, pp. 49–72. (In Russ.)
7. Mikhailov, A.V. *Obratnyi perevod [Back Translation]*, comp., text prep. and comm. D.R. Petrov, S. Yu. Khurumov. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 2000, 856 p. (In Russ.)
8. Shklovskii, V. “Tetiva, ili o neskhodstve skhodnogo” [“Bowstring, and the Dissimilarity of Similarities”]. *Sobranie sochinenii [Collected Works]*: in 3 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1974, vol. 3, pp. 465–788. (In Russ.)
9. Koopmann, H. *Der schwierige Deutsche. Studien zum Werk Thomas Manns*. Tübingen, Max Niemaeyer Verlag, 1988, 192 S. (In German)
10. Lukács G. “Die Tragödie der modernen Kunst”. *Thomas Mann*. Berlin, Aufbau-Verlag, 1953, S. 45–104. (In German)
11. Streim, G. “Das Humane und das Humanitäre. Thomas Manns ‘neuer Humanismus’ und der ‘Doktor Faustus’”. In: *Narrative des Humanismus in der Weimarer Republik und im Exil. Zur Aktualität einer kulturpolitischen Herausforderung für Europa*. Hg. von C. Öhlschläger, J. Schiffmüller, L.C. Capano, A. Larcati. Unter Mitarbeit von L. Süwolto. Paderborn: Brill / Fink, 2003, S. 3–26. (In German)

С.А. Шульц

© Шульц С.А., 2025

ГОГОЛЕВСКИЙ ИНТЕРТЕКСТ В РОМАНЕ Т. МАННА «ДОКТОР ФАУСТУС»

Аннотация. Томас Манн всегда неизменно высоко отзывался о русской литературе. Интертекстуальные связи с ней – и вообще с русской темой – заданы во многих манновских произведениях. В романе «Доктор Фаустус» обнаруживаются гоголевские мотивы. В частности, особенно заметен мотив inferнального искушения, присутствующий в гоголевских повестях «Вий», «Невский проспект», «Портрет». В статье проводятся параллели между образом композитора Леверкюна и романтическими героями Гоголя – Хомой Брутом, Пискаревым, Чартковым. Никто из гоголевских героев испытания не выносит, хотя для каждого оно заканчивается по-разному. В гоголевский интертекст «Доктора Фаустуса» входит также повесть «Записки сумасшедшего», герой которой первоначально задумывался автором как музыкант. В финале «Доктора Фаустуса» Леверкюн, подобно Поприщину, теряет рассудок.

Ключевые слова: Гоголь; Т. Манн; inferнальные мотивы; художник-романтик; безумие.

Получено: 15.08.2025

Принято к печати: 10.09.2025

Информация об авторе: *Шульц* Сергей Анатольевич, доктор филологических наук, независимый исследователь, Ростов-на-Дону, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3429-6714>

E-mail: s_shulz@mail.ru

Для цитирования: *Шульц С.А.* Гоголевский интертекст в романе Т. Манна «Доктор Фаустус» // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 20–32.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.02

Sergei A. Shul'ts
© Shul'ts S.A., 2025

GOGOL'S INTERTEXT IN THOMAS MANN'S NOVEL *DOCTOR FAUSTUS*

Abstract. Thomas Mann always spoke highly of Russian literature. Intertextual connections with it – and with Russian themes in general – are present in many of Mann's works. Gogolian motifs are evident in the novel "Doctor Faustus". In particular, the motif of infernal temptation, present in Gogol's stories "Viy", "Nevsky Prospect", and "The Portrait", is particularly prominent. The article draws parallels between the composer Leverkühn and Gogol's romantic heroes – Khoma Brut, Piskarev, and Chartkov. None of these Gogolian heroes endures the ordeal, although it ends differently for each. Gogol's intertextual connection with "Doctor Faustus" also includes the novella "Diary of a Madman", whose hero was originally conceived by the author as a musician. At the end of "Doctor Faustus", Leverkühn, like Poprishchin, loses his mind.

Keywords: Gogol; T. Mann; infernal motives; romantic artist; madness.

Received: 15.08.2025

Accepted: 10.09.2025

Information about the author: *Sergei A. Shul'ts*, DSc in Philology, Independent Researcher, Rostov-on-Don, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-3429-6714>

E-mail: s_shulz@mail.ru

For citation: Shul'ts, S.A. "Gogol's Intertext in Thomas Mann's Novel *Doctor Faustus*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 20–32. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.02

Т. Манн в своем творчестве неоднократно обращался к мотивам романтизма. В «Докторе Фаустусе» образ гениального композитора Адриана Леверкюна соотнесен не только с фаустовским мотивом, но и с образами художника из произведений немецких¹ (и не только немецких) романтиков. С учетом трепетного отношения Манна к русской литературе допустимы параллели между образом Леверкюна и романтическими героями Гоголя – Хомой Брутом из «Вия», Пискаревым из «Невского проспекта», Чартко-

¹ Для образа Леверкюна значимы также националистические мотивы ряда немецких романтиков (прежде всего гейдельбергских).

вым из «Портрета». Герои Гоголя и Манна, близкие к архетипу художника-романтика, проходят через определенное испытание, маркированное как inferнальное, в результате которого они должны проявить свою стойкость. Ни один из названных гоголевских героев этого испытания не выносит, хотя для каждого оно заканчивается по-разному.

Образ «философа» Хома Брута в архаическо-романтической традиции близок архетипу художника [10]. Пролетая вместе с панночкой над необыкновенными ландшафтами и читая в церкви молитвы по убитой им ведьме, он словно посещает царство мертвых. А, как отмечено В.Н. Топоровым, всякий, побывавший в царстве мертвых, – поэт [8, с. 95]. Образ inferнальной соблазнительницы Хома из «Вия» соотнесен Манном с образом гетеры Эсмеральды из «Доктора Фаустуса». Как Хома с группой бурсаков случайно попадает на хутор ведьмы, так и манновский Левекюн случайно попадает в публичный дом, где на него обращает внимание одна из проституток: она единственная подходит к нему и гладит его по щеке. Левекюн убегает, но образ соблазнительницы запал в его сердце, и затем он начинает искать ее. Когда же он находит ее – и уже в другом борделе в другом городе, – та «остерегает» его от своего тела. Несмотря на предупреждение, Левекюн вступает с ней в близость.

Согласно комментарию манновского нарратора Цейтблома, «капитуляция моего друга (т.е. Левекюна. – С.Ш.) перед обнаженным инстинктом, коварно его поразившим, все же была окутана вуалью душевности, облагораживающей человечности. Ибо человечность я усматриваю во всяком, хотя бы и столь жестоким, *сосредоточении* вожделения на одной определенной и частной цели: я усматриваю ее в самом факте *выбора*, если выбор даже недоброволен и дерзко спровоцирован самим объектом» [6, с. 188].

К Хоме можно отчасти отнести те же слова, что и в приведенной цитате. Первоначально не он выбирает ведьму, а та выбирает его. Хома пленяется уже в ответ, пленяется эстетической красотой inferнальности. И Хома, и Левекюн смешивают этику с эстетикой, не видят различия между ними. Нарратор Цейтблом замечает, что «противоречие между эстетикой и моралью» занимало «видное место в культурной диалектике той эпохи» [6, с. 337]. Цейтблом формулирует это противоречие так: «спор между ортодоксальным прославлением “жизни” в ее яркой самоуверенности и пессимистическим уважением к страданию, к его

мудрости и глубине» [6, с. 337]. В этом «споре» Леверкюн поддерживает и ту и другую сторону.

Манновский Леверкюн благодаря собственным страданиям словно «искупает» свою сделку с чёртом. Философ Хома Брут в архаической традиции, как уже говорилось, тождествен художнику, поэту – и здесь возможны параллели к мифологическому сюжету об Орфее и Эвридике. Как Орфей спускается в ад за Эвридикой, так и Хома «влюблен» и в уже мертвую панночку и читает молитвы по ней в церкви [10]. Если панночка сама выбирает Хому для совершения панихид по ней, то Леверкюн самостоятельно, по личной инициативе разыскивает Эсмеральду, хотя его действия не вполне свободны: он одержим ею.

Панночка из «Вия» выделяется не только своей красотой, но и личностной яркостью. Эсмеральда же представляет низменную профессию. Цейтблом пишет о ней: «Похоже на то, что в убогой душе этой девицы что-то откликнулось на чувство юноши. Она, несомненно, вспомнила тогдашнего мимолетного посетителя. То, что она подошла к нему и погладила ему щеку, было, наверно, низменно-нежным выражением ее восприимчивости ко всему, отличавшему его от обычной клиентуры. Она узнала, что он приехал сюда ради нее, и поблагодарила за это, предостерегши его от своего тела <...> нет ли здесь благодетельного разрыва между высокой человечностью падшего создания и ее плотью, жалким, скапавшимся в клоаку товаром?» [6, с. 189].

И далее: «Несчастливая предостерегла алчущего от “себя”, что было актом свободного возвышения ее души над жалким физическим ее существованием, актом ожившей в ней человечности, актом умиления, актом – да позволят мне так выразиться – любви. <...> да чем же это и было, как не любовью, какая еще страсть. Какая искушающая небо отвага, какая воля соединить наказание с грехом, наконец, какая сокровеннейшая жажда демонического зачатия, смертоносно-освободительного химического преобразования своего естества заставила предупрежденного пренебречь предостережением и настоять на обладании этим телом?» [6, с. 189–190].

В параллель к сказанному можно вспомнить, как мать Гоголя в 1829 г., после рассказанной ей сыном любовной истории, заподозрила его в якобы подхваченной им дурной болезни. (Однако Гоголь отверг эти подозрения.)

Леверкюн, с одной стороны, одержим инфернальной жадой «демонического зачатия», а с другой – выступает как искупитель

падения проститутки: «Возвышающим счастьем, очистительным оправданием должен был показаться бедняжке отказ воздержаться от ее объятий, выраженный вопреки любым опасностям гостем издалека; и, наверно, она явила всю сладость своей женственности, чтобы возместить ему то, чем он из-за нее рисковал» [6, с. 190].

Встреча с Эсмеральдой навсегда осталась в памяти Леверкюна едва ли не ключевым событием его жизни: «Время позаботилось, чтобы он ее не забыл; но и без того он, ни разу не видевший ее больше, никогда о ней не забывал, и ее имя – то, которое он дал ей в начале, – запечатлено в его творениях призрачными, никому, кроме меня, не понятными рунами» [6, с. 190].

Хотя несколько выпретенные слова Цейтблома о любовной страсти Леверкюна и Эсмеральды воспринимаются читателем не без иронии, в них есть подлинное зерно истины. Затем в беседе с чёртом сам Адриан будет говорить о своей любви к Эсмеральде, а чёрт откроет ему истину о том, что Эсмеральда была послана ему силами ада.

Связь с Эсмеральдой благодаря самоотверженности и жертвенности Леверкюна отчасти теряет характер негативности, но лишь отчасти. Итоговый венерический менингит становится парадоксальным двигателем демонического музыкального творчества Леверкюна. Благодаря собственным страданиям Леверкюн как бы принимает на себя все грехи мира, он умалется духовно, этически ради эстетического возвышения.

Как контрастно это по отношению к Гоголю, постоянно заботившемуся о чистоте своей души, которой должно было стать «чище горного снега и светлей небес» [4, т. 12, с. 55]. Тем не менее определенное созвучие между личностями Гоголя и Леверкюна налицо: сама стихия комического (а Леверкюн также связывал свое творчество с комизмом) соотносилась обоими с той или иной степенью inferнальности².

Чем больше стремился Гоголь к духовной чистоте, тем острее ощущал собственную греховность. Н.А. Бердяев даже писал, что Гоголь, подобно средневековому человеку, был подавлен чувством греха [3]; см. также: [9].

² Подробнее в связи с личностной соотнесенностью Леверкюна и Гоголя, а также в связи с соотнесенностью «Доктора Фаустуса» и «Мертвых душ» см. в соответствующем разделе: [11].

Есть связь между «Виём» и новеллой Манна «Марио и волшебник». В новелле отвратительный гипнотизер (соотнесенный с фашизмом) своими чарами заставляет Марио поцеловать его, но в итоге погибает от выстрелов пистолета обманутого. Манипулирующая агрессия зла – вот что объединяет гипнотизера и панночку.

В «Невском проспекте» Гоголя задан мотив влюбленности возвышенного героя-художника в проститутку. Уже один тот факт, что понравившаяся ему продажная девка отказывается добровольно бросить свое ремесло и, очистившись, выйти за него замуж, приводит Пискарева к тотальному разочарованию и самоубийству.

Сюжет «Доктора Фаустуса» во многом полемичен по отношению к истории Пискарева. Пискарев погибает, не создав в искусстве практически ничего: «Так погиб, жертва безумной страсти, бедный Пискарев, тихий, робкий, скромный, детски простодушный, носивший в себе искру таланта, быть может со временем бы вспыхнувшего широко и ярко» [4, т. 3, с. 28]. Леверкюн же – в том числе благодаря близости с Эсмеральдой – создает свои вершинные произведения.

Сходство между «Невским проспектом» и «Доктором Фаустусом», однако, в том, что отношения с проституткой (неважно даже в данном случае, присутствовала физическая близость или нет) приводят героев к гибели. Леверкюна – в конечном счете к гибели, а до впадения в состояние безумия он успевает создать немало шедевров.

Увязавшись, по рекомендации пошлого Пирогова, за приглянувшейся красавицей, Пискарев вначале еще не знает о ее профессии: «...чудная, совершенно Перуджинова Бианка» [4, т. 3, с. 12]; «И какие глаза! Боже. Какие глаза! Все положение, и контура. И оклад лица, – чудеса» [4, т. 3, с. 12]; «С тайным трепетом спешил он за своим предметом, так сильно его поразившим, и, казалось, дивился сам своей дерзости. Незнакомое существо, к которому так прильнули его глаза, мысли и чувства, вдруг поворотило голову и взглянуло на него. Боже, какие божественные черты! Ослепительной белизны прелестнейший лоб осенен был прекрасными, как агат, волосами. Они вились, эти чудные локоны, и часть их, падая из-под шляпки, касалась щеки, тронутой тонким свежим румянцем, проступившим от вечернего холода. Уста были замкнуты целым роем прелестнейших грез» [4, т. 3, с. 14–15].

Случайность оборачивания красавицы проституткой напоминает о случайности попадания Левкерюна в бордель. Из-за такой случайной подмены разочарование Пискарева тем сильнее: «Такая красавица, такие божественные черты – и где же? в каком месте!..» [4, т. 3, с. 18].

Когда Пискарев пытается склонить проститутку бросить ее профессию, зажить собственным трудом и выйти за него замуж, он встречает только презрительное непонимание: «Собравшись с духом, он дрожащим и вместе пламенным голосом начал представлять ей ужасное ее положение. Она слушала его с внимательным видом и с тем чувством удивления, которое мы изъясняем при виде чего-нибудь неожиданного и странного <...>».

– Правда, я беден, – сказал после долгого и поучительного увещания Пискарев, – но мы станем трудиться; мы постараемся наперерыв, один перед другим, улучшить нашу жизнь. <...> Я буду сидеть за картинами, ты будешь, сидя возле меня, одушевлять мои труды, вышивать или заниматься другим рукоделием, и мы ни в чем не будем иметь недостатка.

– Как можно! – прервала она речь с выражением какого-то презрения. – Я не прачка и не швея, чтобы стала заниматься работою.

Боже! В этих словах выразилась вся низкая, вся презренная жизнь, – жизнь, исполненная пустоты и праздности, верных спутников разврата» [4, т. 3, с. 27].

Свою неудачу с незнакомкой Пискарев формулирует как романтический конфликт мечты и действительности «Лучше бы ты вовсе не существовала! Не жила в мире, а была создание вдохновенного художника! Я бы не отходил от холста, я бы вечно глядел на тебя и целовал бы тебя» [4, т. 3, с. 25]. Здесь же дано восприятие петербургских событий в inferнальной плоскости через косвенную речь Пискарева: «...ему казалось, что какой-то демон искрошил весь мир на множество разных кусков и все этим куски без смысла, без толку смешал вместе» [4, т. 3, с. 19]. О красавице-незнакомке сказано, что она «была какою-то ужасною волею адского духа, жаждущего разрушить гармонию жизни, брошена с хохотом в его пучину» [4, т. 3, с. 18].

Как Гоголь уличает сам «фаустовский код Петербурга» [2], так и Цейтблом уличает демонизм родного города Адриана – Кайзерсасерна.

Пискарёв сначала воспринимает незнакомку-проститутку как «свою музу» [5, с. 102], аналогично Леверкюн видит музу в гетере Эсмеральде.

Леверкюн осознает себя, подобно Пискарёву, в рамках романтизма, причем не только классического романтизма рубежа XVIII–XIX вв. (когда предпринимались попытки реабилитации inferнального), но романтизма нового типа, соответствующего реалиям XX в., – неоромантизма. Реализованная страсть к падшей женщине выступает как вариация романтизма, а сама близость с нею становится романтическим отсроченным самоубийством.

В «Портрете» Гоголь изобразил энтелехию и телеологию зла, транслировавшегося через портрет ростовщика-антихриста. Жертвы этого зла не обязательно проявляли инициативу в inferнальном соблазне: зло портрета действовало независимо от их воли. Одна из жертв дьявольского соблазна, художник Чартков, теряет все свои незаурядные художнические способности ради моды и денег. Дьявол приводит к разрушению не только личности художника, но самого его дара. Здесь дана альтернативная, по сравнению с леверкюновской, история дьявольского искушения. Ничем дьявол не помог Чарткову в его искусстве – в отличие от Леверкюна, – но только приблизил полный личностный и художнический провал гоголевского персонажа. Недаром во время беседы с Леверкюном чёрт будет говорить ему о том, что эпоха поменялась, и что теперь чёрт привлекается не без пользы для творчества.

Автор изображения зловещего ростовщика в финале произносит знаменательные слова: «Я знаю, свет отвергает существование дьявола, и потому не буду говорить о нем» [4, т. 3, с. 115]. Гоголь поднимает здесь проблему духовной индифферентности светского общества, его безразличия к добру и злу.

Гоголь так переживает по поводу возможной трансляции зла портретом, как будто искусство – единственный источник зла в мире. Бывают минуты, говорится в «Портрете», когда могущество дьявола побеждает, и тогда появляются изображения вроде зловещей картины. Но так же переживает за демонизм Леверкюна и Манн, видя прямую связь между его грехопадением и фашизмом, а в этой связи – чуть ли не единственный источник последнего³.

³Эту прямую связь подчеркивает Н.С. Павлова [7, с. 621], а С.К. Апт отрицает ее [1, с. 65].

Фраза об отвержении светом существования дьявола по своему актуальна и для «Доктора Фаустуса». В беседе с чёртом Леверкюн сомневается в его реальности, хотя чёрт открывает ему, что история с гетерой Эсмеральдой была подстроена адом и что вся жизнь Леверкюна проходит под знаком рока.

Отдельный вставной текст романа – запись беседы Леверкюна с чёртом, составленная самим композитором. Остается не до конца ясным, реален ли чёрт или же это только галлюцинация, порождение венерического менингита – следа от близости с гетерой Эсмеральдой. Те же сомнения в реальности чёрта оставила и беседа с последним больного душой Ивана Карамазова в «Братьях Карамазовых» Ф.М. Достоевского.

Манновский чёрт выступает сторонником «историзма»: «...ты забываешь об эпохе, у тебя нет исторического подхода к вопросу, если ты жалуешься, что вот, дескать, имярек сумел получить все *сполна*, бесконечные блаженства, бесконечные страдания, а никто не ставил перед ним песочных часов и не предъявлял ему под конец счета» [6, с. 280]. И далее чёрт говорит о том, что изменившаяся эпоха сделала так, что очевидное художник может получить лишь от чёрта: «Дары, которые он (художник. – С. III.) в свою классическую эпоху сумел получить и помимо нас, ныне можем предложить только мы. И мы предлагаем большее, мы предлагаем как раз истинное и неподдельное – это тебе, милый мой, уже не классика, это архаика, самодревнейшее, давно изъятое из обихода» [6, с. 280–281].

Эпохальный смысл леверкюновского подпадения под власть inferнального – основной мотив романа. Леверкюн выступает символом эпохи. Н.С. Павлова очень точно писала о том, что «образ человека <...> стал более объемным, вместив в себя – прямо и непосредственно – более широкое содержание. Характером ли является Леверкюн в “Докторе Фаустусе” Т. Манна? Этот образ, показательный для XX века, можно определить в большей мере не как характер (в нем есть намеренная романтическая неопределенность), но как “мир”, симптоматичные его черты. Автор позже вспоминал о трудностях в подробном описании героя: препятствием этому была какая-то невозможность, какая-то таинственная недозволенность. Образ человека стал конденсатором и вместилищем “обстоятельств” – некоторых их показательных свойств и симптомов. Душевная жизнь персонажей получила могучий внеш-

ний регулятор. Им оказалась не столько среда, сколько события мировой истории и общее состояние мира» [7, с. 615].

Саму природу вдохновения – столь излюбленного романтиками состояния – чёрт связывает со своим влиянием: «Кто знает ныне, да и кто знал в классические времена, что такое наитие, что такое настоящее, древнее, первобытное вдохновение, вдохновение, пренебрегающее критикой, нудной рассудочностью, мертвящим контролем разума, священный экстаз? <...> Действительно счастливое, неистовое, несомненное вдохновение, вдохновение, не задумывающееся о выборе, не знающее поправок и уловок, такое вдохновение, когда все воспринимается как благословенный диктат, когда спирает дух, когда всего тебя пронизывает священный трепет, а из глаз катятся слезы блаженства, – оно не от Бога, слишком уж много оперирующего разумом, оно от чёрта, истинного владыки энтузиазма» [6, с. 281].

По утверждению чёрта, инфернальное начало освобождает художника от всякой критики, от всякой ответственности: «Кажется, чёрт слывет у вас беспощадным критиком? Опять клевета, дорогой мой! Дурацкая болтовня! Если он что-либо ненавидит, если что-либо ему враждебно, то это именно беспощадная критика. Если он чего-то хочет и что-то дарит, то это как раз триумфальный, блистательно беззаботный уход от нее!» [6, с. 281].

В беседе с чёртом Леверкюн выдвигает идею «отчаяния в спасении», сравнивая себя с Каином: «Сокрушение Каина, который твердо знал, что грех его слишком велик, чтобы ждать прощения. <...> полное неверие в прощение и милость, непоколебимая убежденность грешника, что он хватил через край, что никакое милосердие не простит его греха, – вот что такое истинное сокрушение, а оно <...> наиболее близко к спасению, наиболее убедительно для милосердия. <...> Греховность, настолько порочная, что грешник совершенно отчаивается в спасении, – вот подлинно теологический путь к благодати» [6, с. 292]. Леверкюн настаивает на необходимости «предельной интенсивности драматично-теологического существования», на «ужаснейшей вине, а через нее – к последней и убедительнейшей апелляции к бесконечному милосердию» [6, с. 292]⁴.

⁴ Аналогично леверкюновскому «отчаянию в спасении» гоголевское сокрушение в достижении искомого духовного идеала.

Понятна связь так истолкованной греховности со страданием, переживаниями. Чёрт будет утверждать, что «Допустимо только нефиктивное, неигровое, непритворное, непросветленное выражение страдания в его реальный момент. Его бессилие и горечь так возросли, что никакая иллюзорная игра тут уже не дозволена» [6, с. 285]. Хотя Левкерюн редко соглашается с чёртом в процессе беседы, приведенные слова чёрта во многом точно передают характер творчества композитора.

В гоголевский интертекст «Доктора Фаустуса» входит также повесть «Записки сумасшедшего», герой которой первоначально задумывался автором как музыкант. Но если Гоголь подробно описывает течение душевной болезни своего героя, то итоговое безумие Левкерюна Манн выносит за скобки, только указывая на него.

Комизм «Записок сумасшедшего» контрастен трагизму «Доктора Фаустуса». Только раз в гоголевской повести комизм сменяется трагизмом – в финале. Гоголь показывает, как преследование безумца становится преследованием человека: «Нет, я больше не имею сил терпеть. Боже! что они делают со мною! Они льют мне на голову холодную воду! Они не внемлют, не видят, не слушают меня. Что я сделал им? За что они мучат меня? <...> Матушка, спаси твоего бедного сына! урони слезинку на его больную голову» [4, т. 3, с. 176].

Хотя в целом безумие истолковано в «Записках сумасшедшего» в карнавальном ключе, но процитированный итоговый пассаж смещает гоголевское повествование в сторону трагизма. В романтизме безумие часто воспринималось как высокое состояние, противопоставленное приземленному здравому смыслу. Но у Гоголя и у Манна это не так. Безумие связывается ими с личной потерей, индивидуальным крахом.

Список литературы

1. *Ант С.К.* Над страницами Томаса Манна. М.: Советский писатель, 1980. 394 с.
2. *Аствацатуров А.Г.* Фаустовский код Петербурга // *Аствацатуров А.Г.* Поэзия. Философия. Игра. Герменевтическое исследование творчества И.В. Гёте, Ф. Шиллера, В.А. Моцарта, Ф. Ницше. СПб.: Геликон плюс, 2010. С. 449–455.
3. *Бердяев Н.А.* Русская идея. СПб.: Азбука-классика, 2008. 293 с.

4. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.; Киев: Издательство Московской Патриархии, 2009–2010.
5. Майер П. Фантастическое в повседневном: «Невский проспект» Гоголя и «Приключение в ночь под Новый год» Гофмана // Поэтика русской литературы: К 70-летию проф. Ю.В. Манна. М.: РГГУ, 2001. С. 99–112.
6. Манн Т. Доктор Фаустус / пер. С. Апта, Н. Ман. М.: Художественная литература, 1975. 608 с.
7. Павлова Н.С. Т. Манн // История немецкой литературы. Новое и новейшее время / под ред. Е.Е. Дмитриевой. М.: РГГУ, 2014. С. 610–622.
8. Топоров В.Н. Эней – человек судьбы. К «средиземноморской» персонологии. Ч. 1. М.: Радикс, 1993. 203 с.
9. Шульц С.А. Гоголь – Шекспир – Сервантес (о «средневековом» и «ренессансном» подтексте повести «Вий») // Литературоведческий журнал. 2022. № 58. С. 81–112.
10. Шульц С.А. Мотивы древнегреческой мифологии в повести Гоголя «Вий» // *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*. 2019. Т. 64. № 1. С. 171–183.
11. Шульц С.А. Поэма Гоголя «Мертвые души»: внутренний мир и литературно-философские контексты. СПб.: Алетейя, 2017. 288 с.

References

1. Apt, S.K. *Nad stranitsami Tomasa Manna [Over the Pages of Thomas Mann]*. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1980, 349 p. (In Russ.)
2. Astvatsaturov, A.G. "Faustovskii kod Peterburga" ["Faustian Code of St Petersburg"]. *Poehziya. Filosofiya. Igra. Germenevticheskoe issledovanie tvorchestva I.V. Gete, F. Shillera, V.A. Motsarta, F. Nitsshe [Poetry. Philosophy. Game. Hermeneutic Study of the Creativity of I.V. Goethe, F. Schiller, V.A. Mozart, F. Nietzsche]*. St Petersburg, Gelikon plyus Publ., 2010, pp. 449–455. (In Russ.)
3. Berdyayev, N.A. *Russkaya ideya [Russian idea]*. St Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008, 293 p. (In Russ.)
4. Gogol', N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem [Complete Works and Letters]*: in 17 vols. Moscow; Kiev, Izdatel'stvo Moskovskoi Patriarkhii Publ., 2009–2010. (In Russ.)
5. Maier, P. "Fantasticheskoe v povsednevnom: 'Nevskii prospect' Gogolya i 'Prikluchenie v noch' pod Novyi god' Gofmana" ["The Fantastic in the Everyday: Gogol's 'Nevsky Prospect' and Hoffmann's 'New Year's Eve'"]. *Poehtika russkoi literatury: K 70-letiyu prof. Yu. V. Manna [Poetics of Russian Literature: For the 70th Anniversary of Prof. Yu. V. Mann]*. Moscow, RGGU Publ., 2001, pp. 99–112. (In Russ.)

6. Mann, Th. *Doktor Faustus* [*Doctor Faustus*], trans. S. Apt, N. Man. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1975, 608 p. (In Russ.)
7. Pavlova, N.S. “Th. Mann”. In: *Istoriya nemetskoj literatury. Novoe i noveishee vremya* [*The History of German Literature. New and Modern Times*], ed. E.E. Dmitrieva. Moscow, RGGU Publ., 2014, pp. 610–622. (In Russ.)
8. Toporov, V.N. *Ehnei – chelovek sud’by. K “sredizemnomorskoj” personologii* [*Aeneas – a Man of Destiny. Toward a “Mediterranean” Personology*]. Part 1. Moscow, Radiks Publ., 1993, 203 p. (In Russ.)
9. Shul’ts, S.A. “Gogol’ – Shekspir – Servantes (o ‘srednevekovom’ i ‘renessansnom’ podtekste povesti ‘Vii’)” [“Gogol – Shakespeare – Cervantes (On the ‘Medieval’ and ‘Renaissance’ Subtext of the Story *Vii*)”]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 58, 2022, pp. 81–112. (In Russ.)
10. Shul’ts, S.A. “Motivy drevnegrecheskoj mifologii v povesti Gogolya ‘Vii’” [“Motifs of Ancient Greek Mythology in Gogol’s Story *Vii*”]. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 64, no. 1, 2019, pp. 171–183. (In Russ.)
11. Shul’ts, S.A. *Poehma Gogolya “Mertvye dushi”: vnutrennii mir i literaturno-filosofskie konteksty* [*Gogol’s Poem “Dead Souls”: The Inner World and Literary and Philosophical Contexts*]. St Petersburg, Aleteiya Publ., 2017, 288 p. (In Russ.)

А.Л. Вольский

© Вольский А.Л., 2025

ГАМЛЕТОВСКИЙ МОТИВ В НОВЕЛЛЕ Т. МАННА «ТОНИО КРЁГЕР»

*Исследование выполнено за счет внутреннего гранта РГПУ
им. А.И. Герцена (проект № 54-ВГ).*

Аннотация. Творчество Шекспира оказало большое влияние на всю немецкую культуру модерна, в частности на творчество Т. Манна. Шекспировские мотивы обнаруживаются в его произведениях начиная с новеллы «Тонио Крёгер» (1903) вплоть до романа «Доктор Фаустус» (1947). Как показала А. Русакова, музыкальная эволюция героя этого романа воспроизводит творческую биографию самого Шекспира: от «Бесплодных усилий любви» через сонеты к «Буре». Среди произведений Шекспира особняком стоит трагедия «Гамлет», которую Франк Гюнтер, наиболее известный переводчик Шекспира на немецкий в XX в., назвал «самой любимой пьесой немцев». Причина такой любви объясняется не только художественными достоинствами пьесы, но сознанием внутреннего родства Гамлета и немецкой души. Начиная с XVIII в. Гамлет служит немцам символической фигурой национальной идентичности. В свете гамлетовского мифа создавал себя и сам Т. Манн, который обнаруживал гамлетовские черты в своем характере. С Гамлетом сравнивает себя и писатель Тонио Крёгер, герой одноименной новеллы, но дает его образу специфическое толкование – сквозь призму эстетической теории Ф. Шиллера, сформулированной в трактате «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795). Тонио Крёгер страдает гамлетовской раздвоенностью между бюргерским миром и миром искусства. В статье анализируют такие специфически «гамлетовские» мотивы его образа как призвание, отчуждение, месть и престоупление.

Ключевые слова: Т. Манн; Шекспир; Тонио Крёгер; гамлетовский код; художник.

Получено: 15.08.2025

Принято к печати: 10.09.2025

Информация об авторе: *Вольский* Алексей Львович, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Набережная реки Мойки, д. 48, 191186, Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2274-9667>

E-mail: volskij@mail.ru

Для цитирования: *Вольский А.Л.* Гамлетовский мотив в новелле Т. Манна «Тонио Крёгер» // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 33–42.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.03

Aleksei L. Volskii

© Volskii A.L., 2025

HAMLET MOTIF IN THOMAS MANN'S SHORT STORY *TONIO KRÖGER*

Acknowledgements: *The research was supported by an internal grant of the Herzen State Pedagogical University of Russia (project No. 54-VG).*

Abstract. Shakespeare's work had a great influence on the entire German culture of modernism, in particular on the work of T. Mann. Shakespearean motifs can be found in his works, starting with the short story *Tonio Kröger* (1903) and up to the novel *Doctor Faustus* (1947). As A. Rusakova has shown, the musical evolution of the hero of this novel reproduces the creative biography of Shakespeare himself: from *Love's Labour's Lost* through the sonnets to *The Tempest*. Among Shakespeare's works, the tragedy *Hamlet* stands apart, which Frank Gunther, the most famous translator of Shakespeare in German in the 20th century, called "the most beloved play of the Germans". The reason for such love is explained not only by the artistic merits of the play, but also by the awareness of the inner kinship of Hamlet and the German soul. Since the 18th century, Hamlet has served as a symbolic figure of national identity for Germans. Thomas Mann himself saw himself in the light of the Hamlet myth, discovering Hamlet-like traits in his character. The writer Tonio Kröger, the hero of the novella of the same name, also compares himself to Hamlet, but gives his image a specific interpretation – through the prism of F. Schiller's aesthetic theory, formulated in the treatise "On Naive and Sentimental Poetry" (1795). Tonio Kroeger suffers from Hamlet's duality between the bourgeois world and the world of art. The article

analyzes such specifically “Hamlet-like” motives of his image as vocation, alienation, revenge and crime.

Keywords: T. Mann; Shakespeare; Tonio Kröger; Hamlet code; artist.

Received: 15.08.2025

Accepted: 10.09.2025

Information about the author: *Aleksei L. Volskii*, DSc in Philology, Professor, Herzen State Pedagogical University of Russia, Moika River Embankment, 48, 191186, St Petersburg, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2274-9667>

E-mail: volskij@mail.ru

For citation: Volskii, A.L. “Hamlet Motif in Thomas Mann’s Short Story *Tonio Kröger*”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 33–42. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.03

Ни один из поэтов мировой литературы не оказал бóльшего влияния на немецкую культуру, чем Шекспир, по отношению к которой он воспринимался как равновеликое ей явление. Представление о сопоставимости культуры Германии и Шекспира отразилось, в частности, в названии самой знаменитой книги о Шекспире начала XX в. «Шекспир и немецкий дух» (1912), в которой доказывается, что открытие и влияние Шекспира стало решающим событием для генезиса современной немецкой культуры, а этапы освоения и присвоения шекспировского творчества были одновременно и стадиями становления немецкого духа [3]. Немецкая культура модерна развивалась под знаком Шекспира, фигура которого воспринималась как концептуальный символ поэтического гения [15, S. 150–179].

Мифологизированный взгляд на Шекспира унаследовал и Томас Манн, назвавший Шекспира «самым необычайным явлением во всей истории поэтического духа» [5, т. 9, с. 11]. Вслед за Гёте он утверждает, что Шекспир – это «сама природа, наивная, морально индифферентная» [10, т. 9, с. 518], «вездесущая и всеутверждающая» [6, т. 10, с. 257] а в эссе «Речь о театре» рассуждает о «грандиозной наивности и невинности Шекспира», сравнивая его с природой и самой жизнью [9, т. 9, с. 634] Шекспировская тема с разной степенью проявленности сопровождает творчество Томаса Манна от ранней новеллы «Тонио Крёгер» (1903) до романа «Доктор Фаустус» (1947). Как показала А. Русакова, музыкальная эволюция главного героя этого романа воспроизводит

творческую биографию самого Шекспира: от «Бесплодных усилий любви» через сонеты к «Буре» [12, с. 286–304].

Среди произведений Шекспира особняком стоит трагедия «Гамлет», которую Франк Гюнтер, наиболее известный переводчик Шекспира в XX в., назвал «самой любимой пьесой немцев». Причина такой любви объясняется не только художественными достоинствами пьесы, но сознанием внутреннего родства Гамлета и немецкой души. С XVIII в. Гамлет служит немцам символической фигурой национальной идентичности. Генрих Гейне писал: «Мы знаем этого Гамлета, как знаем собственное лицо, виденное так часто в зеркале...» [2, с. 215]. Программное стихотворение поэта-демократа Фердинанда Фрейлиграта начинается словами: «Германия – ты Гамлет» (*Deutschland ist Hamlet*).

Что же определило такое созвучие между шекспировским героем и самопониманием немецкой души, ее национальной идентичностью? Прежде всего это дуализм, под знаком которого понимался как шекспировский герой, так и немецкий национальный характер с присущей обоим раздвоенностью между внешним и внутренним миром, мыслью и деянием, с одной стороны, а с другой – пониманием априорного превосходства духовного мира, мира самоуглубленности над миром политическим и социальным. Такую трактовку Гамлету давали и Гёте, и Ницше, который в «Рождении трагедии» писал о гамлетовской «брезгливости познания». Гамлет, по Ницше, бездействует, ибо заранее сознает бессмысленность любого деяния [11, т. 1, с. 82–83].

В докладе «Германия и немцы», прочитанном в Вашингтоне в 1945 г., Томас Манн определил немецкий дуализм как антитезу между музыкой и политикой, и указал на иерархическое неравенство между ними: «В чем же состоит эта глубина, как не в музыкальности немецкой души, в том, что называют ее самоуглубленностью, иначе говоря, в раздвоении человеческой энергии на абстрактно-спекулятивный и общественно-политический элемент при полнейшем преобладании первого над вторым?» [8, т. 10, с. 309].

Самоуглубленность в отличие от общего для всей ренессансной культуры индивидуализма подчеркивает идею превосходства духовного по отношению ко всему внешнему, политическому, социальному, воплотившись в специфически немецких антиномиях, разделивших целостный гуманистический идеал на

культуру и цивилизацию, музыку и политику, сверхчеловеческое и «слишком» человеческое.

В свете этой проблематики «Гамлет» воспринимался как первая трагедия самоуглубленности. Ф. Гундольф пишет: «“Гамлет” – первая трагедия душевного разлада, познания и мировой скорби, великая увертюра всей современной психологической поэзии. В “Гамлете” источником трагизма является не столкновение человека с миром, трагизм заложен в самом человеке, обусловлен его существованием и его такостью» [3, с. 407].

В свете гамлетовского мифа сознавал себя и сам Томас Манн, который в разговоре с Паулем Эренбургом дал такую характеристику: «Его восторженная слабость, гиперестезия совести, болезнь рефлексии, пылкое воображение и неспособность смотреть в лицо реальности, пессимизм, познавательная брезгливость – ессе его» [цит. по: 14, S. 35].

С Гамлетом сравнивает себя и писатель Тонио Крёгер, герой одноименной новеллы. Он также отчужден от мира и внутренне раздвоен, как и датский принц. Но характерно, что Тонио Крёгер называет Гамлета «литератором до мозга костей» [4, т. 7, с. 223], толкуя гамлетизм как форму *литературного* сознания.

Такое толкование не является чем-то новым. В Германии оно восходит к трактату Ф. Шиллера «О наивной и сентиментальной поэзии» (1795). В этом трактате Шиллер, как известно, предпринимает попытку типологического толкования поэтического творчества на основании взаимоотношения природы и поэта. Поэт наивный пребывает в единстве с природой, поэт сентиментальный отделен от нее, но стремится к новому соединению с природой. Наиболее кратко Шиллер выразил различие между двумя видами поэзии в афористической формуле: «Поэт – либо сам природа, либо тоскует по ней» [13, т. 3, с. 291]. Как известно, типологическое различие наивной и сентиментальной поэзии Шиллер делал на основании сопоставления собственного творческого метода с творческим методом Гёте [16, S. 66–70]. Однако значение его типологии далеко выходит за рамки личного сравнения и образует основание как эстетической теории, так и философской антропологии, в которой проблема человека осмысливается сквозь призму отношения природы и духа.

Томас Манн высоко оценивал этот трактат Шиллера, назвав его «классическим и исчерпывающим теоретическим трудом, делающим все остальные теоретические труды избыточными»

[10, т. 9, с. 490] и положил его идеи в основание собственной концепции творчества, в частности, в эссе «Гёте и Толстой» (1922–1932). В свете противопоставления наивного и сентиментального поэта он сопоставляет образы Шиллера и Гёте в новелле «Тяжелый час» (1905). В новелле «Тонио Крёгер» русская художница Лизавета, воплощающая наивную, цельную натуру, не знающую разрыва между жизнью и искусством, выступает идейной противоположностью «немецкому Гамлету» Тонио Крёгеру – художнику рефлексующему и сентиментальному. Гамлетовская сентиментальная раздвоенность проявляется в двойственном отношении главного героя к жизни, с одной стороны – аристократическому презрению к пошлости жизни, а с другой – влечением к ней, к «блаженству ее обыденности». В свете такой аналогии шекспировский образ и его свойства переосмысляются по эстетическому коду.

Так, сословному аристократизму датского принца соответствует духовный аристократизм бюргерского писателя, которым он отмечен с юности: еще школьником Тонио чувствует внутреннее родство с одиноким в своем величии королем Филиппом Испанским из драмы Шиллера «Дон Карлос», а в разговоре с Лизаветой называет писателя «властелином, одетым в партикулярное платье» [4, т. 7, с. 220].

Литературное призвание Крёгера Т. Манн толкует по аналогии с гамлетовской *призванностью* к познанию и отщепености. «Гамлет, – говорит Крёгер, – хорошо знал, что значит быть призванным к познанию, не будучи для него рожденным» [4, т. 7, с. 223]. Мысль о несоответствии Гамлета своему трагическому призванию была высказана еще Гёте, сравнившего его с вазой, в которую посадили дуб. Эта мысль близка и Т. Манну. Его Тонио Крёгер осознает призвание к творчеству как проклятие [7, т. 10, с. 334]. *Подлинное* познание трагично, ибо сопряжено с утратой душевного покоя, *наивностью* в шиллеровском смысле, означает погружение в сферу запретного, большого, внеморального, и даже – преступного. Следуя здесь уже не столько за Шиллером, сколько за Ницше, Крёгер подчеркивает аналогию между художником и преступником. На фоне бюргерского мира художник вызывает подозрение добропорядочного бюргера и полиции, и сцена с проверкой документов это подчеркивает.

В статье о Достоевском Т. Манн говорит: «Ницше утверждает, что всякий духовный отход и отчуждение от бюргерски

общепризнанного, всякая самостоятельность мысли и отрицание традиций родственно мироощущению преступника и позволяет проникнуть в его духовный мир. С моей точки зрения, можно пойти дальше и сказать, что это относится вообще ко всякой творческой оригинальности, ко всякому художественному творчеству во всеобъемлющем смысле этого слова. Французский художник и скульптор Дега сказал однажды, что художник должен приниматься за свое произведение с тем же чувством, с каким преступник совершает злодеяние» [7, т. 10, с. 335].

В это смысловое поле вписывается и эстетическое переосмысление гамлетовского мотива мщения. Всякое явление жизни посредством поэтического названия становится узанным и разгаданным. Тонио Крёгер заявляет: «...что высказано, с тем покончено» [4, т. 7, с. 224]. В эссе «Бильзе и я» Т. Манн говорит, что художественное выражение есть «возвышенная месть» художника пошлости жизни, «оборона по законам красоты» [5, т. 9, с. 17].

Как сказано выше, отчуждение от жизни сочетается в Тонио Крёгере с тоской по житейскому счастью, с желанием вернуться к радостям простых людей и разделить с ними «блаженство обыденности». Шиллер, однако, предостерегает от искушения возвращения к наивности, которое было бы оплачено ценой отказа от познания и свободы: «Та природа, которой ты завидуешь в мире, не имеющем разума, недостойна уважения, недостойна того, чтобы ты тосковал по ней. Ты оставил ее позади себя, и пусть останется она позади тебя навеки» [13, т. 3, с. 362–363].

Шиллер призывает не к отказу от разума во имя былой простоты, что иллюзорно, а, наоборот, к самопознанию, омыслению первоистока своей жизни. В стремлении разрешить проблему своего гамлетизма Крёгер предпринимает путешествие, которое и должно привести его к «исходной точке», т.е. первоистоку его бытия [4, т. 7, с. 229]. Такой исходной точкой в новелле становится не его географическая родина, а его метафизическая прародина – Дания, где в приморской датской деревушке, неподалеку от гамлетовского замка Эльсинор, он обретает метафизическое утешение.

Тонио Крёгер осознает свою индивидуальную жизнь как частный случай сверхличного мифа, основу которого образует дуализм жизни и духа, бюргерства и искусства и предчувствует возможность их нового синтеза, но не в реальной жизни, а в творчестве.

О том, что искусство есть способ преображения жизни и житнетворчество, Т. Манн говорил не раз. Свое предисловие к ро-

ману «Анна Каренина» он заканчивает такими словами: «Искусство – самый прекрасный, самый строгий, самый благой, самый радостный символ извечного... стремления человека к добру, истине и совершенству» [6, т. 10, с. 271].

В упомянутом выше поэтическом манифесте «Бильзе и я» Томас Манн называет метод своего творчества *одухотворением*. «Поэта рождает... дар одухотворения» [5, т. 9, с. 11]. Одухотворение есть «наполнение действительности тем, что составляет сущность поэта», «внутреннее слияние поэта с образом» [5, т. 9, с. 11], в процессе которого внешний объект утрачивает статус факта действительности и становится фактом сознания художника, «эманацией его уже не эмпирического, но поэтического «я» [5, т. 9, с. 13]. Одухотворение как «внутреннее слияние поэта с образом» было художественным методом Шекспира: «Разве еврей Шейлок, отвратительное и мерзкое существо, не становится, ко всеобщему ликованию, жертвой обмана, разве он не раздавлен, не уничтожен? И все-таки бывают моменты, когда нас охватывает ощущение глубокой и страшной солидарности Шекспира с Шейлоком» [5, т. 9, с. 13].

Поэтическое «я» Шекспира обладало волшебной способностью одухотворения мира, т.е. его преображения творческой субъективностью художника. Страдающий в реальном мире Тонио Крёгер тоже одухотворяет этот мир: «Издавлека до меня доносится рокот моря. Я вглядываюсь в неродившийся, еще призрачный мир, который требует, чтобы его отлили в форму, упорядочили, вижу толчею теней, отбрасываемых человеческими фигурами, эти тени машут мне – воплоти и освободи нас» [4, т. 7, с. 258–259].

Воплощая призрачный, распадающийся эмпирический мир, т.е. создавая из материи обыденной жизни пластические художественные образы, писатель приобщает смертное к бессмертию и тем самым исполняет задачу, возложенную на Гамлета – восстановления мира и связи времен.

Список литературы

1. Вольский А.Л. Эстетический миф немецкого модерна. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2023. 251 с.
2. Гейне Г. Полное собрание сочинений: в 12 т. Т. 7. М.: Издание товарищества М.О. Вольфа, 1900. 330 с.

3. Гундольф Ф. Шекспир и немецкий дух. СПб.: Владимир Даль, 2015. 591 с.
4. Манн Т. Тонио Крёгер // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 7. М.: ГИХЛ, 1960. С. 194–259.
5. Манн Т. Бильзе и я // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1960. С. 7–19.
6. Манн Т. «Анна Каренина». Предисловие к американскому изданию // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. / под ред. Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова. М.: ГИХЛ, 1961. Т. 10. С. 249–271.
7. Манн Т. Достоевский – но в меру // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1961. С. 327–345.
8. Манн Т. Германия и немцы // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 10. М.: ГИХЛ, 1960. С. 303–326.
9. Манн Т. Речь о театре // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1960. С. 628–650.
10. Манн Т. Гёте и Толстой // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. Т. 9. М.: ГИХЛ, 1960. С. 487–606.
11. Ницше Ф. Рождение трагедии // Ницше Ф. Сочинения: в 2 т. Т. 1. М.: Мысль, 1990. С. 47–157.
12. Русакова А. Шекспировские реминисценции в романе Томаса Манна «Доктор Фаустус» // Шекспир в мировой литературе: сб. ст. / общ. ред. Б. Реизова. М.: Л., 1964. С. 286–304.
13. Шиллер Ф. Наивная и сентиментальная поэзия // Шиллер Ф. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. М.: Книжный клуб Книговек, 2012. С. 345–467.
14. Neubauer M. Thomas Mann. Tonio Kröger. Lektüreschlüssel. Stuttgart: Philipp Reclam Jun., 2011. 66 S.
15. Schmidt J. Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750–1945: Von der Aufklärung bis zum Idealismus. Bd 1. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004. S. 150–179.
16. Szondi P. Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung // Szondi P. Schriften II. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1978. S. 59–105.

References

1. Volskii, A.L. *Ehsteticheskii mif nemetskogo moderna [Aesthetic Myth of German Modernism]*. St Petersburg, Izdatel'stvo RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2023, 251 p. (In Russ.)
2. Heine, H. *Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]*: in 12 vols. Vol. 7. Moscow, Izdanie tovarishchestva M.O. Vol'fa Publ., 1900, 330 p. (In Russ.)

3. Gundolf, F. *Shekspir i nemetskii dukh* [*Shakespeare and the German Spirit*]. St Petersburg, Vladimir Dal' Publ., 2015, 591 p. (In Russ.)
4. Mann, Th. "Tonio Kröger". *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 10 vols. Vol. 7. Moscow, GIKHL Publ., 1960, pp. 194–259. (In Russ.)
5. Mann, Th. "Bil'ze i ya" ["Bilse and Me"]. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 10 vols. Vol. 9. Moscow, GIKHL Publ., 1960, pp. 7–19. (In Russ.)
6. Mann, Th. "'Anna Karenina'. Predislovie k amerikanskomu izdaniyu". ["*Anna Karenina*. Preface to the American edition"]. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 10 vols. Vol. 10. Moscow, GIKHL Publ., 1961, pp. 249–271. (In Russ.)
7. Mann, Th. "Dostoevskii – no v meru" ["Dostoevsky in Moderation"]. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 10 vols. Vol. 10. Moscow, GIKHL Publ., 1961, pp. 327–345. (In Russ.)
8. Mann, Th. "Germaniya i nemtsy" ["Germany and the Germans"]. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 10 vols. Vol. 10. Moscow, GIKHL Publ., 1960, pp. 303–326. (In Russ.)
9. Mann, Th. "Rech'o teatre" ["Speech About the Theater"]. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 10 vols. Vol. 9. Moscow GIKHL Publ., 1960, pp. 628–650. (In Russ.)
10. Mann, Th. "Gete i Tolstoi" ["Goethe and Tolstoy"]. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 10 vols. Vol. 9. Moscow, GIKHL Publ., 1960, pp. 487–606. (In Russ.)
11. Nitshe, F. "Rozhdenie tragedii" ["The Birth of Tragedy"]. *Sochineniya* [*Works*]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, Mysl' Publ., 1990, pp. 47–157. (In Russ.)
12. Rusakova, A. "Shekspirovskie reministsentsii v romane Tomasa Manna 'Doktor Faustus'" ["Shakespearean Reminiscences in Thomas Mann's Novel *Doctor Faustus*"]. In: *Shekspir v mirovoi literature* [*Shakespeare in World Literature*]: Collection of works, ed. B. Reizov. Moscow; Leningrad, 1964, pp. 286–304. (In Russ.)
13. Shiller, F. "Naivnaya i sentimental'naya poehziya" ["Naive and Sentimental Poetry"]. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols. Vol. 3. Moscow, Knizhnyi klub Knigovek Publ., 2012, pp. 345–467 (In Russ.)
14. Neubauer, M. *Thomas Mann. Tonio Kröger. Lektüreschlüssel*, Stuttgart, Philipp Reclam Jun., 2011, 66 S. (In German)
15. Schmidt, J. *Die Geschichte des Genie-Gedankens in der deutschen Literatur, Philosophie und Politik, 1750–1945: Von der Aufklärung bis zum Idealismus*. Bd 1. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2004, S. 150–179. (In German)
16. Szondi, P. "Das Naive ist das Sentimentalische. Zur Begriffsdiagnostik in Schillers Abhandlung". Szondi, P. *Schriften II*. Frankfurt a. M., Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1978, S. 59–105. (In German)

А.Ю. Зиновьева

© Зиновьева А.Ю., 2025

ГОФМАНИАНА ТОМАСА МАННА В ФОКУСЕ НОВЕЛЛЫ «ТРИСТАН»

Аннотация. Статья посвящена сопоставительному анализу новеллы Э.Т.А. Гофмана «Советник Креспель» и новеллы Т. Манна «Тристан». Помимо естественно сопологаемых сходных мотивов, выявляются непреложные для молодого Манна воспринятые у Гофмана творческие принципы: совмещение в персонажах и образах дуалистических категорий, обеспечивающее, в представлении писателя, глубину и эстетическую ценность изображаемого. Показывается, как вагнеровская тема «осовременивает» в глазах Манна гофмановский претекст, как индивидуальные биографические обстоятельства вписываются в общую символическую систему, на этапе создания «Тристана» прочно связывающую писателя рубежа веков с предшественником-романтиком. Делается вывод, что найденный Манном механизм «обогащения» классического материала позволяет воспроизводить уже найденные приемы в собственном последующем творчестве, не опасаясь самоповторов, но поощряя их (что демонстрируют позднейшие, генетически тесно связанные с «Тристаном», новелла «Смерть в Венеции» и роман «Волшебная гора»).

Ключевые слова: Томас Манн; Э.Т.А. Гофман; «Тристан»; «Советник Креспель»; рецепция романтической прозы; fin de siècle.

Получено: 15.08.2025

Принято к печати: 10.09.2025

Информация об авторе: *Зиновьева* Александра Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории зарубежной литературы филологического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-3837-1700>

E-mail: zarubezh@philol.msu.ru

Для цитирования: Зиновьева А.Ю. Гофманиана Томаса Манна в фокусе новеллы «Тристан» // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 43–56.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.04

Alexandra Yu. Zinovieva

© Zinovieva A. Yu., 2025

THOMAS MANN'S HOFFMANNIANA IN THE FOCUS OF THE NOVELLA *TRISTAN*

Abstract. The article is devoted to a comparative analysis of E.T.A. Hoffmann's novella *Rat Krespel* and T. Mann's novella *Tristan*. In addition to the naturally associated similar motifs, the article reveals the creative principles that young Mann adopted from Hoffmann: the combination of dualistic categories in characters and images, which, according to the writer, provides depth and aesthetic value to his material. It demonstrates how R. Wagner's theme "modernizes" Hoffmann's pretext in Mann's eyes, and how individual biographical circumstances fit into a common symbolic system, firmly linking in the process of the creation of *Tristan* the fin de siècle writer with his Romantic predecessor. It is concluded that the mechanism of "enrichment" of classical material found by Mann allows reproducing techniques found in his own subsequent work, without fear of self-repetition, even encouraging it (as demonstrated by the later Mann's works closely related to *Tristan* – the novella *Der Tod in Venedig* and the novel *Der Zauberberg*).

Keywords: Thomas Mann; E.T.A. Hoffmann; "Tristan"; "Rat Krespel"; reception of romantic fiction; fin de siècle.

Received: 15.08.2025

Accepted: 10.09.2025

Information about the author: *Alexandra Yu. Zinovieva*, PhD in Philology, Associate Professor, Department of History of Foreign Literature, Faculty of Philology, Lomonosov State University of Moscow (MGU), Leninskie Gory, 1, 119991, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-3837-1700>

E-mail: zarubezh@philol.msu.ru

For citation: Zinovieva, A. Yu. "Thomas Mann's Hoffmanniana in the Focus of the Novella *Tristan*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 43–56. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.04

Обнаруживая, по собственному признанию, в своем писательском «составе» значительную долю германского романтизма, Томас Манн неоднократно в разные творческие периоды исполь-

зовал опыт предшественников, романтиков и великих современников романтического века, одновременно повторяя и пародируя их, оценивая сквозь их призму уже своих современников и, наоборот, поверяя гениев прошлого своей эпохой (так, например, им устанавливалось очевидное родство З. Фрейда и Новалиса, Ф. Ницше и А. Шопенгауэра, Г. Малера и Р. Шумана, наконец, самого себя и И.В. Гёте).

К прозаикам эпохи романтизма Манн относился серьезней всего в ранний период своего творчества (1890–1900-е годы), когда брал у них настоящие уроки, пусть и проявляя значительную долю ученической непокорности. Первым в этом ряду можно назвать Э.Т.А. Гофмана. Т. Манн, как следует из его писем, активно читает самого Гофмана и всю доступную литературу о нем: в июле 1897 г. он сообщает об этом из Рима своему постоянному корреспонденту, критику, искусствоведа и писателю Отто Граутофу (Grautoff, Otto Nikolas, 1876–1937) и характеризует Гофмана как «странного и истеричного ребенка с большой фантазией», родственного по духу «людям периода упадка», к которым Манн причисляет и себя, более родственного, чем Гёте («uns Verfallsmentchen verwandteren Geiste») [12, S. 97–98].

Вполне очевидно, что в гофмановской прозе Манна привлекает смешанная с метафизикой эротика (часто патологического толка) и своего рода «гносеология сомнения», когда всякое явление предстает как минимум в двойной перспективе, так что подлинная сущность его ускользает, а всякое полученное знание и свершившееся деяние может оказаться несостоятельным. Романтическое двоемирие Гофмана Манн склонен трактовать как двойственность, принципиальную безусловность любого феномена, что и делает его эстетически привлекательным. Соответственно, как наглядно показывают исследователи, ранние рассказы и новеллы Манна (например «Видение (Прозаический набросок)» (Vision. Prosa-Skizze, 1903), «Платяной шкаф» (Der Kleiderschrank, 1899) «Gladius Dei» (1902) и др.) содержат многочисленные аллюзии на гофмановские сочинения [6; 10; 11; см. также: 2]. Характерно, что в первой главе третьей части романа «Будденброки. История гибели одного семейства» (1901) наивно тяготеющая к артистическому началу юная бюргерша Тони Будденброк «с увлечением» читает гофмановское собрание рассказов «Серапионовы братья» (1819–1821), в то время как брат Томас щекочет ей затылок: Манн

иронически демонстрирует своего рода проекцию собственного недавнего увлечения.

Но, пожалуй, ярче всего манновская работа по преобразованию гофмановского творения и использования его на новый рад проявляется в новелле «Тристан» (Tristan, 1903), показывающей мыслимый предел такого рода опытов. Новелла была написана в 1901 г. и опубликована два года спустя в составе одноименного собрания, состоящего из шести новелл (Tristan. Sechs Novellen, 1903), посвященного мюнхенскому знакомому писателя, композитору Карлу Эренбергу (Ehrenberg, Carl Emil Theodor, 1878–1962), в чьем исполнении Манну доводилось слушать вагнеровскую музыку (как свидетельствует сам Манн в «Очерке моей жизни» (Lebensabriß, 1930)) [4, с. 103]. Особо близкие отношения связывали Манна с братом композитора, художником и скрипачом Паулем Эренбергом (Ehrenberg, Emil Friedrich Paul, 1876–1949), игравшим центральную роль в жизни Манна в 1899–1904 гг., – ему посвящена девятая часть романа «Будденброки» (1901) и он считается бесспорным прообразом скрипача Руди Швердтфегера из романа «Доктор Фаустус» (1947), а ранее Ханса Хансена из новеллы «Тонио Крёгер» (1903), возможно, и протагониста романа «Признания авантюриста Феликса Круля» (1910–1954) и даже самого Иосифа Прекрасного из тетралогии об Иосифе («Иосиф и его братья», 1933–1943). Манну доводилось принимать участие в совместном музицировании братьев Эренберг, и опыт этих концертов, где эстетическое смешивалось с чувственным, отражен в безумном музицировании персонажей «Тристана». В какой-то мере новелла является манновским памятником любви к Эренбергу, еще ни в малейшей степени не изжитой на момент создания произведения [5; 8, S. 121, 132–150.]

С другой стороны, что не упускалось из внимания исследователями [9, р. 269–272], новелла ориентирована на гофмановское произведение того же жанра «Советник Креспель» (Rat Krespel, 1816, опубл. 1818), напечатанное в 1818 г. в издававшемся Ф. де Ла Мотт Фуке альманахе «Дамская записная книжка за 1818 год» (Frauentaschenbuch für das Jahr 1818), а годом позднее в первом томе собрания «Серapiоновы братья», в обоих случаях без названия. Правовед, писатель-натурфилософ, архивариус дома Турн-и-Таксис гофрат Иоганн Бернхард Креспель (Crespel, Johann Bernhard, 1747–1813), с детства знакомый с И.В. Гёте и его семьей, принадлежал к кругу франкфуртских знакомых поэта и имел репу-

тацию человека независимого и эксцентричного (Гёте с иронией упоминает его в «Поэзии и правде», 1831). Гофман мог узнать о Креспеле при посредничестве К. Brentano. Другим возможным кандидатом на роль гофмановского прототипа был тайный советник механик Карл Филип Генрих Пистор (Pistor, Carl Philipp Heinrich, 1778–1847): в гофмановской новелле советник в совершенстве владеет токарным мастерством, которое без смущения демонстрирует в гостях к удовольствию хозяйских детей [7, S. 1276, 1277]. Разумеется, присутствует в новелле и автобиографическое начало: чудаковатый на взгляд обывателя советник, глухо отделенный стенами возводимого им дома от реальности, внешне бессистемно, по собственному произволу, пробивающий в этих стенах окна, ведущий тайную от всех жизнь (даже если значимые ее эпизоды поневоле становятся известными окружающим), сочетающий артистический энтузиазм с тем, что может быть воспринято как домашняя тирания, обнаруживает некоторые черты своего создателя.

Интрига «Советника Креспеля» строится на жестких дихотомиях. Хрупкость, мягкость, уязвимость людей искусства сочетается с их готовностью действовать безоглядно, повинаясь порыву, подчиняясь иррациональным свойствам своего дара; таковы Креспель и его дочь Антония: «Есть люди... у которых природа или немилосердный рок сорвали покров с таких сторон жизни, которые показались бы безумными в каждом из нас, не будь они обыкновенно скрыты от взгляда посторонних» (пер. А. Соколовского) [1, с. 35]. Творческая состоятельность граничит с творческим бессилием: чудный певческий дар Антонии сопряжен с органическим пороком, мешающим его выражению, а виртуозная скрипичная игра советника чаще оборачивается его желанием уничтожить скрипки, «поверяя алгеброй гармонию». Прочного, могущего существовать на долговременной основе, искусства советник и его дочь явить не могут. Любовь-самоотвержение в гофмановской новелле неразрывно связана с любовью-обладанием, граничащей с патологией, так что все, кто готов защищать и оберегать Антонию, – повествователь, жених-композитор Б. и ее отец советник – в известной мере стремятся «овладеть» Антонией, достичь того упоения, которое несет с собой ее дар, бесконтрольно отдаться ему. Наконец, эстетическое желание тесно переплетено с эротическим, так что в завершающем новеллу сне Креспеля физическое соединение его дочери с возлюбленным оказывается большей явью, чем творческий союз композитора с певицей (если Креспель и слышит

пение под аккомпанемент, то звучать физически в этот момент музыка не может и не должна): «Звуки песни с аккомпанементом аккордов раздавались по-прежнему, хотя, по-видимому, ни Антония не пела, ни Б*** не играл на фортепьяно» [1, с. 42]. За любовь к искусству, таким образом, вполне могут приниматься эротические порывы, в том числе и инцестуального, запретного характера. Такого рода «сублимация» связана и с явной непригодностью советника Креспеля для роли полноценного любовника и супруга: его союз с примадонной венецианского театра «Сан-Бенедетто» Анджелой выглядит чем-то невероятным, эксцентричность, нравящаяся детям, действительно граничит с инфантильностью, а «добродушный до мягкости характер советника» заведомо лишает его мужественности (вздорную итальянку он покоряет прежде всего игрой на скрипке). При желании самую двойственность отношений Креспеля с жизнью, искусством и любовью, с супругой и дочерью можно свести к его принципиальной неготовности занять определенное ему рождением и социальным положением мужское место, что ведет и к физической неспособности (рассказчик сразу отмечает «неловкость и натянутость... движений» Креспеля) [1, с. 27].

Можно с уверенностью сказать, что Манн находит гофмановский дуализм для себя крайне плодотворным, и, по-своему обновляя Гофмана, не упускает ни одного из заявленных тем парадоксов-дихотомий. Выбор вагнеровской музыкальной драмы «Тристан и Изольда» (1859, пост. 1865) обусловлен личными предпочтениями (тема Тристана для Манна связана с совместными музицированиями с братьями Эренберг), но позже, в новелле «Тонио Крёгер», категорично формулируется и заложенный в самом вагнеровском сочинении программный дуализм, могущий быть органичным продолжением осовремениваемой писателем гофмановской новеллы: «Возьмите, к примеру, удивительное творение наиболее типичного и потому наиболее действенного художника, возьмите такое болезненное, в корне двусмысленные произведение, как “Тристан и Изольда”» (пер. Н. Ман) [3, с. 130–131].

Манн подчеркнуто кодифицирует причастность своей новеллы как к литературному романтическому (и романтизму предшествующему) прошлому, так и к его, манновскому, «вагнеровскому» настоящему. Санаторий «Айнфрид» (Einfried, «Уединение»), где происходит действие новеллы «Тристан», в названии сочетает и мир (покой; Fried, Friede), и возможность затвориться (einfrieden)

от большого мира, тем самым погружившись в значимое для романтизма элегическое одиночество. То, что санаторий окружает сад, разбитый на манер романтического английского парка, с гротами, затененными аллеями и крытыми древесной корой павильонами, как и положено хижинам отшельника, то, что фоном саду служат покрытые хвойным лесом горы, удостоверяет, что творческое воображение будет помещено здесь в естественную для романтической традиции природную среду. Имя доктора Леандера, возглавляющего санаторий, отсылает к знаменитой балладе Ф. Шиллера «Геро и Леандр» (1801), соединяющей, в представлении Манна, сюжет Овидия и Стация о гибели влюбленных в разделившей их, но и сочетавшей в смерти пучине Понта, пучине их собственной любви и жертвенности, и идущую в Германии от Готфрида Страсбургского куртуазную традицию истолкования проклятия и благословения Тристана и Изольды. (Пародийной Геро непосредственно при докторе Леандере выступает фройляйн Остерло, надеющаяся когда-нибудь соединиться брачными узами с доктором, но пока с ним житейски разлученная.) В то же время название «Айнфрид» является откровенным намеком на знаменитую вагнеровскую виллу «Ванфрид» (Villa Wahnfried) в Байройте, где композитор с семьей жил с 1874 по 1882 г. (Вагнер лично выбрал имя своему дому, соединив понятия «безумие» («греза») и «мир» и приказав начертать его на фасаде вместе с девизом: «Здесь, где мои безумства нашли успокоение, – в Ванфриде – так будет наречен мною этот дом!») (Hier wo mein Wahn Frieden fand – Wahnfried – sei dieses Haus von mir benannt). Примечательно, что кротость, мягкость, с одной стороны, и безумие – с другой, – естественная оппозиция мира «Советника Креспеля». Итак, Вагнер и Манн начинаются много раньше Вагнера и Манна, что подчеркивает иррациональную непрерывность культуры (так и Адриан Леверкюн в соответствующем эпизоде «Доктора Фаустуса» оказывается новым / старым Фаустом, принимающим свою участь у моцартовского «Дон Жуана» при посредничестве С. Кьеркегора). В этом смысле доктор Леандер и впрямь возглавляет санаторий «по-прежнему» (nach wie vor): шиллеровско-романтические основания духовной ситуации, в которой оказываются люди искусства, остаются непреложными, хотя и перечисляются почти иронически, в качестве неизбежной данности: «Вот он, санаторий “Айнфрид!”», дескать, автор и персонажи снова здесь, как и прежде. Уединение же и покой мнимые, как и в шиллеровской балладе, где утра-

тившая возлюбленного Геро в отчаянии восклицает: «Лживый Понт, твое спокойствие / Было предательской личиной» (Falscher Pontus, deine Stille / War nur des Verrates Hülle).

Прямым намеком на новеллу Гофмана служит, возможно, и чин, который носит по мужу советница Шпац (die Magistratsrätin Spatz), первая из упомянутых в рассказе пациентов санатория: «советница» рифмуется с «советником», но этой вероятной функцией говорящее имя суетливой и глуповатой дамы не ограничивается. «Воробей» (так переводится фамилия) – птица, еще в античной традиции воплощающая похоть, плотское желание (так Лесбия в стихотворении Катуллы «К воробью Лесбии» (Ad passerem Lesbiæ) играет с воробьем, символически соответствующем любовнику), и такое желание действительно царит в санатории, обостряемое главной пользующейся доктором Леандером болезнью – туберкулезом (расхожее представление, используемое Манном и в романе «Волшебная гора», 1924). В «Айнфриде» носителями невысказанного желания оказываются Детлев Шпинель и его «Изольда», новая Антония, приверженная музыке Габриэлы Экхоф-Клетерьян, желание же естественное и очевидное принадлежит здоровому и решительному мужу Габриэлы.

«Архангельское» имя последней, перекликающееся с именем покойной супруги советника Креспеля, матери Антонии, – Анджелы (пусть по своему нраву та от «ангельского» весьма далека), намекает на своего рода двусмысленное «благовествование», на которое оказывается способна больная Габриэла при горячей поддержке и поощрении Шпинеля: исполняемой на фортепьяно вагнеровской тристановской темой она погружает себя и своего мнимого возлюбленного в пучину смерти и страсти, на что в одиночку Шпинель-слушатель не отважился бы. Но и Шпинель зеркально играет для Габриэлы сходную роль, поскольку без его болезненной фантазии подходящего слушателя она бы не получила (так и отнюдь не ангельская Анджела производит на свет Антонию, лучшую из «скрипок» Креспеля).

В имени Детлева Шпинеля реализуется, во-первых, условно романтический посыл: возможно, оно не случайно совпадает с именем позднего романтика, поэта, прозаика и драматурга Детлева фон Лилиенкрона (1844–1909), у которого поколение Манна училось, увлекаясь его творчеством еще в отрочестве, но по мере наступления собственной литературной зрелости начинало относиться к Лилиенкрону иронически. Во-вторых, минерал шпинель,

давший имя герою, предполагает разновидности от благородной шпинели (сходной с корундами и гранатом) до обыкновенной шпинели, используемой строителями и гончарами: «Есть тут даже писатель, эксцентричный человек, он носит фамилию, звучащую, как название минерала или драгоценного камня» (пер. С. Апта) [3, с. 69]. Соответственно, фамилия персонажа обнаруживает столь важную для Манна двойственность: Шпинель может оказаться человеком заурядным, и особенно заурядным из-за его артистических претензий, а может зарекомендовать себя как обладателя поистине драгоценных свойств.

Прямо названная эксцентричность Шпинеля сразу же, еще до настоящего появления в новелле, позволяет вспомнить Креспеля, как и явная физическая несуразность, «застарелая» немужественность неудачливого писателя, автора единственной «рафинированной» (*rafiniert*) книги и множества непонятно кому отправляемых, как правило, остающихся без ответа, писем (не исключено, что адресованных издателям рукописей). Физическая неприглядность Шпинеля, «гнилого сосунка» (*der verweste Säugling*) – большие ноги и «большие испорченные зубы» (*große, kariöse Zähne*), мешающие ему свободно говорить, его мужская слабость, выражающаяся в юношеском пухе на лице вместо нормально растущей бороды, неуверенной походке и страхе перед женщинами (что в сцене объяснения хлестко отмечает супруг Габриэлы, Антон Клетерйан-старший, стремящийся унижить автора оскорбительного для мужа письма, полного упреков и фантазий, посвященных артистическому призванию большой жены), – все это, однако, не делает Шпинеля исключительно пародийной фигурой, эпонимическим графоманом. Участие Шпинеля в судьбе Габриэлы, внимание к ней и понимание ее делают возможным «тристановское» музыкально-лирическое откровение, изображенное в новелле вполне серьезно, без тени иронии. Равного ему в санаторном мире нет, как и в городе Г., где обитают советник Креспель и его дочь, нет чего-либо похожего на импровизированный концерт для голоса, фортепьяно и скрипки, устроенный для изумленных соседей и знакомых Антонией, ее женихом, композитором Б., и самим советником. Тем более что в целом в творчестве Манна разного рода «проводники» искусства, привратники в храме красоты и одновременно невольные служители смерти, как правило, даже при почти совершенной привлекательности обладают физическими изъянами, заставляющими вспомнить Шпинеля. Так зубы

мальчика-«психагога» Тадзио из новеллы «Смерть в Венеции» (1912) «не совсем хороши, немного неровные, бледные, без белого блеска здоровья, а хрупкие и прозрачные, как при малокровии» (пер. Н. Ман) [3, с. 201], так дурными зубами отличается Томас Будденброк (погибающий от «больного зуба»), так нехороши зубы доктора Краковского в «Волшебной горе». (Напротив, прямые пособники смерти, причастные небытию, как те, кто, например, в «Смерти в Венеции» провожает Ашенбаха на его пути из Мюнхена в венецианскую погибель – странник у церкви, гондольер, гитарист, безопасным образом обитающая в «зоне смерти» в силу родства с ней русская семья, – отличаются здоровыми белыми зубами.)

Уязвимость Габриэлы связана не только с ее недугом и портящей ее красоту болезненной жилкой («Эта голубая жилка у глаза беспокойно господствовала над всем тонким овалом лица» [3; с. 71]): ее искусство принципиально недовоплощено, а ее рассказ о собственном прошлом – такая же творческая условность, допущение, как и фантазия Шпинеля. Уподобленная гофмановской Антонии дочь бременского торговца и скрипача, на трезвый взгляд собственного мужа, не соответствующего амплу артиста, заявленному дочерью (тесть может, угрожает Клетерьян, подать в суд на Шпинеля), Габриэла способна порвать с добровольным самоограничением, пусть и ценой смерти, именно потому, что полнота артистического существования ей не знакома. Как не знакома и полнота женского существования, любви и материнства, потому-то в конце упоенного музицирования перед Габриэлой, символизируя чуждость ей ее же женской участи, призраком-угрозой предстает пасторша Хёленраух (Höhlenauch), чье имя напоминает о дыме из темной пещеры – материнской утробы женщины, произведшей на свет девятнадцать детей и почти потерявшей человеческий облик.

И все же желание отдаться тристановской «пучине» немужественного и не могущего овладеть женщинами, как господин Клетерьян, Шпинеля отличается более очевидной нечистотой: не в силу эротической составляющей (в его случае не столь значительной), а в силу полубессознательного поиска источника сублимации, которого у Шпинеля до сих пор не было (единственный роман и многочисленные письма таковыми не являются).

Как и Гофман, Манн стремится придать своему сочинению внешней биографической достоверности, изящно маскирующей

очевидный автобиографизм: если сходство Креспеля-персонажа с Гофманом скрывается за фигурой Креспеля – члена ближайшего круга Гёте, если позже в «Смерти в Венеции» узнаваемые черты и имя Густава Малера будут слегка затенять образ Вагнера и самого Манна, проступающий в Густаве Ашенбахе, то Шпинель гримируется под писателя и журналиста Артура Холичера (Holitscher, Arthur, 1869–1941), хорошо знакомого Манну по Мюнхену [14, S. 105–110]. Отнюдь не нордическая и к тому же гротескная внешность Холичера-Шпинеля, вроде бы откровенно заявленное творческое бесплодие последнего не сразу позволяют заметить, что изображенные в десятой части новеллы страдания над листом бумаги носят весьма личный характер: «Слова отнюдь не захлестывали его, напротив, писал он на редкость медленно для писателя-профессионала, и, взглянув на него, можно было подумать, что писатель – это человек, которому писать труднее, чем прочим смертным. <...> в конечном счете письмо его оказалось написано довольно гладким и живым слогом, хотя содержание его и было несколько причудливо, сомнительно и даже мало понятно» [3, с. 97]. Последняя аттестация вполне соответствует замыслу Манна, поскольку ускользящий смысл новеллы (действительно «вызывающей вопросы», сочетающей лирическое начало с пародийным) – бесконечная тяжба художника с жизнью и понимание непрочности любого творческого свершения, при заявленной приверженности поиску двойственной природы любого феномена – выглядит единственно мыслимой победой.

Если гофмановская новелла заканчивается очевидностью смерти Антонины, воспринятой советником и прервавшей его безумие и его артистическую грезу (для повествователя и читателя в этом нет ничего нового, на похоронах Антонины они уже присутствовали), то Манна такой безусловный финал с предсказуемым мелодраматизмом устроить не мог. Допустив легочное кровотечение у Габриэлы, немного «отложив» ее близкий конец, остающийся для читателя за кадром, «переписывающий» Гофмана Манн должен был предложить нечто, что вывело бы историю Креспеля-Шпинеля на новый виток: без нового исхода (заведомо невозможного), но свидетельствуя о потенциальной готовности художника встретиться с будущими испытаниями. Таковым в «Тристани» становится безапелляционное торжество витального хохочущего «солярного божества» – встретившегося Шпинелю в саду маленького сына Габриэлы Антона Клетеряна-младшего, вроде бы по-

беждающего своей жизненной (животной) энергией «гнилого» человека ночи, одетого в черное Шпинеля. Здоровье ребенка в новелле выглядит так же вульгарно, как и плебейская англомания его отца (особенно если учесть приверженность Манна в пору написания новеллы всему немецкому и близкое писателю ницшевское презрение к британскому практицизму). Тем не менее изгнание Шпинеля и победа мужской части семейства Клетерьян выглядит не совсем полной. Комическое бегство Шпинеля от ребенка все-таки не засвидетельствовало его окончательное поражение: в положении рук Шпинеля видится «осторожное и грациозно-жесткое изящество» (mit einer gewissen behutsamen und steif-graziösen Armhaltung), ничтожный остаток красоты, которой он так привержен. Соответственно, гофмановско-вагнеровский «человек упадка» получает право на новое художественное воплощение, что Манн и осуществит десять и даже двадцать лет спустя, укрупнив Шпинеля до Густава Ашенбаха в «Смерти в Венеции», а санаторий «Айнфрид» до зачарованной обители «Бергхоф» в «Волшебной горе», снова и снова упорствуя в отстаивании того, что виделось писателю правдой искусства.

Список литературы

1. Гофман Э.Т.А. Советник Креспель // Гофман Э.Т.А. Серапионовы братья. Сочинения: в 2 т. / пер. с нем. А. Соколовского, ред. А.С. Михальчук, И.В. Высоцкий. Минск: Navia Morionum, 1994. Т. 1. С. 25–42.
2. Ильченко Н.М., Маринина Ю.А. Образ Венеции как пространство любви и смерти (по произведениям Э.Т.А. Гофмана и Т. Манна) // Вестник Томского гос. педагогич. ун-та. 2018. Вып. 6(195). С. 158–164.
3. Манн Т. Новеллы / пер. с нем.; сост. А.В. Карельский, примеч. Р. Миллер-Будницкая. М.: Московский рабочий, 1989. 512 с.
4. Манн Т. Очерк моей жизни / пер. с нем. А. Кулишера // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. / под ред. Н. Вильмонта, Б. Сучкова. М.: Художественная литература, 1960. Т. 9. С. 93–143.
5. Fischer O. “Man kann die Liebe nicht stärker erleben”. Thomas Mann und Paul Ehrenberg. Hamburg: Rowohlt, 2024. 304 S.
6. Gersdorff D. von. Thomas Mann und E.T.A. Hoffmann: die Funktion des Künstlers und der Kunst in den Romanen “Doktor Faustus” und “Lebens-Ansichten des Katers Murr”. Frankfurt a. M.; Bern; Cirencester (U.K.): Lang, 1979. 321 S.

7. *Hoffmann E.T.A.* Die Serapions-Brüder // *Hoffmann E.T.A.* Sämtliche Werke: in 6 Bde / hrsg. von W. Segebrecht und H. Steinecke. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1985–2004. Bd 4 / hrsg. von W. Segebrecht und U. Segebrecht. 2001. 1677 S.
8. *Kurzke H.* Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. München: Beck, 1999. 671 S.
9. *Lesér E.H.* Thomas Mann's Short Fiction: an Intellectual Biography. Rutherford (N.J.), L., Cranbury (NJ): Fairleigh Dickinson University Press, 1989. 349 p.
10. *Lieb C.* "Ein Geschlecht läuft neben uns her, seltsam gebildet, die Blicke dunkel und verzehrend". Oskar Panizzas Hoffmann-Rezeption und die Münchner Neuroantik // *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 19. 2011. S. 90–112.
11. *Lieb C., Meteling A.* E.T.A. Hofmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des "Don Juan" // *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 11. 2003. S. 34–59.
12. *Mann Th.* Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928 / hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M.: Fischer, 1975. 302 S.
13. *Mann Th.* Gesammelte Werke: in 13 Bde. Frankfurt a. M.: Fischer, 1960–1974. Bd 8: Erzählungen. 1974.
14. *Widermann V.* Das Buch der verbrannten Bücher. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2008. 253 S.

References

1. Gofman, E.T.A. "Sovetnik Krespel" ["Councillor Krespel"]. *Serapionovy brat'ya* [*The Serapion Brothers*]. Works: in 2 vols, trans. from German A. Sokolovskii, ed. A.S. Mikhilchuk, I.V. Vysotskii. Minsk, Navia Morionum Publ., 1994, vol. 1, pp. 25–42. (In Russ.)
2. Ilchenko, N.M., Marinina, Yu. A. "Obraz Venetsii kak prostranstvo lyubvi i smerti (po proizvedeniyam E.T.A. Gofmana i T. Manna)" ["The Image of Venice as a Space of Love and Death (Based on the Works of E.T.A. Hoffmann and Th. Mann)"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta*, issue 6(195), 2018, pp. 158–163. (In Russ.)
3. Mann, Th. *Novelly* [*Novellas*], trans. from German; comp. A.V. Karelskii, notes R. Miller-Budnitskaya. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., 1989, 512 p. (In Russ.)
4. Mann, Th. "Ocherk moei zhizni" ["A Sketch of My Life"], trans. from German A. Kulisher. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 10 vols, ed. N. Vil'mont, B. Suchkov. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., vol. 9, 1960, pp. 93–143. (In Russ.)
5. Fischer, O. "Man kann die Liebe nicht stärker erleben". *Thomas Mann und Paul Ehrenberg*. Hamburg, Rowohlt, 2024, 304 S. (In German)

6. Gersdorff, D. von. *Thomas Mann und E.T.A. Hoffmann: die Funktion des Künstlers und der Kunst in den Romanen "Doktor Faustus" und "Lebens-Ansichten des Katers Murr"*. Frankfurt a. M.; Bern; Cirencester (U.K.), Lang, 1979, 321 S. (In German)
7. Hoffmann, E.T.A. "Die Serapions-Brüder". *Sämtliche Werke*: in 6 Bde, hrsg. von W. Segebrecht und H. Steinecke. Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1985–2004. Bd 4, hrsg. von W. Segebrecht und U. Segebrecht, 2001, 1677 S. (In German)
8. Kurzke, H. *Thomas Mann. Das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie*. München, Beck, 1999, 671 S. (In German)
9. Lesér, E.H. *Thomas Mann's Short Fiction: an Intellectual Biography*. Rutherford (N.J.), L., Cranbury (NJ), Fairleigh Dickinson University Press, 1989, 349 p. (In English)
10. Lieb, C. "'Ein Geschlecht läuft neben uns her, seltsam gebildet, die Blicke dunkel und verzehrend'. Oskar Panizzas Hoffmann-Rezeption und die Münchner Neuroromantik". *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 19*, 2011, S. 90–112. (In German)
11. Lieb, C., Meteling, A. "E.T.A. Hofmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des 'Don Juan'". *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch 11*, 2003, S. 34–59. (In German)
12. Mann, Th. *Briefe an Otto Grautoff 1894–1901 und Ida Boy-Ed 1903–1928*, hg. von Peter de Mendelssohn. Frankfurt a. M., Fischer, 1975, 302 S. (In German)
13. Mann, Th. *Gesammelte Werke*: in 13 Bde. Frankfurt a. M., Fischer, 1960–1974. Bd 8: Erzählungen, 1974. (In German)
14. Widermann, V. *Das Buch der verbrannten Bücher*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2008, 253 S. (In German)

Н.М. Долгорукова, М.С. Метелев-Кудалин
© Метелев-Кудалин М.С., 2025

ИСКУССТВО И ТЕОРИЯ ПАРОДИИ: ТОМАС МАНН И М.М. БАХТИН

Аннотация. В статье рассматривается взаимосвязь теории пародии М.М. Бахтина и художественной практики Томаса Манна на примере романа Манна «Доктор Фаустус» (1947). Авторы анализируют, каким образом оба мыслителя понимали и использовали пародию в качестве механизма обновления и оживления искусства и литературных форм. Через анализ романа «Доктор Фаустус», страницы одного из изданий которого помечены Бахтиным, выявляются многочисленные примеры пародийного отношения к искусству, имитации и иронии, что подтверждает близость творческих взглядов Бахтина и Манна. Результаты анализа демонстрируют, что для этих авторов-современников пародия является не только критическим инструментом, но и средством возрождения культурных форм, способствующим диалогу между традицией и современностью. Исследование проливает свет на философско-эстетическое созвучие идей двух выдающихся мыслителей XX в. о природе и функциях пародии.

Ключевые слова: пародия; Бахтин; Томас Манн; «Доктор Фаустус».

Получено: 10.08.2025

Принято к печати: 05.09.2025

Информация об авторах: Долгорукова Наталья Михайловна, кандидат филологических наук, PhD, старший научный сотрудник, Отдел литературоведения, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5553-0581>

E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com

Метелев-Кудалин Максим Сергеевич, преподаватель, Российский государственный гуманитарный университет, Институт филологии и истории, Кафедра истории театра и кино, ул. Чайнова, д. 15, 125047, Москва, Россия.

E-mail: maximilian.metelev@gmail.com

Для цитирования: Долгорукова Н.М., Метелев-Кудалин М.С. Искусство и теория пародии: Томас Манн и М.М. Бахтин // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 57–72.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.05

Natalia M. Dolgorukova, Maxim S. Meteleev-Kudalin

© Meteleev-Kudalin M.S., 2025

THE ART AND THE THEORY OF PARODY: THOMAS MANN AND M.M. BAKHTIN

Abstract. The article examines the interconnection between Mikhail Bakhtin's theory of parody and Thomas Mann's artistic practice, using the example of Mann's novel *Doctor Faustus* (1947). The authors analyze how both thinkers understood and used parody as a mechanism for renewing and revitalizing art and literary forms. Through the analysis of *Doctor Faustus*, whose pages in one of the editions were marked by Bakhtin, numerous examples of a parodic attitude towards art, imitation, and irony are revealed, confirming the closeness of Bakhtin and Mann's creative views. The results of the analysis demonstrate that for these contemporary authors, parody is not only a critical tool but also a means of reviving cultural forms, facilitating dialogue between tradition and modernity. The study sheds light on the philosophical-aesthetic harmony of the ideas of two outstanding thinkers of the 20th century regarding the nature and functions of parody.

Keywords: parody; Bakhtin; Thomas Mann; "Doctor Faustus".

Received: 10.08.2025

Accepted: 05.09.2025

Information about the authors: *Natalia M. Dolgorukova*, PhD in Philology, Senior Researcher of the Department of Literary Studies, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-5553-0581>

E-mail: natalia.dolgoroukova@gmail.com

Maxim S. Meteleev-Kudalin, Lecturer, Russian State University for the Humanities, Institute of Philology and History, Department of History of Theatre and Cinema, Chayanova Street, 15, 125047, Moscow, Russia.

E-mail: maximilian.metelev@gmail.com

For citation: Dolgorukova, N.M., Metelev-Kudalin, M.S. “The Art and the Theory of Parody: Thomas Mann and M.M. Bakhtin”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 57–72. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.05

...существует взаимосвязь между современниками
только в силу того, что они современники...

Нужно отметить, что творчество Т. Манна
глубоко карнавализовано.

М.М. Бахтин

Вводя юного Адриана Леверкюна в мир сонат и симфоний, его духовный отец Кречмар, как помним, потратил немало времени, чтобы продемонстрировать своему талантливому ученику творческие заимствования тех или иных композиторов: например, что конкретно перенял Роберт Шуман у Шарля Гуно, а Сезар Франк – у Ференца Листа; и как Клод Дебюсси в своей музыке «преломлял» произведения Модеста Мусоргского; и сильное воздействие работ Рихарда Вагнера на музыкальные труды Венсана Д’Энди и Эммануэля Шабрие («вагнеризировали»).

По словам Серенуса Цейтблома – друга Леверкюна и основного рассказчика в романе, – Вендель Кречмар не просто хотел, а имел необходимость показать ученику взаимосвязь между людьми, живущими в одно время, «только в силу того, что они – современники...» [9, с. 110–111]. Для нас тоже необходимо показать существующую связь между двумя современниками: Томасом Манном (1875–1955) и М.М. Бахтиным (1895–1975) – а точнее, связь в понимании двумя мыслителями механизмов искусства и теории пародии.

Очевидно, что теория пародии в строгом смысле (как специализированный текст) отсутствует в творчестве Томаса Манна. Но, по словам литературоведа Днепров¹ из статьи «Интеллекту-

¹ Владимир Давидович Днепров (наст. Резник) – известный в 1960–1980-е годы литературовед, как и Бахтин, преподававший в провинциальном пединституте. Семнадцать лет провел в ссылках, тюрьмах и лагерях. Писал о Толстом, Достоевском, Т. Манне. Какое-то время испытывал влияние идей Бахтина, и, как пишет М. Каган, «был едва ли не единственным ученым, который решался полемизировать с М.М. Бахтиным, иначе трактуя соотношение диалогичности и авторской позиции в творчестве Достоевского, и делал это весьма убедительно». URL: <https://lavkapisateley.spb.ru/enciklopediya/d/dneprov-> (дата обращения: 16.06.2021).

альный роман Томаса Манна» [7] (мы цитируем именно ее, потому что Бахтин знал ее и читал), «соединяет в себе “художника и теоретика”», причем «не в одном лице объединились здесь теоретик и художник, а в *одном искусстве*» [7, с. 145]. Персонажи Манна зачастую выражают его идеи, поэтому для того, чтобы реконструировать теорию пародии этого немецкого писателя, мы обратимся к его роману «Доктор Фаустус» (1947) и ограничимся им, поскольку именно в этом тексте тема пародирования и имитации, появляясь на первых страницах, красной нитью проходит через всю ткань произведения.

Теория пародии Бахтина тоже не существует как единый текст. Она разбросана по многим его работам, и поэтому должна быть реконструирована. Реконструкция этой теории русского философа не укладывается в рамки нашего краткого экскурса. Мы ограничимся довольно предварительными замечаниями, обратившись к целой группе текстов: к монографиям о Рабле (1940/1965) и Достоевском (1929/1963), в которых немало страниц посвящено осмыслению античных и средневековых пародийных текстов и их фольклорных источников; к докладу «Роман, как литературный жанр» (1941) (первая публикация – «Эпос и роман» (1970)); к статье «Из предыстории романного слова» (1940) и работе «Слово в романе» (1934–1935/1975). В последней характерно утверждение Бахтина, что «в мировой литературе вообще безоговорочно сказанных и чисто одноголосых слов, вероятно, очень мало». Данная мысль получила развитие у Бахтина в работе «Формы времени и хронотопа в романе» (1937–1938/1975) применительно к средневековой литературе.

Наконец, существенные для понимания бахтинской теории пародии и ее механизмов выводы, которые касаются функции сатирических и пародийных жанров – преимущественно «возрождающей» и обновляющей, – сделаны Бахтиным в энциклопедической статье «Сатира» (1940/1996).

За отправную точку возьмем именно этот текст – статью под названием «Сатира», которую М.М. Бахтин написал для десятого тома литературной энциклопедии (она не была опубликована при жизни Бахтина²).

² Этот том энциклопедии не увидел свет из-за войны и из-за двух других статей – «Сталин» и «Социалистический реализм».

Энциклопедическая заметка начинается с трех определений сатиры. В первых двух речь идет об античных жанрах: с одной стороны, о сатирах Горация и Ювенала; с другой – о философской обличительной речи, которую Бахтин называет «мениппова сатира». Нас же больше интересует третье, потому что оно уже не связано с конкретными жанрами, но скорее относится к способу восприятия и репрезентации: по Бахтину, сатира в третьей, широкой дефиниции, – это «определенное (в основном – отрицательное) отношение творящего к предмету своего изображения (т.е. к изображаемой действительности), определяющее выбор средств художественного изображения и общий характер образов...» [4, с. 11].

Сатира, рассмотренная именно с точки зрения третьего (по Бахтину) определения, может быть использована во всех жанрах: лирическом, эпическом и драматическом. М.М. Бахтин называет такую сатиру «между-жанровой» [там же, с. 12], добавляя, что этот вид сатиры очень слабо изучен, поскольку «история сатиры не есть история определенного жанра, – она касается всех жанров, притом в наиболее критические моменты их развития» [там же]. Бахтин приходит к выводу, что преобразование жанров и их обновление происходит потому, что таковы основные функции «между-жанровой» сатиры: «...сатирическое отношение к действительности, реализуемое в каком-нибудь жанре, обладает способностью преобразовывать и обновлять данный жанр» [там же]. Именно такое отношение позволяет реализоваться «актуальности прекрасного» (Х.-Г. Гадамер), в том числе – словесности и литературы: «...сатирический момент вносит в любой жанр корректив современной действительности, живой актуальности, политической и идеологической злободневности» [там же].

Этот сатирический элемент, связанный, исходя из концепции Бахтина, с пародией, стилизацией и переодеванием, предполагает освобождение жанра от склерозирующих условностей и в то же время предоставляет жанру возможность обновления, не дает ему застыть и превратиться в догматический канон. Бахтин добавляет, что можно полностью понять роль сатиры в обновлении языков и литературных жанров, только приняв во внимание глубокую взаимосвязь между сатирой и пародией: «...всякая существенная пародия всегда сатирична, и всякая существенная сатира всегда сочетается с пародированием и травестированием устаревших жанров, стилей и языков» [там же, с. 13]. Отсюда можно сделать

вывод, что, по Бахтину, одной из важнейших функций сатиры и пародии является возрождение жанров и литературных форм.

Добавим еще несколько дорогих Бахтину идей, позволяющих понять, в чем, по его мнению, заключается смысл пародии. Бахтин не устает повторять, что почти у всех жанров есть своя пародия. Например, в работе «Роман, как литературный жанр» (1941) читаем: «Вообще всякая строгая выдержанность жанра помимо художественной воли автора начинает отзываться стилизацией, а то и пародийной стилизацией» [3, с. 611]. Ниже М.М. Бахтин упоминает не только «пародирование» и «травестирирование всех высоких жанров» [там же, с. 625], но также «высоких образов национального мифа» [там же].

В статье «Из предыстории романного слова» Бахтин утверждает, что в античной словесной культуре (и римской, и греческой) «все серьезное должно было иметь и имело смехового дублера» [1, с. 528] и именно поэтому «буквально не было ни одного строгого прямого жанра, не было ни одного типа прямого слова – художественного, риторического, философского, религиозного, бытового, – которые не получили бы своего пародийно-травестирирующего двойника, своей комикоиронической *contre-partie*» [там же, с. 524].

Таким образом, свой пародийный эквивалент, по Бахтину, имелся у каждого жанра, каждого текста и, как сказано в «Слове в романе» (1934–1935), «в мировой литературе безоговорочно сказанных и чисто одногослых слов очень мало» [5, с. 129].

Тогда возникает вопрос: принадлежат ли *произведения пародийных жанров* к жанрам, которые они пародируют? В работе «Из предыстории романного слова» Бахтин отмечает, что «одни из форм пародийно-травестирирующего творчества прямо воспроизводят формы пародируемых ими жанров [...]» [1, с. 529]; но он также настаивает на том, что «пародийные жанры не относятся к тем жанрам, которые они пародируют, то есть пародийная поэма вовсе не есть поэма» [там же]. Бахтин доказывает эту гипотезу на примере пародийного сонета в романе «Дон Кихот» М. Сервантеса и в процессе концептуализации поясняет, что «форма сонета в пародийном сонете вовсе не жанр, то есть не форма целого, а предмет изображения; сонет здесь – герой пародии» [там же, с. 523], так что «перед нами не сонет, а образ сонета» [там же].

В-третьих, остается вопрос о возможности реализации пародии, которую мы будем называть «пародированием». Иными сло-

вами, Бахтин задается вопросом, когда пародия и «пародирование» возможны и могут иметь место. Один из важнейших факторов – наличие или отсутствие дистанции между автором и объектом его изображения. Мы уже находим эту мысль в четвертой главе «Поэтики Достоевского», где дан анализ комических и серьезных жанров времен Античности: «Впервые в античной литературе предмет серьезного (правда, одновременно и смехового) изображения дан без всякой эпической или трагической дистанции, дан не в абсолютном прошлом мифа и предания, а на уровне современности, в зоне непосредственного и даже грубого фамильярного контакта с живыми современниками» [2, с. 122].

Фактически «в далеком образе предмет не может быть смешным» [3, с. 627], а, значит «его необходимо приблизить, чтобы сделать смешным» [там же]. М.М. Бахтин настаивает на том, что эпическая дистанция и даже любая иерархическая дистанция составляет «ценностно-удаляющую дистанцию» [там же]. Только смех может уничтожить дистанцию. Проблема дистанции у Бахтина тесно связана с теорией *Einfühlung*, то есть вчувствования, потому что именно благодаря этому стиранию эпической или иерархической дистанции «этим авантюрам можно сопереживать, с этими героями можно самоотождествляться» [там же, с. 635].

Другой фактор связан с проблемой многоязычия, многоголозия и литературного представления языка других, а именно с проблемой стилизации. Это общая проблема, поставленная в «Слове в романе». Бахтин акцентирует внимание на «вводных жанрах», наделяя их качеством «одной из самых основных и существенных форм ввода и организации разноречия в романе» [5, с. 74]. И это – введение разнообразных жанров в единую структуру произведения – характерная особенность романного жанра в принципе: «Роман допускает включение в свой состав различных жанров, как художественных (вставные новеллы, лирические пьесы, поэмы, драматические сценки и т.п.), так и внехудожественных (бытовые, риторические, научные, религиозные и др.)» [там же].

Эта «чужая речь на чужом языке» [там же, с. 78] предлагает, согласно Бахтину, «особое двуголосое слово» [там же], которое «всегда внутренне диалогизовано», то есть это особое слово содержит в себе потенциальный диалог – диалог голосов, мировоззрений и языков. К «двуголосице» философ относит слово «вводного жанра», «преломляющие слова» рассказчика и героя, а

также более общие – «юмористическое, ироническое, пародийное слово» [5, с. 78].

Как говорит Бахтин в книге о Достоевском, эта преднамеренная множественность голосов дает возможность отказаться от «стилистического единства (строго говоря, одностильности) эпопеи, трагедии, высокой риторики, лирики» [2, с. 123] и позволяет смешивать возвышенное и пошлое, серьезное и смешное. Это *sine qua non* пародии – стилизация чужого языка: «Чтобы быть существенной и продуктивной, пародия должна быть именно пародийной стилизацией, то есть должна воссоздавать пародируемый язык как существенное целое, обладающее своей внутренней логикой и раскрывающее неразрывно связанный с пародируемым языком особый мир» [5, с. 118]. Именно роман по преимуществу становится микрокосмом многоязычия; но «двуголосица» развивалась, по Бахтину, уже в античной культуре и литературе, а затем и в средневековых «мелких эпических жанрах (фэбльо, шванки, мелкие пародийные жанры), в стороне от большой дороги высокогорыцарского романа» [там же, с. 156].

Теперь перейдем к анализу «Доктора Фаустуса» и проверим, какие черты и элементы пародии присутствуют в нем. Мы будем пользоваться изданием 1959 г. [9], по которому М.М. Бахтин впервые читал роман и которое сохранилось в его личной библиотеке (сейчас находится в Национальной библиотеке имени А.С. Пушкина в Саранске).

Издание, по которому Бахтин читал роман Манна, имеет целый ряд помет простым карандашом (вертикальные прямые линии, обычно – одна, при особой важности цитаты – несколько) на следующих страницах: 5, 7–12, 14–17, 21, 27, 28, 32, 33, 37, 38, 45–50, 54–61, 64, 67, 70–78, 80–81, 83–89, 91–96, 99–104, 106–111, 115–121, 123–130, 132–133, 136–141, 147, 150, 155–167, 169–178, 180–181, 183–184, 186–194, 197, 198, 203–209, 213, 214, 218–229, 232–233, 235–241, 258, 265–266, 270–272, 275, 279–281, 283–303, 315, 317–319, 321–329, 331, 333–339, 344–347, 356–359, 362–363, 366–367, 370–371, 373, 374, 378–382, 387, 391–395, 397–400, 403, 404, 408, 411–422, 424–442, 449–452, 456–458, 463, 470, 472–484, 486, 490, 491, 506–507, 523, 528–530, 532–533, 538, 539, 547, 550, 557–565, 571–573, 576–577, 579–582, 585, 593, 603, 606 [8, с. 83–84].

Все цитаты из романа Манна, с которыми мы будем работать, были выделены Бахтиным и, возможно, прямо или косвенно вступают в диалог с бахтинской теорией пародии.

Тема пародирования, имитации и двойничества возникает в самом начале «Доктора Фаустуса». Вспомним описание раковин, которые папаша Леверкюн рассматривал с маленькими сыновьями – Георгом и Адрианом – и с другом последнего, Серенусом: «Странная двойственность их внешнего вида сказалась и в том многообразном употреблении, которое делали из этих роскошных существ. В Средние века они были неотъемлемым инвентарем колдуний и алхимиков, так как считались наиболее подходящими сосудами для яда и любовных напитков. С другой стороны, они служили в церквах украшением ларчиков для святых даров и реликвий и даже чаш для причастия. Что здесь только не воссоединилось: яд и красота, яд и волшебство, но также волшебство и церковное таинство» [9, с. 45].

Нам кажется, что это описание обращает на себя внимание Бахтина по целому ряду причин, одна из которых – отсылка к силенам, ларчикам из пролога романа Рабле «Гаргантюа и Пантагрюэль», который М.М. Бахтин подробно анализировал в своей диссертации (позже опубликованной под названием «Творчество Франсуа Рабле и народная смеховая культура Средневековья и Ренессанса» [6]).

Сразу вслед за описанием раковин, как помним, Томас Манн описывает морозные узоры: «...они – прямо-таки с шарлатанским бесстыдством – *подражали* (курсив наш. – Н. Д., М. М.-К.) растительному миру, <...> Вопрос заключался в том, *предваряли* эти фантазмагории растительные формы или же *повторяли* их?» [9, с. 47].

От описания «жалких имитаторов» (по выражению папаша Леверкюна [там же, с. 49]) мира органической и неорганической природы Томас Манн далее переходит к описанию Адриана Леверкюна – антипода, но вместе с тем и трагического двойника писателя и других персонажей романа.

Родной город Леверкюна, подчеркнуто анахроничный и средневековый Кайзерсашерн населяют «“оригиналы”, чудаки и полупомешанные» [там же, с. 66]. Учитель и духовный отец Адриана, Кречмар, как будто также занимает почетное место в ряду этих чудаков: заикающийся лектор вызывал у своей публики противоречивые чувства: «...слушателей попеременно одолевал то страх, то смех, и внимание их обращалось не на смысл его слов, а на боязливо-напряженное ожидание следующей речевой конвульсии» [там же, с. 80].

О любви самого Адриана к смеху, присущей ему еще с детства, Серенус Цейтблом говорит неоднократно и в различных выражениях: это и «любовь к смешному» и «потребность» в нем, и «склонность к хохоту». Причем слово «юмор» в силу того, что слово это содержит коннотацию умеренности смеха, рассказчику кажется не подходящим для Леверкюна, который «покатывался со смеху»: «Смешливость Адриана я воспринимал скорее как своего рода прибежище, как несколько оргиастическую, мне всегда мало приятную... Смех этот нередко бывал куда более беспредметным – чистое дурачество, и, признаюсь, мне было очень нелегко вторить ему» [9, с. 120].

Неумеренность леверкюновского смеха казалась рассказчику сатанинской, хотя и выражает он это подспудно, не совсем напрямую, когда вспоминает «поневоле» [там же] сюжет из «Града Божьего» Аврелия Августина о Хаме, который «был единственным человеком, который смеялся, рождаясь на свет, что могло произойти лишь с помощью сатаны» [там же, с. 120–121].

Детским воспоминаниям принадлежат и эпизод первого знакомства с музыкой и первые музыкальные упражнения мальчиков: «Ни один из нас не догадывался, что под регентством скотницы Ганны мы поднялись на сравнительно, конечно, очень высокую ступень музыкальной культуры, в область *имитационной* (курсив наш. – Н.Д., М.М.-К.) полифонии, которую, для нашего удовольствия, открыл XV век» [там же, с. 59].

Нужно ли говорить, какое важное значение в теории пародии М.М. Бахтина имеют слова «имитация» и «полифония».

По ходу романа Адриан то и дело использует приемы пародии и стилизации. Так, например, Цейтблом описывает одно из прощаний с другом перед уходом в армию: «“So long!” – только и сказал он; это был излюбленный оборот Кречмара, и он им воспользовался, чуть насмешливо его процитировал, ибо вообще любил цитаты, словесные полунанеки на что-то или кого-то...» [там же, с. 177]. Однако и на письме Адриан использует приемы стилизации и пародирования. Благодаря перу рассказчика мы узнаем, что уже в другом письме (на этот раз – самому Цейтблому) Адриан Леверкюн пародировал своего профессора систематического богословия из Университета Галле: «старинный его стиль был, конечно, пародией, намеком на лекции в Галле, в частности, на манеру выражаться Эренфрида Кумпфа» [там же, с. 178]. Однако тут же Цейтблом говорит, что под такой пародией скрывалось

одновременно и «самовыражение», самостилизация» и «изъявление собственной сущности»: они, «воспользовавшись пародийной формой, как бы за нее спрятались, тем более себя выражая» [9, с. 178].

И далее: «Если бы не личина словесной игры, как поднялась бы рука написать фразу, которая все же была написана: “Молись за меня”? Лучшего примера цитаты как укрытия, пародии как предлога невозможно и придумать» [там же, с. 187].

Герой Томаса Манна осужден постоянно высмеивать и смеяться: в письме своему «бывшему ментору» [там же, с. 168] Кречмару, которое читатель может воспринять только со слов Цейтблома, Леверкюн утверждает, что «проклят смеяться перед лицом всего таинственно-впечатляющего» [там же, с. 173]. Леверкюн, несмотря на присущую ему «надрывную саркастичность» [там же, с. 168], здесь же говорит и о своей попытке преодолеть это «проклятье», унять «злополучный зуд» с помощью занятий теологией, но и там он не смог не «обнаружить пропасть ужасающего комизма» [там же, с. 173]. В этом же месте текста, названного рассказчиком «отповедью» [там же, с. 174] его друга, Леверкюн задает Кречмару, читателям и, безусловно, себе вопросы: «Милый друг, <...> почему меня всегда разбирает смех?.. Почему почти все явления мне представляются *пародиями* (курсив наш. – Н. Д., М. М.-К.) на самих себя? Почему почти все, нет, просто *все средства и приемы искусства кажутся мне пригодными разве что для пародии?..*» [там же]. Адриан тут же осекает себя, не желая отвечать на эти «риторические вопросы» [там же]. Зато М.М. Бахтин, анализируя романное слово, будто дает ответ на этот вопрос молодого композитора утверждением, что «все серьезное должно было иметь и имело смехового дублера» [1, с. 528].

Пародийностью отмечен и сам музыкальный метод Леверкюна. Так, например, об одном из ранних, еще ученических произведений Леверкюна Цейтблом сообщает своим читателям следующее: «Искрометные “Светочи моря” были в моих глазах весьма любопытным примером того, как художник сполна отдается делу, даже если втайне в него не верит, и стремится блеснуть в мастерстве, сознавая, что оно уже отживает свой век» [9, с. 194].

Цейтблом, комментируя опус «Светочи моря», написанный Адрианом «еще в Лейпциге, под наблюдением Кречмара» [там же, с. 193], вновь обращает внимание читателя на пародийность, присущую как данной симфонической поэме Леверкюна в частности,

так и его творчеству в целом: «Но если говорить всё до конца, то уже в этом не верящем в себя шедевре колористической оркестровки таилось нечто от пародии, от того критически-иронического взгляда на искусство вообще, который не раз в какой-то жутко-гениальной манере являло позднейшее творчество Леверкюна» [9, с. 194].

Как видим, функции и механизмы пародии по Манну и по Бахтину совпадают: это то самое оживление форм, отживающих свой век, гордый уход от бесплодия, ирония, необходимая, чтобы «спасти и завоевать искусство, чтобы добиться опуса, который, будучи травестией невинности, включал бы в себя ту самую познавательность» [там же, с. 227]. В своем следующем опусе «Love's Labour's Lost» Адриан также стремился «соблюсти пародийную витиеватость стиля» [там же, с. 258].

Название другого произведения Леверкюна – «Чудеса вселенной», на котором «Адриан, смеясь, настоял» [там же, с. 329], уже само по себе пугает Цейтблома своей «фривольностью», поскольку является «мнимо патетичным, ироническим наименованием, которое, впрочем, лучше подготавливает слушателя к потешности и гротескности этих живописаний чудовищного» [там же]. Мы опять можем уловить пародийные ноты, ведь Цейтблом объясняет свой испуг: насмешка – вот что является «квинтэссенцией» музыкального «портрета мира». Рассказчик приравнивает эту насмешку к «люциферовской сардонике, травестийно-лукавой хвале» [там же]. Появление самого Люцифера на страницах романа прототипично оправданно и долгожданно, но не только: при его взаимодействии с героем тоже звучат слова о пародии.

Происходит это появление в знаменитой XXV главе, в которой, с одной стороны, единственный раз в романе Адриан получает возможность высказаться от первого лица (читатель слышит «непосредственно его голос» [там же, с. 271]), и в которой, с другой стороны, перед нами возникает диалог (очень важное для теории пародии Бахтина понятие) главного героя с собезьянничавшим у Кумпфа (профессора систематического богословия) манеру выражаться [там же, с. 275] чёртом. Сам рассказчик именуется эту сцену средневековым жанром видение.

Этот диалог Адриана с чёртом о пародии М.М. Бахтин, внимательный читатель и почитатель Манна, особо выделяет, очеркнув несколькими вертикальными чертами:

«Я: Можно все это знать и все-таки поставить их вне критики. Можно поднять игру на высшую ступень, играя с формами, о которых известно, что из них ушла жизнь.

Он: знаю, знаю. Пародия. Она могла бы быть веселой, когда бы не была так печальна в своем аристократическом нигилизме. Сулят ли тебе величие и счастье такие уловки?

Я (со злостью): Нет» [9, с. 293].

Пародия, по Бахтину, имеет возрождающую и обновляющую функцию, она связана с игрой и оживлением литературных жанров и форм, из которых «ушла жизнь». Манн устами чёрта будто бы спорит с таким ее пониманием, говоря о ее аристократическом нигилизме, да и сам Адриан сетует на то, что, пародируя, обречен «выращивать осмотические цветы» [там же, с. 294], делая отсылку к опытам своего отца над неорганической природой.

Однако далее чёрт Манна меняет свое мнение о пародии: «...цветы изо льда или цветы из крахмала, сахара и клетчатки – то и другое природа, и еще неизвестно, за что природу больше хвалить» [там же]. Но Адриан, хоть и продолжая пародировать, все-таки не видит в пародии той творческой и обновляющей силы, которую видят в ней Бахтин и Манн: вспомним о «злополучном зуде», «проклятье» смеха и «риторических вопросах», которые столь невыносимы для Адриана, что он, аккумулируя их, не хочет на них отвечать.

Характерно, что источником для своей следующей «сюиты драматических гротесков» [там же, с. 363] Адриан выбирает сборник позднеримских анекдотов «Gesta Romanorum», которые, по словам Цейтблома, «были как будто созданы для того, чтобы задеть пародийную жилку Адриана» [там же, с. 374]. Важно, что именно в связи с текстами средневековой литературы у героев Томаса Манна возникает схожее с бахтинским понимание механизма пародии. Цейтблом признается, что понимает, почему эти сюжеты имеют столь большую привлекательность для Леверкюна: «...его ум, склонный к ехидной, разлагающе пародийной игре (курсив наш. – Н.Д., М.М.-К.), тут прежде всего привлекала возможность критически переосмыслить напыщенную патетику уже умиравшей эпохи искусства» [там же, 379]. Сложно не увидеть в этих словах созвучия идеям Бахтина об обновляющей функции междужанровой сатиры и возрождающем смехе.

Однако пародийность – характерный метод композиции Леверкюна, в молодости «не надеявшегося найти современную ауди-

торию для своих прихотливых, скрыто пародийных фантазий» [9, с. 208] – впервые не находит себе применения в наиболее строгом его творении [там же, с. 561] – симфонической кантате «Плач доктора Фаустуса».

У Томаса Манна в словах рассказчика, Цейтблома, буквально в одном предложении употребляются слова, столь важные как для теории пародии Бахтина, так и для его филологической и философской мысли в целом – стиль, пародия и полифония. Оценивая «позднее творение» Леверкюна, Цейтблом, анализирующий жизнь и творчество своего друга, указывает на то, что «Плач» «чище по стилю, тон его в целом более мрачен и чужд пародийности» [там же, с. 562] и что это «скорее контрапункт, чем полифония» [там же]. И у Т. Манна, и у М.М. Бахтина, таким образом, эти понятия между собою связаны и, более того, находятся в одинаковой корреляции: полифония и двуголосое слово обусловлены наличием в произведении пародийности, а последняя, в свою очередь, предполагает множественность стилей.

И всё же отдельные черты пародийного удвоения и снижения наличествуют и в последнем творении Адриана, которого самого называют «a parody of the human» [10, p. 38]. Так, перед смертью леверкюновский доктор Фаустус обращается к свидетелям своего последнего часа, просит их «мирно спать» [9, с. 564]. Доктор философии, гуманист, как сам себя называет рассказчик, сразу видит, какие слова поддаются в данной фразе инверсии: «...эта просьба есть сознательный и предметный негатив к гефсиманскому “бодрствуйте со мной”» [там же]. Цейтблом отмечает в главном произведении своего друга еще одну сцену, являющуюся пародией на священные христианские тексты: «Ужин умирающего с друзьями носит, бесспорно, ритуальный характер и дан здесь как вторая тайная вечеря» [там же]. Такое использование «parodia sacra», безусловно, вписывает «Плач» Леверкюна в средневековую традицию пародирования священных текстов, о которой писал М.М. Бахтин в «Творчестве Франсуа Рабле» [6].

Итак, М.М. Бахтин, теоретик пародии, и Томас Манн, ее практик, на протяжении всей жизни пытались понять и вскрыть механизмы пародии, ее функции и ее пределы.

В монографии о Достоевском Бахтин с помощью одной из сносок упоминает роман Манна «Доктор Фаустус». Бахтин говорит об этом романе как о тексте, который «пронизан редуцированным амбивалентным смехом, иногда прорывающимся наружу,

особенно в рассказе повествователя Цейтблома» [2, с. 187–188]. Несмотря на изначальную акцентуацию на романе «Доктор Фаустус», Бахтин в той же сноске обобщающе характеризует творчество Томаса Манна, своего современника: «Редуцированный смех, преимущественно пародийного типа, вообще характерен для всего творчества Т. Манна. Сравнивая свой стиль со стилем Бруно Франка, Т. Манн делает очень характерное признание: “Он (то есть Б. Франк. – М. Б.) пользуется гуманистическим повествовательным стилем Цейтблома вполне серьезно, как своим собственным. А я, если говорить о стиле, признаю, собственно, только пародию” (там же, с. 235)» [там же].

Список литературы

1. *Бахтин М.М.* Из предыстории романного слова // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: [в 6(7) т.]. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. С. 513–551.
2. *Бахтин М.М.* Проблемы поэтики Достоевского // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: [в 6(7) т.]. М.: Русские словари, Языки славянских культур, 2002. Т. 6. С. 7–300.
3. *Бахтин М.М.* Роман как литературный жанр // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: [в 6(7) т.]. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. С. 608–643.
4. *Бахтин М.М.* Сатира // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: [в 6(7) т.]. М.: Русские словари, 1997. Т. 5. С. 11–38.
5. *Бахтин М.М.* Слово в романе // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: [в 6(7) т.]. М.: Языки славянских культур, 2012. Т. 3. С. 9–179.
6. *Бахтин М.М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса // *Бахтин М.М.* Собрание сочинений: [в 6(7) т.]. М.: Языки славянских культур, 2010. Т. 4(2). С. 7–516.
7. *Днепров В.Д.* Интеллектуальный роман Томаса Манна // Вопросы литературы. 1960. № 2. С. 143–166.
8. *Клюева И.В., Лисунова Л.М.* М.М. Бахтин – мыслитель, педагог, человек. Саранск, 2010. 468 с.
9. *Манн Т.* Доктор Фаустус: жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом: роман / пер. с нем. Н. Ман, С. Апта. М.: Изд-во иностранной литературы, 1959. 616 с.
10. *Blackmur R.P.* Parody and Critique: Notes on Thomas Mann's Doctor Faustus // The Kenyon Review, 1950. Vol. 12. No. 1. P. 20–40.

References

1. Bakhtin, M.M. “Iz predystorii romannogo slova” [“From the Prehistory of Novelistic Discourse”]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: [in 6(7) vols]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012, vol. 3, pp. 513–551. (In Russ.)
2. Bakhtin, M.M. “Problemy poehtiki Dostoevskogo” [“Problems of Dostoevsky’s Poetics”]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: [in 6(7) vols]. Moscow, Russkie slovari Publ., Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2002, vol. 6, pp. 7–300. (In Russ.)
3. Bakhtin, M.M. “Roman kak literaturnyi zhanr” [“The Novel as a Literary Genre”]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: [in 6(7) vols]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012, vol. 3, pp. 608–643. (In Russ.)
4. Bakhtin, M.M. “Satira” [“Satire”]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: [in 6(7) vols]. Moscow, Russkie slovari Publ., 1997, vol. 5, pp. 11–38. (In Russ.)
5. Bakhtin, M.M. “Slovo v romane” [“The Word in the Novel”]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: [in 6(7) vols]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2012, vol. 3, pp. 9–179. (In Russ.)
6. Bakhtin, M.M. “Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Renessansa” [“The Works of François Rabelais and the Popular Culture of the Middle Ages and the Renaissance”] [“Rabelais and His World”]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: [in 6(7) vols]. Moscow, Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2010, vol. 4(2), pp. 7–516. (In Russ.)
7. Dneprov, V.D. “Intellektual'nyi roman Tomasa Manna” [“Thomas Mann’s Intellectual Novel”]. *Voprosy literatury*, no. 2, 1960, pp. 143–166. (In Russ.)
8. Klyueva, I.V., Lisunova, L.M. *M.M. Bakhtin – myslitel', pedagog, chelovek* [M.M. Bakhtin – Thinker, Teacher, Man]. Saransk, 2010, 468 p. (In Russ.)
9. Mann, Th. *Doktor Faustus: zhizn' nemetskogo kompozitora Adriana Leverkyauna, rasskazannaya ego drugom* [Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, Told by a Friend], trans. from German N. Man, S. Apt. Moscow, Izd-vo inostrannoi literatury Publ., 1959, 616 p. (In Russ.)
10. Blackmur, R.P. “Parody and Critique: Notes on Thomas Mann’s Doctor Faustus”. *The Kenyon Review*, vol. 12, no. 1, 1950, pp. 20–40. (In English)

С.Н. Аверкина

© Аверкина С.Н., 2025

ТОМАС МАНН: ЛИЧНАЯ ТЕРРИТОРИЯ

Аннотация. Статья посвящена анализу авторской стратегии автобиографизации в художественном творчестве Томаса Манна. В центре внимания оказываются не столько его дневниковые записи, письма и публицистика, сколько прозаические произведения, в которых писатель выступает одновременно рассказчиком и героем. Речь идет о рассказах, вошедших в цикл «Две идиллии» («Хозяин и собака», гексаметр «Песнь о ребенке», 1919), а также о рассказах «Непорядок и раннее горе» (1925) и «Марио и волшебник» (1930), которые исследователи нередко объединяют под условным названием *Symphonia domestica* – по аналогии с одноименной симфонией Р. Штрауса, одного из любимых композиторов писателя. Цель работы – выявить, как в этих произведениях автобиографические мотивы преобразуются в универсальные культурные и этические смыслы. Задачи исследования включают: определение форм и приемов автобиографизации в структуре повествования, анализ взаимодействия индивидуального и исторического контекста, а также выявление художественных стратегий выражения гуманистических и антимилитаристских идей. Методологическую основу исследования составляют нарратологический анализ, элементы поэтики автобиографического текста, а также интертекстуальный и культурно-исторический подходы. Доказывается, что, обращаясь к изображению семейного быта, Манн стремится раскрыть перед читателем подлинно человеческие стороны своей личности, демонстрируя чувства грусти, боли и радости, сопряженные с историческим временем. Эти тексты становятся пространством художественного самонаблюдения и рефлексии. Через бытовое и интимное писатель размышляет о судьбах культуры, о роли личности в истории и о возможных путях духовного сопротивления эпохе. Тем самым обозначается поворот к новой – антимилитаристской и гуманистической – парадигме творчества,

которая станет определяющей для позднего Манна, в том числе в его антифашистской публицистике и романах.

Ключевые слова: Т. Манн; автобиографическое начало; дневник; «домашняя симфония»; гуманизм.

Получено: 25.07.2025

Принято к печати: 28.08.2025

Информация об авторе: *Аверкина* Светлана Николаевна, доктор филологических наук, профессор кафедры всемирной литературы, Московский педагогический государственный университет, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1, 119435, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-8922-679X>

E-mail: averkina.svetlanalunn@mail.ru

Для цитирования: *Аверкина С.Н.* Томас Манн: личная территория // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 73–93.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.06

Svetlana N. Averkina

© Averkina S.N., 2025

THOMAS MANN: PERSONAL TERRITORY

Abstract. This article explores Thomas Mann’s strategy for including autobiographical moments in his works, focusing not on his diaries, correspondence, or essays, but rather on a group of short stories in which the writer appears simultaneously as narrator and protagonist. Particular attention is paid to the cycle *Two Idylls* (comprising “A Man and His Dog” and the hexametric poem “The Song of the Little Child”, both 1919), as well as to two later stories – “Disorder and Early Sorrow” (1925) and “Mario and the Magician” (1930). These works are frequently considered by scholars as forming a symbolic cycle referred to as *Symphonia domestica*, a title borrowed from the orchestral composition by R. Strauss, one of Mann’s favorite composers. The aim of this study is to identify the narrative and thematic mechanisms by which private and autobiographical experience is transformed into an artistic and ethical statement. The article examines the ways in which the writer’s personal world – family life, emotional vulnerability and every day rituals – becomes a testing ground for cultural reflection and moral choice. Key methodological approaches include narratological analysis, theories of autobiographical writing, and a contextual reading of the texts within the intellectual and political climate of interwar Europe. The analysis demonstrates that Mann’s turn to intimate and domestic subjects in the early 1920s signifies a crucial moment of self-reflection and ethical repositioning. By foregrounding the private sphere, Mann creates a space for humanistic introspection, exploring how ordinary emotional experience – sorrow, joy, loss – can serve

as a counterpoint to the rising tide of nationalism and historical upheaval. The stories under consideration mark a transition toward a new phase in Mann's work, characterized by a commitment to democratic ideals, anti-militarism, and the defense of human dignity. This narrative and ideological shift laid the foundation for the author's later anti-fascist writings and affirmed literature's potential to bear witness to spiritual resistance and ethical renewal.

Keywords: T. Mann; autobiographical beginning; diary; "domestic symphony"; humanism.

Received: 25.07.2025

Accepted: 28.08.2025

Information about the author: *Svetlana N. Averkina*, DSc in Philology, Professor of the Department of World Literature, Moscow State Pedagogical University, Malaya Pirogovskaya Street, 1, building 1, 119435, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0008-8922-679X>

E-mail: averkina.svetlanalunn@mail.ru

For citation: Averkina, S.N. "Thomas Mann: Personal Territory". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 73–93. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.06

Введение

Автобиографическое начало в творчестве Т. Манна очевидно и неоспоримо. Однако оно имеет сложную природу. В откровенном письме А.М. Фрею от 19 января 1952 г. Манн признается: «Вообще я очень боюсь прямой автобиографии, которая мне представляется труднейшей, почти неразрешимо трудной задачей для литературного такта» [4, с. 310]. «Кто говорит такое, не пишет мемуаров», – подхватывает его мысль один из самых значительных исследователей дневников, писем и эссеистики немецкого классика Г. Вислинг [29, S. 371].

Уточним термины. Автобиографизм, согласно концепции «автобиографического пакта» Ф. Лежёна (1975), – это присутствие в художественном произведении сведений о личности автора, его жизненном опыте, представлениях, переживаниях, мировоззрении, даже если его тексты прямо нельзя назвать автобиографическими [19]. Согласно этой концепции, тексты с очевидной автобиографической составляющей заставляют читателя и автора вступить в некие «договорные отношения». Похожих взглядов придерживается и Ж. Женетт, предлагая термины «автотекстуальность» и «параллельная нарративность», описывая способы

встраивания биографического материала в художественный дискурс [11].

В русской традиции об автобиографизме (*versus* автобиография) также писали многие исследователи классической литературы: Л.Г. Андреевский, И.Н. Сухих, Н.Н. Берковский, Н.А. Фейтельберг. В понимании отечественных теоретиков автобиографизм – это изображение жизненного пути посредством художественной трансформации [6, с. 72–85].

Другой часто используемый термин «автобиографическое начало» позволяет уйти от острых вопросов: он нейтрален, предполагает широкий взгляд на проблему [2, с. 211–239]. Автобиографическое начало проявляется в выборе тематики произведения, концептуализации персонажей, передаче атмосферы и создании обстановки, введении определенных мотивов и лейтмотивов, разработке внутренней позиции рассказчика, что выражается даже в ритме повествования (как это нередко происходит, например, у Манна). Автобиографическое начало раскрывается в виде «авторской маски», «просвечивает» в тексте в фигуре лирического двойника, выражается в проекции собственной памяти.

Применительно к творчеству Манна возможно обращение к обоим терминам. Автобиографизм писателя не сводится к прямому воспроизведению фактов биографии, но выражается в мотивной структуре, системе персонажей и близкой ему этической проблематике. Автобиографическое начало проявляется в образах героев первого плана и героев фона, воспроизводящих судьбу автора, его близких и знакомых, но в иной культурно-временной проекции, в другой психологической перспективе [6].

Манн не оставил воспоминаний в классическом понимании этого жанра. Однако он обеспечил критиков и читателей впечатляющим по объему и тщательности отбора материала корпусом «сопроводительных текстов» – тем, что можно условно назвать «правдой» в гётевском понимании этого слова. «Сочиняя, он придает правде форму», – утверждение, вынесенное в название книги «Томас Манн – немец, европеец, гражданин мира» М. Брауна и Б. Лерман [9]. Такая характеристика творческого метода писателя представляется точной. Передать эмоции и ощущения для него не главное. Он исследует реальность и говорит о том, что помогает в этом исследовании.

Между хроникой и размышлением: дневник как способ постижения реальности

Очень рано, оттачивая свой писательский взгляд, Манн выработал привычку практически ежедневно делать дневниковые записи. Документировать литературный процесс, фиксировать все внутренние и внешние обстоятельства, влиявшие на него или мешавшие ему, стало жизненной «потребностью» писателя. Для него важно было «засвидетельствовать» самое существенное, или, иначе – удостовериться в том, что он способен «осознавать», критически переосмысливать суть событий [27, S. 31]. В этой своей дневниковой записи Манн использует глагол *'vergewissern'*, очень точно фиксирующий его цель: пропустить сквозь сознание и совесть события, которые впоследствии будут преобразены в художественных текстах.

Анализируя автореференциальные мотивы в творчестве Манна, Р. Виммер отмечает: «Известно и хорошо изучено, как и каким образом он следует внутренней потребности давать точный “отчет” о происходящем не только себе самому, но и другим» [27, S. 31]. Слово «отчет» (*Rechenschaft*) входит в художественный тезаурус писателя и является важным для понимания его образа мыслей. Это слово появляется и в названии эссе «Парижский отчет» (*Pariser Rechenschaft*), опубликованном через пару месяцев после поездки во Францию в январе 1926 г. Манн, воодушевленный общением с европейскими писателями, говорит о необходимости культурного сближения разных народов, настаивает на преодолении национальных предрассудков и признает свои ошибки периода работы над «Записками аполитичного».

Так, стремление обнародовать события личной жизни сопрягалось у Манна со стремлением представить на суд других свою морально-этическую и общественную позицию. Очевидно, что он вел не просто интимный дневник, а дневник, рассчитанный на будущего читателя. Можно сказать, что с определенного момента он начал вести «жизнь биографического типа», которую, по замечанию литературоведа и переводчика «Размышлений аполитичного» И.А. Эбаноидзе, можно обозначить следующим образом: «величайший классик немецкой литературы» [7, с. 44].

Эта сначала подсознательная, а затем и сознательная игра привела к тому, что Манн постоянно должен был проводить ревизию своего наследия. Те документы, которые нужны были ему

для работы (он вспоминал свои мысли, перечитывал записи), он тщательно хранил, перевозил с собой с одного места жительства на другое (при переезде из Америки в Европу биографические заметки писателя составили несколько контейнеров). Те же документы, которые компрометировали его, должны были быть уничтожены.

Известно три эпизода сожжения дневников. Впервые это случилось в 1886 г., когда он еще не был великим писателем Томасом Манном, автором «Будденброков» и «Волшебной горы». Своему близкому другу Отто Граутоффу 17 февраля 1896 г. Манн написал: «Я сжигаю решительно все мои дневники – Почему? Они тяготят меня. Лежат – мешают, мешают и в другом смысле...» [19, S. 721].

Второй раз, в 1933 г., Манн поручил сыну Голо избавиться от «опасных тетрадей», сразу после решения остаться в Швейцарии. Это было самое важное для него незавершенное в Германии дело (не вопрос со счетами и имуществом, а дневники конца 1918 – начала 1919 г.). Гестапо арестовало рукописи, оставшиеся в мюнхенском доме, и Манн воспринял это как покушение на тайны его жизни [18, S. 722]. После возвращения дневников 2 мая 1933 г. писатель испытал «значительное и глубокое облегчение», буквально воспрял духом¹.

Это событие придало ему силы для дальнейшей работы и подготовки отъезда в Америку не только своей семьи, но и целой группы выдающихся немецкоязычных писателей, включая Бруно Франка – драматурга и романиста; Франца Верфеля, автора знаменитых романов «Сорок дней Муса-Дага», «Верди», «Песни о Бернадетте»; Макса Брода, писателя, душеприказчика Ф. Кафки; Леона Фейхтвангера, чьи исторические романы считаются вершиной жанра. Также он помогал Бертольту Брехту; австрийской поэтессе Эльзе Ласкер-Шюлер; общался с Арнольдом Шёнбергом, Теодором Адорно, Альбертом Эйнштейном, будучи своего рода посред-

¹ Манн также описывает эпизод избавления от дневниковых записей в 1950 г., незадолго до отъезда из Америки, когда многие записи, важные для восстановления последовательности рассуждений при работе над романами 1940-х годов показались ему ненужными. Писатель не комментирует этот эпизод, но, зная особенности его характера, его можно объяснить рациональными причинами: дневников было так много, что их было трудно перевезти через океан в полном объеме, и он взял с собой только записи, которые считал наиболее важными для будущих исследователей его творчества.

ником между этими великими людьми и семьей Рузвельт, оказывавшей поддержку писателю.

Подводя итог этому разделу, отметим, что главный источник биографического материала, по мнению самого Т. Манна, – его дневники, – сохранился почти в полном объеме. Также осталась обширная переписка Т. Манна с разными адресатами (Г. Манном, С. Фишером, Э. Бертрамом, Г. Гессе, К. Кереньи, А. Нойманом, А. Шницлером и др.). В издательстве *Fischer* вышло три тома, в которых собрана переписка определенных периодов (письма 1889–1936, 1937–1947, 1948–1955 гг.) [22]. Часть писем хранится в архиве Томаса Манна в Цюрихе.

Письма являются важнейшим источником сведений о ходе мыслей писателя. В них он выступает участником диалога, ведет полемику с конкретными собеседниками. Однако наличие прямого адресата существенно влияет на стилистику и тематику этих документов. Они не могут быть восприняты непосредственно, как дневники, где писатель остается один на один с самим собой, словно смотрит на свое отражение в зеркале (не случайно он пишет эссе с таким названием – «В зеркале» (1907)).

К автобиографической прозе Манна относят эссе, ряд статей и заметок, которые, согласно классификации Р.Г. Реннера, можно разделить на несколько групп: автобиографические эссе «Детские игры» (1904), «Бильзе и я» (1906), «Блаженство сна» (1909), «О браке» (1925), «Очерк жизни» (1930), «К самому себе» (1940) [18, S. 665–677]; эссе об истории создания отдельных произведений («По поводу “Королевского высочества”», 1910; «История “Доктора Фаустуса”. Роман одного романа», 1947); статьи о поисках литературной идентичности («Гёте и Толстой», 1925; «Гёте как представитель бюргерской эпохи», 1954; «Опыт о Чехове», 1954); многочисленные критические заметки («Любек как духовная форма жизни», 1926; «Братец Гитлер», 1938).

По мысли Р. Вимера, статьи Манна «фрагментарно-ироничны, остраненно-прохладны». Манн играет с традиционными образцами мемориальной прозы и остается сдержанным и критичным [27, S. 31–50]. В большинстве своем эти тексты создавались как бы «на случай», поясняли особенности художественного метода Манна, его отношение к действительности и литературе, имели комментирующий, а не самооценный характер. С данным тезисом можно было бы поспорить (например, в случае со статьями о Толстом, Гёте, Шторме, Фонтане), если бы эти тексты были

материалом данного исследования. Но нам хотелось бы сосредоточиться на тех произведениях, в которых писатель прямо упоминает членов своей семьи, называет их имена, приводит биографические подробности, художественно переосмысляя их.

В манноведении эти тексты принято объединять в *Symfonia domestica* [18, S. 9–23].

Symfonia domestica: Томас Манн как герой и повествователь²

Биографизм художественных текстов Манна хорошо изучен, как и биографический пласт дневников и писем автора «Доктора Фаустуса».

В ранних рассказах личные мотивы проявляются, в первую очередь, в изображении внутреннего мира героев-художников; в семейной эпопее «Будденброки» писатель «пересоздает» историю своей семьи и одновременно «воссоздает» образ жизни бюргерской прослойки Любека; в сказке-притче «Королевское высочество» (история принца карликового государства-монархии, влюбившегося в американку, дочь миллионера) Манн представляет на суд читателя историю своей женитьбы, не побоявшись быть высмеянным из-за откровенного *happy end'a* романа. Автобиографичен образ Ашенбаха. Даже в «Волшебной горе» сюжетобразующим является эпизод, связанный с реальной историей посещения Манном легочного санатория в Давосе, где проходила лечение его жена Катя.

В более поздних тестах (тетралогия «Иосиф и его братья», «Избранник», «Закон», «Признания авантюриста Феликса Круля», «Эротика Микеланджело»), как полагает Р. Виммер, автор статьи «Феликс Круль 1 – Феликс Круль 2. Три маски автобиографического», автобиографические отсылки замаскированы, но заметны внимательному читателю особенно, если он знаком дневниками Манна, где зафиксированы размышления и комментарии к отдельным эпизодам его произведений [27, S. 369–372].

В текстах «Домашней симфонии» Манн впервые делает самого себя героем повествования [24, с. 142–170]. К данному циклу принято относить четыре произведения, два из которых

² Название параграфа обыгрывает статью А. Хонольда “Thomas Mann als Figur und Erzähler seiner selbst” [17, S. 9–23].

написаны в период «безвременья» («Хозяин и собака. Идиллия», 1918, и «Песнь о ребенке», 1919), когда Манн еще не выступил на стороне демократии, а два других – в период существования Веймарской республики, когда внимательный наблюдатель уже мог различить черты надвигающейся политической трагедии, которая вскоре охватит всю Европу, – «Непорядок и раннее горе» (1925) и «Марио и волшебник» (1930).

Обращение к сугубо личному материалу было вызвано глубочайшим духовным и интеллектуальным кризисом, связанным с работой над политико-философским трактатом «Записки аполитичного» (1915–1918), в котором Манн фактически выступил на стороне немецкого агрессора. Текст был издан в год поражения вильгельмовской армии, незадолго до распада Германской империи. Такие ошибки нелегко забываются, особенно если автор претендует на роль национального гения.

Выходом из тупика стала работа над рассказом «Хозяин и собака», что помогло Манну обрести равновесие и принять план действий на ближайшие годы. Этот рассказ стал первым шагом к созданию романа «Волшебная гора» и программного публицистического текста «О Германской республике», где Манн переработал речь, произнесенную 13 октября 1922 г. по случаю вручения ему премии Гёте города Франкфурта-на-Майне: «Я стал республиканцем не из-за слабости, а по зову духа» [21, Bd 2, S. 548–549]. С этого момента Манн активно и последовательно выражал свою гуманистическую программу.

Сам термин «Домашняя симфония» восходит к музыкальной сфере. *Symphonia domestica* (op. 53) Р. Штрауса также была написана в период тяжелого экзистенциального кризиса. В симфонии композитор «показал» свой семейный быт, жену и ребенка, повседневность, ссоры, примирения, любовь, огорчения, игры детей, каждодневную рутину, сон, пробуждение, прогулки с собакой, трапезы, посещение гостей.

Манн высоко ценил творчество австрийского композитора – его умение соединить частное и высокое, обыденность и симфоническую форму. Произведение Штрауса дало ему импульс для создания истории, описывающей общение писателя с верным псом Баушаном, и идиллии «Песнь о ребенке» – гекзаметра, посвященного рождению последнего ребенка Манна Элизабет – пожалуй,

любимой дочери писателя³. Впоследствии она станет выдающимся юристом, публицистом, общественным деятелем, специалистом в области морского права и защиты океанов.

«Хозяин и собака» – рассказ, который может быть прочитан в двух плоскостях: психологической и политической. Он имеет довольно простую форму: текст состоит из пяти глав-зарисовок, дающих подробную характеристику Баушана, чья жизнь строится вокруг одного желания – быть с хозяином, сопровождать его на прогулке; Манн описывает и прогулку, и рассказывает о болезни домашнего любимца⁴. Однако эта история о верном спутнике писателя отсылает к более широкому литературному контексту.

Среди источников, давших импульс для ее создания, называют «собачьи истории» М. де Сервантеса и Э.Т.А. Гофмана (Г.Р. Вагета) [18, S. 592]. А. Шопенгауэр и Р. Вагнер, «герои» «Записок аполитичного», тоже были страстными любителями собак. Кроме того, Манн часто вспоминал о беседах с братом Генрихом, который охотно рассказывал о своей любви к собакам. Да и сам Манн в ранних произведениях анализировал психологический аспект общения человека и животного: в рассказе «Тобиас Миндерникель» он описал, как герой мучает и убивает любимое существо – маленькую, беззащитную собаку; в «Королевском высочестве» принц в поисках спокойствия прогуливается с верным псом [18, S. 592–594].

В «Песне о ребенке» быт семьи описан наиболее подробно. Элизабет – «незапланированный» поздний ребенок – родилась в сложное послевоенное время. Основной прием, к которому Манн прибегает в этом тексте, – контраст между обыденным и возвышенным. Он подробно описывает крестины девочки (подготовку, саму церемонию), передает разговоры гостей, обеспокоенных ситуацией в Германии, вспоминает период работы над новеллой «Смерть в Венеции», неторопливо описывает сложности, связанные с экономическим положением семьи.

³ Манн не смог точно выдержать классическую форму гекзаметра, высокими образцами которого в немецкоязычной литературе являются идиллии С. Геснера или И.В. Гёте «Герман и Доротей», однако ему удалось передать общее настроение торжественности.

⁴ В рассказ пять глав: «Как он ко мне пришел», «Характеристика», «Полдень», «Прогулка», «Происшествие».

Об этом тексте написано много работ. Поэтому хотелось бы остановиться лишь на одном важном моменте: после рождения Элизабет Манн расстался со своим добрым другом, собеседником, духовно близким человеком Эрнстом Бертрамом, автором книги «Ницше» и диссертации об А. Штифтере. Но, несмотря на разрыв, именно Бертрама попросил он быть крестным отцом *своей* дочери, что, безусловно, символично: так он сохранил духовную связь с другом, внешне прервав с ним все отношения.

Очевидный для Манна отход от романтического милитаризма был тяжело принят Бертрамом. Кризис назревал в течение нескольких месяцев, разрыв был неминуем. В итоге Манн и Бертрам даже перешли на «вы». Манн ощущал себя виноватым, но свободным от «мрачных заблуждений», сознавал, что для него начался новый этап жизни и творчества.

В рассказе «Непорядок и раннее горе», написанном в период между двумя значимыми для автора поездками – в Египет в марте 1925 г. и в Италию в мае того же года, – Манн представил себя в роли профессора новейшей истории Абея Корнелиуса⁵. Писатель пытается скрыть собственное «я», но оно имплицитно проявляется в тексте: Корнелиус почти дословно цитирует политические статьи Манна, упоминает факты и события из его жизни.

В фигурах старших детей (Ингрид и Берта), отличающихся эксцентричным поведением, угадываются образы Клауса и Эрики. Младшие дети – Байсер и Лорхен – схожи с Михаэлем и Элизабет. Особняк, описанный в рассказе, напоминает мюнхенскую виллу Маннов в Богенхаузере, выполненную в модном тогда веймарском стиле. Некоторые бытовые детали, приведенные писателем в дневниках, легко узнаваемы в тексте рассказа: необходимость добывать продукты, например яйца; интеллектуальные игры старших детей – решение шарад, составление рифм – тоже подробно описаны Манном; стремление любимицы профессора Лорхен вести со старшими ребятами «просветительские беседы» о строении облаков, хищных птицах, заболеваниях легких взяты из жизни семьи; точно выведены фигуры прислуги «хорошего бюргерского дома» (служанка Аффа, няня Анна и др.) [20, S. 239–256].

⁵ Известна экранизация новеллы, выполненная в 1976 г. Ф.Р. Зайтцем, который в основном следует тексту, привлекая, однако, и мотивы из новеллы «Тонно Крёгер».

Концепция рассказа на первый взгляд представляется достаточно простой. Повествование выстраивается вокруг важного события: старшая дочь профессора Ингрид объявляет о помолвке с Альфредом Моосбургом, современным и перспективным молодым человеком из хорошей семьи. Но есть много деталей, на которые следует обратить пристальное внимание, чтобы понять интенцию автора.

Например, примечательно имя главного героя новеллы – Абель Корнелиус. Имя *Abel* (Авель) отсылает к Библии: Авель – второй сын Адама и Евы, убитый Каином. В христианской традиции он является олицетворением жертвы, символом невинности и страдания. В контексте рассказа имя используется иронически, так как профессор Абель не может быть воспринят как «жертвенный агнец»; скорее, он представляет собой некую пассивную, ведомую фигуру, переживающую тяжелый моральный и эмоциональный кризис. Он утратил веру в силу разума, в могущество авторитетов, в возможности человечества. Фамилия *Kornelius* отсылает к римскому центуриону Корнилию (Деяния, 10) – первому язычнику, обращенному в христианство. В богословии Корнелий олицетворяет «восприимчивость» к новому, открытость. В новелле же фамилия профессора также может быть прочитана неоднозначно: он, специалист по новейшей истории, на самом деле застрял в прошлом, в эпохе «чистой культуры» и туманных идеалов и не способен воспринимать настоящее [18, S. 597].

Можно сделать вывод, что имя Абель Корнелиус является комбинацией слабости (Авель) и несоответствия эпохе с невозможностью обновления (Корнелий) и представляет собой иронический портрет интеллектуала старой школы, отчужденного от современной реальности, неспособного управлять ни общественными процессами, ни детьми, ни жизнью (отсюда образы «непорядка» и «раннего горя», вынесенные в название новеллы). Примечательно, что даже собственные (старшие) дети подшучивают над его именем.

«Непорядок» указывает и на трудный период в жизни Германии: возрастание инфляции в Веймарской республике; «раннее горе» переживают маленькая Лорхен, испытавшая влюбленность в студента Макса Хергезелля, и сам Корнелиус, который сочувствует дочери [18, S. 595]. Главный герой пытается найти в себе силы, чтобы вернуть способность рационально мыслить. Последние строки дают слабую надежду, что ему (как и автору рассказа)

удастся справиться с внутренним хаосом и пережить сложный исторический и политический период.

Рассказ «Марио и волшебник» – самое известное произведение цикла. Это связано отчасти с тем, что он был экранизирован выдающимся австрийским режиссером и актером К.М. Брандауэром, сыгравшим Хендрика Хёфгена в фильме «Мефисто», снятом по мотивам романа К. Манна.

Писатель рассказывает о поездке в итальянский городок Торре ди Венере, расположенный в живописной местности у моря [15, S. 306–312]. Название вымышленного города – *Torre di Venere* – переводится с итальянского как «Башня Венеры», что придает тексту мифологическое измерение, связывает его с мифом о Тангейзере и косвенно с романом «Волшебная гора». Текст пронизан тонким эротизмом, типичным для курортного дискурса. Этот аспект блестяще показан в упомянутом выше фильме Брандауэра.

Итак, на курорте семья главного героя сталкивается с агрессивным поведением местных жителей, увлеченных идеями итальянского фашизма. Жители «Гранд-отеля» жалуются на кашель ребенка (Михаэля), опасаясь инфекции. Через пару дней отцу семейства приходит штраф за то, что его восьмилетняя дочь сняла на пляже купальник, испачканный в песке, чтобы сполоснуть. Тонкая «как щепка малышка» [18, S. 598], по выражению Манна, действительно пережившего подобную ситуацию во время отдыха в Италии, возмутила спокойствие благонравных посетителей пляжа. Вопреки желанию покинуть это неприветливое место, герой остается, чтобы по просьбе детей посетить выступление таинственного фокусника Чиполло.

Но во время выступления бестактная игра Чиполло с человеческими чувствами привела к трагедии [25, S. 50–65]. В этой истории сохранено многое из реально пережитого тогда писателем, но есть и вымысел. Семья Манн действительно отдыхала в местечке Форте деи Марми с 31 августа по 13 сентября 1926 г. Во время отдыха город посетил Чезаре Габриелли – выдающийся гипнотизер, которым восхищался даже Г. Д'Аннунцио, однако никаких трагических событий не последовало. Писатель намеренно нагнетает в рассказе атмосферу, размышляя над проблемой массового подчинения жестокой воле [8, S. 166–189]: он сосредоточен на возможностях влияния индивидуальной воли на массы, чем фактически предвосхищает работу нобелевского лауреата Э. Канетти «Масса и власть» (1960).

История была записана тремя годами позже, в период, когда семья отдыхала уже на Северном море в августе 1929 г. Манн с увлечением работал тогда параллельно над несколькими эссе («Слово о Лессинге», «Зигмунд Фрейд в истории духовной культуры» и «Апелляция к разуму»), однако тревожные предчувствия заставили его вернуться к забытому материалу – рассказу о гипнотизере Габриелли. Манн начал с тревогой замечать, как меняется немецкое общество, и опасался, что Германию охватит та же эпидемии, которая поразила Италию после прихода к власти дуче Муссолини⁶. Предчувствия не обманули писателя, хотя мнение Г. Лукача о том, что это лучшее произведение Манна, представляется недостаточно убедительным. Он воспринял новеллу прежде всего как пророчество [28, S. 346–356], хотя при анализе этого текста важен не только политический аспект: он обладает и очевидными художественными достоинствами.

Рассказ написан прекрасным языком и представляет собой высокий образец психологического реализма. Соглашаясь, что указанный Лукачем мотив, безусловно, присутствует в истории, Манн называет ее универсальной «этико-символической притчей» [18, S. 597], речь в которой идет о почти шопенгауэровском вопросе – где заканчивается воля отдельного человека и начинается некая чужая воля, способная заставить принять определенные решения.

Благодаря насыщенности смыслами и художественной выразительности рассказ «Марио и волшебник» часто становился предметом исследований [18, S. 601]. Но есть один важный мотив, который не был в достаточной мере изучен ни в западном, ни в отечественном манноведении: мотив абсолютной свободы в связи с образом моря, которое в жизни Манна играло огромную роль: «Море некоторым образом присутствует в той или иной форме везде в моих произведениях. Оно воплощает согревающую даль и счастье. Ритм волн и забвение. Но вместе с тем и опасную глубину, смерть» [25, S. 112].

В последние годы появилось несколько интересных работ и об этом. Нужно назвать книгу Ульриха Текура «Томас Манн и море» и биографический роман Фолькера Вайдерманна «Человек

⁶ Аналогичную тему он затронул и в эссе «Братец Гитлер»: Манн замечает опасную близость между художником и тираном и между понятиями «искусство» и «власть» [10, S. 172–183].

моря» [26]. Слова «человек» и фамилия писателя являются омонимами – *Mann*. И такая лингвистическая игра представляется весьма удачной. Вайдерман уловил главный тон всего творчества автора «Волшебной горы»: мерилом его неизменно остается Человек, который существует и думает в ситуации свободы.

Холодность или выдержка: несколько слов о манере Манна держаться

Миф о холодности Томаса Манна довольно сложно развенчать, это мало кому удавалось. Даже сыновья писателя часто сетовали на его сдержанность и закрытость. Однако это удалось сделать известному переводчику, знатоку творчества писателя Соломону Константиновичу Апту.

В комментариях к вышедшему в юбилейном 1975 г. в серии «Памятники литературы» тому «Томас Манн. Письма» он пояснил, что холодность Манна – лишь результат известной неловкости «несветского молодого человека»: «Я ведь знаю, знаю ужасающе хорошо, как виноват я в какой-то неловкости <...> из-за недостатка простодушия, бездумности <...>, из-за всей нервности, искусственности, нелегкости своего нрава <...>» (из письма невесте) [4, с. 10].

Развивая эту мысль, Апт приводит и самое известное признание писателя, обращенное к Кате перед помолвкой: «Вы знаете, какой холодной, обедненной, чисто исполнительской, чисто репрезентативной жизнью я жил много лет; <...> такая жизнь не может быть легкой, веселой, <...> она не может родить спокойной и смелой самоуверенности. Исцелить меня от репрезентативной искусственности, от недостатка простодушного доверия к лично человеческой части моего “я” может только одно – счастье; <...> будьте на моей стороне!» [4, с. 10–11]. В более поздней монографии «Над страницами Томаса Манна» в разделе «О выдержке» С.К. Апт трактует холодность Манна уже несколько иначе – как «гордую и одновременно схимнически-скромную верность принципу “выдержки” (*Haltung*)» [1, с. 10–11].

Холодными многим критикам представляются и некоторые героини ранних произведений писателя [18, S. 550–552]. Такова недоступная красавица Герда Будденброк, которая, увидев испачканный в уличной грязи светлый костюм умирающего мужа, холодно бросила знаменитую фразу: «Он ужасно выглядит... Почему его

внесли так?» [3, т. 1, с. 718]; и, конечно, госпожа Риннлинген – жена нового командующего местным военным округом с «глазами, холодными как лед» из рассказа «Маленький господин Фридеман».

Она неожиданно врывается в тихую и достойную жизнь горбуна, солидного предпринимателя, глубокого знатока музыки, и вероломно разрушает ее. По признанию самого Манна, он наделил госпожу фон Риннлинген чертами своей экзотической матери – по его определению, красавицы с «кожей цвета слоновой кости, как у южан, с тонким носом и чувственным ртом, который и я унаследовал от нее» [16, S. 130]. Самая красивая женщина Любека, изысканная, «с эльфийской кожей», мать Томаса Манна была, скорее, не *femme fatale*, а «яркая экзотическая птичка в скучном обществе буржуа» [16, S. 130]. Она рисовала, играла на фортепиано и сочиняла музыку, как пишет о ней Дагмар фон Герсдорф в первой биографии Юлии да Силва Брунс [12].

Объясняя желание матери продать владение и дело умершего мужа и переехать в Мюнхен, где Юлия Манн и ее повзрослевшие дети начнут вести богемный образ жизни, Герсдорф подчеркивает: «Ее не оставляла травма юности. Каково это – всегда быть чужой в этом городе, среди людей, осуждавших ее» [12, S. 5]. Очевидно, и внешняя холодность была выработана Юлией именно из-за данных обстоятельств и передалась сыну Томасу. Братья Манн вообще остро реагировали на осуждение, которому подвергалась их мать. В ее окружении в Любеке не было ни одного человека, который бы «не бросил в нее камень». Эта ситуация оказалась травмирующей для обоих писателей – особенно младшего, Томаса, любимчика Юлии.

В Мюнхене дети отделились от матери. И на закате жизни, когда она оказалась в стесненных обстоятельствах, оба сына, к тому времени уже весьма известные писатели, фактически не помогли ей, а она об этом и не просила. Герсдорф объясняет это сложностью и деликатностью ситуации: никто не хотел возвращаться к трудному моменту побега из Любека, вытесняя тяжелое событие.

В позднем творчестве Манн наделял внешней холодностью многих героев своих романов, более того, сделал «холод» признаком проклятья и болезни в итоговом романе «Доктор Фаустус». Можно предположить, что интерес Манна к Фрейду и его работам был во многом предопределен собственным травматическим опытом и личными переживаниями.

Выводы

Подводя итог, хотелось бы отметить, что все творчество Манна носит автобиографический характер, включая аналитические статьи, критические заметки, работы литературоведческого характера [13].

Стремление запечатлеть в дневниках каждый день своей жизни свидетельствует не о высокомерии писателя, знавшего, что исследованием его творчества будут заниматься целые поколения ученых, а о желании прояснить, логически определить собственные намерения, точно и объективно описать ход своих мыслей, отказавшись от эмоций, замутняющих сознание и уводящих от адекватного восприятия реальности.

Дневники Манна – великое подспорье для исследователей – они не дают возможности делать ложные выводы и фантазировать.

Все художественные произведения Манна также могут быть адекватно интерпретированы лишь с учетом автобиографического метатекста. В уникальной двухтомной биографии Манна Клаус Харпрехт демонстрирует, как следует работать с дневниками и письмами писателя, комментируя каждый поворот в жизни автора выдержками из автобиографических документов [16].

В «Домашней симфонии», в момент самого большого экзистенциального кризиса, Манн окончательно снимает маску, подробно описывая свой семейный быт, показывая, что он не только писатель, но и просто человек, способный испытывать грусть, боль и радость. Он тщательно исследует, какова роль частного в истории духа, обращаясь к музыкально-нарративной форме с выстроенной композицией, лейтмотивами, контрапунктом.

Работая в возвышенной стилистике, Манн остается «юмористом» (*Humorist*), как он сам себя называл, встраивая в текст «иронические фильтры». Такой прием можно встретить даже в тетралогии «Иосиф и его братья»: сцены древнееврейского дома Иакова разворачиваются с симфонической торжественностью, а внутри проступают быт, зависть, лень. Его ирония – способ одновременно воспевать домашнее и разрушать иллюзии об его безусловной ценности. Домашнее становится аллегорией культурного бытия, как и у Р. Штрауса, но подается с иронической дистанцией и трагической глубиной.

Томас Манн никак не может быть воспринят как холодный сноб, далекий от проблем других людей, человечества. Основной нерв его творчества – стремление к победе гуманизма в самом широком и чистом понимании этого термина [14].

Список литературы

1. *Ант С.* Над страницами Томаса Манна. Очерки. М.: Советский писатель, 1989. 390 с.
2. *Берковский Н.Н.* Автобиографическое в творчестве Пушкина и Толстого // *Берковский Н.Н.* О Пушкине и Толстом. М.: Наука, 1968. С. 35–57.
3. *Манн Т.* Собрание сочинений: в 10 т. / пер. с нем.; под ред. Н.Н. Вильмонта и Б.Л. Сучкова; вступ. статья Б. Сучкова; примеч. Р. Миллер-Будницкой. М.: Гослитиздат, 1959–1961.
4. *Манн Т.* Письма / пер. с нем. и посл. С. Апта. М.: Наука, 1975. 463 с.
5. *Мотылева И.Т.* Томас Манн. Художник. Мыслитель. Человек. М.: Советский писатель, 1960. 540 с.
6. *Фейтельберг Н.А.* Автобиографизм как художественный принцип // Вопросы литературы, 1988. № 5. С. 72–85.
7. *Эбанойдзе И.* Томас Манн // История литературы Германии XX века: в 2 т. Т. 1. М.: ИМЛИ РАН, 2018. С. 17–55.
8. *Böte H.* Thomas Mann: Mario und Zauberer. Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft // Stationen der Thomas-Mann-Forschung / hrsg. von H. Kurzke. Würzburg, 1985. S. 166–189.
9. *Braun M.* (Hrsg.), *Lermen B.* (Hrsg.). Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger. Frankfurt a. M.; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien: Peter Lang, 2003. 338 S.
10. *Eigler F.* Die ästhetische Inszenierungen von Macht: Thomas Manns Novelle “Mario und Zauberer” // Heinrich Mann Jahrbuch. 1985. Vol. 2(184). S. 172–183.
11. *Gérard G.* Figures III. Paris: Éditions du Seuil, 1972. 368 p.
12. *Gersdorff D. von.* Julia Mann. Die Mutter von Heinrich und Thomas Mann. Berlin: Insel Verlag, 2020. 335 S. URL: <https://www.volksstimme.de/kultur/buch/juliamann-die-mutter-der-dichter-954215> (дата обращения: 27.07.2025).
13. *Hansen V.* Thomas Mann. Stuttgart: Metzler, 1984. 163 S.
14. *Hansen V.* (Hrsg., zusammen mit G. Heine). Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909–1955. Hamburg: Albrecht Knaus, 1983. 440 S.
15. *Hatfield H.* Thomas Mann’s “Mario und Zauberer”. An Interpretation // The German Review. 1946. Vol. 21. S. 306–312.
16. *Harprecht K.* Thomas Mann. Eine Biographie: in 2 Bde. Hamburg: Rowohlt, 1995.

17. *Honold A. Th.* Thomas Mann als Figur und Erzähler seiner selbst // *Mann Jahrbuch* 2017. Vol. 30. S. 9–23.
18. *Koopmann H.* (Hrsg.). *Thomas Mann – Handbuch*. Frankfurt a. Main: Fischer, 2005. 1036 S.
19. *Lejeune P.* *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975. 272 p.
20. *Lehnert H.* Thomas Mann “Unordnung und frühes Leid”. Entstellte Bürgerwelt und ästhetisches Reservat // *Text und Kontext*. Vol. 6.1/6.2: Festschrift für Steffen Steffensen / hrsg. von R. Wiecker. München, 1978. S. 239–256.
21. *Mann Th.* Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (GKFA). *Werke, Briefe, Tagebücher*: [in 38 Bde]. Bd 1 –. Frankfurt a. M.: S. Fischer, 2001 –.
22. *Mann Th.* Briefe: in 3 Bde (1889–1936, 1937–1947, 1948–1955) / hrsg. von E. Mann. Frankfurt a. Main, 1961–1965.
23. *Müller-Salget K.* Der Tod in Torre di Venere – Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Manns “Mario und Zauberer” // *Arcadia*. 1983. Vol. 18. S. 50–65.
24. *Müller J.* Manns Sinfonia Domestica // *Zeitschrift für deutsche Philologie*. 1964. Vol. 83. S. 142–170.
25. *Tekur U.* Mit Thomas Mann am Meer. Frankfurt a. Main: Fischer, 2025. 240 S.
26. *Weidemann V.* Mann vom Meer. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 2023. 233 S.
27. *Wimmer R.* Felix Krull 1 – Doktor Faustus – Felix Krull 2. Drei Masken des Autobiographischen // *Thomas Mann Jahrbuch* / hrsg. von Thomas Sprecher und Ruprecht Wimme. 2005. Bd 18. S. 31–50.
28. *Wuckel D.* “Mario und Zauberer” in der zeitgenössischen Presseresonanz // *Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche* / hrsg. von H. Brandt, H. Kaufmann. Berlin, Weimar: C.H. Beck, 1978. S. 346–356.
29. *Wysling H.* Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den “Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull” // *Psyche*. 1986. Vol. 40. S. 369–372.

References

1. Apt, S. *Nad stranitsami Tomasa Manna. Ocherki* [Over the Pages of Thomas Mann. Essays]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1989, 390 p. (In Russ.)
2. Berkovskii, N.N. “Avtobiograficheskoe v tvorchestve Pushkina i Tolstogo” [“Autobiographical Aspects in the Works of Pushkin and Tolstoy”]. *O Pushkine i Tolstom* [About Pushkin and Tolstoy]. Moscow, Nauka Publ., 1968, pp. 35–57. (In Russ.)
3. Mann, Th. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 10 vols, trans. from German; ed. by N.N. Vil'mont and B.L. Suchkov, introd. by B. Suchkov, notes by R. Miller-Budnitskaia et al. Moscow, Goslitizdat Publ., 1959–1961. (In Russ.)

4. Mann, Th. *Pis'ma* [Letters], trans. from German and afterword by S. Apt. Moscow, Nauka Publ., 1975, 463 p. (In Russ.)
5. Motyleva, I.T. *Tomas Mann. Khudozhnik. Myslitel'. Chelovek* [Thomas Mann. Artist. Thinker. Human]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1960, 540 p. (In Russ.)
6. Feitelberg, N.A. "Avtobiografizm kak khudozhestvennyi printsip" ["Autobiographical as an Artistic Principle"]. *Voprosy literatury*, no. 5, 1988, pp. 72–85. (In Russ.)
7. Ehbanoizde, I. "Tomas Mann" ["Thomas Mann"]. In: *Istoriya literatury Germanii XX veka* [History of German Literature of the 20th Century]: in 2 vols. Vol. 1. Moscow, IMLI RAN Publ., 2018, pp. 17–55. (In Russ.)
8. Böme, H. "Thomas Mann: Mario und Zauberer. Position des Erzählers und Psychologie der Herrschaft". *Stationen der Thomas-Mann-Forschung*, hrsg. von H. Kurzke. Würzburg, 1985, S. 166–189. (In German)
9. Braun, M. (Hrsg.), Lermen, B. (Hrsg.). *Man erzählt Geschichten, formt die Wahrheit. Thomas Mann – Deutscher, Europäer, Weltbürger*. Frankfurt a. Main; Berlin; Bern; Bruxelles; New York; Oxford; Wien, Peter Lang, 2003, 338 S. (In German)
10. Eigler, F. "Die ästhetische Inszenierungen von Macht: Thomas Manns Novelle *Marion und Zauberer*". *Heinrich Mann Jahrbuch*, Vol. 2(184), 1985, S. 172–183. (In German)
11. Gérard, G. *Figures III*. Paris: Éditions du Seuil, 1972, 368 p. (In French)
12. Gersdorff, D. von. *Julia Mann. Die Mutter von Heinrich und Thomas Mann*. Berlin, Insel Verlag, 2020, 335 S. Available at: <https://www.volksstimme.de/kultur/buch/julia-mann-die-mutter-der-dichter-954215> (date of access: 27.07.2025). (In German)
13. Hansen, V. *Thomas Mann*. Stuttgart: Metzler, 1984, 163 S. (In German)
14. Hansen, V. (Hrsg., zusammen mit G. Heine). *Frage und Antwort. Interviews mit Thomas Mann 1909–1955*. Hamburg, Albrecht Knaus, 1983, 440 S. (In German)
15. Hatfield, H. "Thomas Mann's *Mario und Zauberer*. An Interpretation". *The German Review*, Vol. 21, 1946, S. 306–312. (In German)
16. Harprecht, K. *Thomas Mann. Eine Biographie*: in 2 Bde. Hamburg, Rowohlt, 1995. (In German)
17. Honold, A. Th. "Thomas Mann als Figur und Erzähle seiner selbst". *Mann Jahrbuch*, Vol. 30, 2017, S. 9–23. (In German)
18. Koopmann, H. (Hrsg.). *Thomas Mann – Handbuch*. Frankfurt a. Main, Fischer, 2005, 1036 S. (In German)
19. Lejeune, P. *Le pacte autobiographique*. Paris: Éditions du Seuil, 1975, 272 p. (In French)
20. Lehnert, H. "Thomas Mann *Unordnung und frühes Leid*. Entstellte Bürgerwelt und ästhetisches Reservat". *Text und Kontext*. Vol. 6.1/6.2: Festschrift für Steffen Steffensen, hrsg. von R. Wiecker. München, 1978, S. 239–256. (In German)

21. Mann, Th. Große kommentierte Frankfurter Ausgabe (GKFA). Werke, Briefe, Tagebücher: [in 38 Bde]. Bd 1 –. Frankfurt a. M., S. Fischer, 2001 –. (In German)
22. Mann, Th. Briefe: in 3 Bde (1889–1936, 1937–1947, 1948–1955), hrsg. von E. Mann. Frankfurt a. Main, 1961–1965. (In German)
23. Müller-Salget, K. “Der Tod in Torre di Venere – Spiegelung und Deutung des italienischen Faschismus in Thomas Manns *Mario und Zauberer*”. *Arcadia*, Vol. 18, 1983, S. 50–65. (In German)
24. Müller, J. “Manns Sinfonia Domestica”. *Zeitschrift für deutsche Philologie*, Vol. 83, 1964, S. 142–170. (In German)
25. Tekur, U. *Mit Thomas Mann am Meer*. Frankfurt a. Main, Fischer, 2025, 240 S. (In German)
26. Weidermann, V. *Mann vom Meer*. Köln, Kiepenheuer & Witsch, 2023, 233 S. (In German)
27. Wimmer, R. “Felix Krull 1 – Doktor Faustus – Felix Krull 2. Drei Masken des Autobiographischen”. *Thomas Mann Jahrbuch*, hrsg. von Th. Sprecher und R. Wimpe, Bd 18, 2005, S. 31–50. (In German)
28. Wuckel, D. “*Mario und Zauberer* in der zeitgenössischen Presseresonanz”. *Werk und Wirkung Thomas Manns in unserer Epoche*, hrsg. von H. Brandt, H. Kaufmann. Berlin, Weimar: C.H. Beck, 1978, S. 346–356. (In German)
29. Wysling, H. “Narzissmus und illusionäre Existenzform. Zu den *Bekanntnissen des Hochstaplers Felix Krull*”. *Psyche*, Vol. 40, 1986, S. 369–372. (In German)

К.Ю. Разумахина

© Разумахина К.Ю., 2025

ОБРАЗ ТОМАСА МАННА В РОМАНЕ КОЛМА ТОЙБИНА «ВОЛШЕБНИК»

Исследование выполнено за счет внутреннего гранта РГПУ им. А.И. Герцена (проект № 54-ВГ).

Аннотация. Роман «Волшебник» (2021) ирландского писателя Колма Тойбина, посвященный жизни и творчеству Томаса Манна, можно отнести к популярному сейчас жанру биофикшн (беллетризированная биография): в нем фактический материал сочетается с вымыслом. Повестью об укладе жизни семейства Манн, Тойбин изображает семейную идиллию, постепенно разрушающуюся как из-за взросления детей, так и в связи с внешними факторами – Первая и Вторая мировые войны, приход нацистов к власти в Германии. Обращение к событиям мировой истории и истории семьи Манн помогает создать многогранный образ Т. Манна (сына, мужа, отца, писателя, гражданина Германии, эмигранта). Обыгрывается в романе Тойбина и важный для понимания Т. Манна сюжет о русской культуре и литературе.

Ключевые слова: Т. Манн; Колм Тойбин; биофикшн; биография; роман.

Получено: 10.08.2025

Принято к печати: 10.09.2025

Информация об авторе: Разумахина Ксения Юрьевна, кандидат филологических наук, доцент, младший научный сотрудник, Российский государственный педагогический университет им. А.И. Герцена, Набережная реки Мойки, д. 48, 191186, Санкт-Петербург, Россия.

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-7331-740X>

E-mail: razumakhina.kseniya@inbox.ru

Для цитирования: Разумахина К.Ю. Образ Томаса Манна в романе Колма Тойбина «Волшебник» // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 94–103.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.07

Kseniya Yu. Razumakhina

© Razumakhina K. Yu., 2025

THE IMAGE OF THOMAS MANN IN THE NOVEL *THE MAGICIAN* BY COLM TÓIBÍN

Acknowledgements: *The research was supported by an internal grant of Herzen State Pedagogical University of Russia (project No. 54-VG).*

Abstract. The subject of *The Magician* (2021), a novel about Thomas Mann's life and work, written by an Irish writer Colm Tóibín, can be classified as a popular genre of biofiction (fictionalized biography). It combines factual and fictional material and demonstrates the close connection between the events of Mann's life and his literary texts. The appeal to events in the world history and the history of the Mann's family helps to create a multifaceted image of Mann (as son, husband, father, writer, German citizen, emigrant). An important aspect in the Thomas Mann's studies is his attitude to Russian culture and literature expressed in his works, letters and essays, as well as in a number of episodes of his novel.

Keywords: Thomas Mann; Colm Tóibín; biofiction; biography; novel.

Received: 10.08.2025

Accepted: 10.09.2025

Information about the author: *Kseniya Yu. Razumakhina*, PhD in Philology, Associate Professor, Associate Researcher, Herzen State Pedagogical University of Russia, Moika River Embankment, 48, 191186, St Petersburg, Russia.

ORCID ID: <http://orcid.org/0000-0002-7331-740X>

E-mail: razumakhina.kseniya@inbox.ru

For citation: Razumakhina, K. Yu. "The Image of Thomas Mann in the Novel *The Magician* by Colm Tóibín". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 94–103. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.07

Тематика произведений известного ирландского писателя Тойбина разнообразна, но особое внимание он уделяет теме творца и процессу творения, ей посвящены роман «Мастер» (*The Master*, 2004), рассказывающий о жизни Генри Джеймса, и роман «Вол-

шебник» (*The Magician*, 2021), повествующий о судьбе Томаса Манна. Хотя оба романа рассказывают о жизни известных писателей, они не являются биографиями в классическом понимании и, скорее, могут быть отнесены к жанру биофикшн.

Под романом-биофикшн понимается художественная или беллетризованная биография. В 1977 г. этот термин впервые применил французский писатель Серж Дубровский в предисловии к своему роману *Fils* («Сын»). По мнению А.Д. Белогорцева, для авторов таких романов «гораздо важнее – передать эмоции, ощущения» [3, с. 25], чем описать реальные события.

В название романа вынесено прозвище Т. Манна, данное ему родными. Тойбин моделирует сцены семейной идиллии Маннов, сообщая, что Т. Манн наряжался волшебником на детские праздники, показывал фокусы, а когда его сын Клаус поведал, что во сне к нему приходил человек, державший под мышкой свою голову, Манн убедил сына, что при следующей встрече с этим страшным видением необходимо «сказать, что его отец – могущественный волшебник, и что человеку с головой под мышкой не место в детской спальне, а еще ему должно быть стыдно за свое поведение» [8, с. 166]. После этого кошмары прекратились, а «Клаус заявил матери, что его отец обладает магическими умениями и знает слова, которые способны изгнать злых духов» [8, с. 166]. Так это прозвище и прижилось. Как известно из переписки Манна, его дети действительно называли его Волшебником, этим же прозвищем Манн подписывал свои письма детям (*Z.* – нем. *Zauberer*). Приведенный эпизод, соотнесенный с материалом писем, иллюстрирует основной алгоритм создания Тойбином романа-биофикшн: определенный документальный материал дополняется деталями и становится основой для создания целых сцен, в которых задействованы Т. Манн и его родные, раскрыты их переживания.

Тойбин собирал материал для своего романа 15 лет. Он не только читал написанное Манном, но и посетил места, в которых тот жил, чтобы максимально точно воссоздать атмосферу, в которую был погружен писатель. Тойбин объясняет свой интерес к жизни и творчеству Манна тем, что увидел параллели между собственной жизнью и жизнью своего литературного кумира, например в том, что Манн, покинувший Германию, испытывал тоску по своей родине, подобно тому, как Тойбин, переехавший в США, скучал по родной Ирландии.

Тойбина привлекали противоречия в жизни писателя, несоответствие его собственного восприятия себя тому, как его воспринимали окружающие. На протяжении всего романа Тойбин подчеркивает тайные мысли Манна, которыми тот не делится ни с кем. Особенно интенсивно Т. Манн предавался мечтательности в юные годы: «Если бы они могли заглянуть к нему в голову и увидеть <...> он воображал себя то ослепленной желанием женщиной с картины, то рыцарем с мечом и песней на устах! Они изумились бы, как легко ему, самозванцу, удастся их дурачить...» [8, с. 20].

Тойбин показывает Томаса Манна не только в разных возрастах, но и во множестве ипостасей – как сына; брата; мальчика, предающегося мечтаниям; юного влюбленного, раскрывающего тайну любви; друга; нецененного поэта; супруга; отца; творца; опытного признанного автора; эмигранта. В одном из интервью Тойбин так сформулировал цель, которую ставил перед собой при написании романа: «...создать иллюзию, что читатель видит мир глазами Томаса Манна, воспринимает происходящее с его точки зрения» (перевод наш. – К. Р.) [9].

Сцены из жизни немецкого писателя дополнены за счет введения в них деталей и фрагментов из художественных текстов Манна. Так, подростковые переживания показаны созвучными исканиям юного Тонио Крёгера из одноименной новеллы. В письме Герману Ланге (от 19 марта 1955 г.) Т. Манн раскрыл связь своей новеллы с собственной юностью: «Но я поставил ему [школьному другу Армину Мартенсу, прототипу Ганса Гансена в новелле] памятник в “Тонио Крёгере”. <...> Странно подумать также, что все назначение этого сына человеческого состояло в том, чтобы вызвать чувство, которому суждено было однажды стать долговечной поэмой...» [6, с. 356]. Тойбин расширяет это воспоминание, моделируя эпизод общения юного Томаса с Армином, при этом наделяет Томаса неуверенностью Тонио, скрывающего свои истинные чувства.

Сопоставим эпизоды новеллы «Тонио Крёгер» и романа «Волшебник». О Гансе в новелле сказано: «Он любил его прежде всего за красоту; но еще за то, что Ганс решительно во всем был его противоположностью. Ганс Гансен прекрасно учился, был отличным спортсменом, ездил верхом, занимался гимнастикой, плавал, как рыба, и пользовался всеобщей любовью» [7, т. 7, с. 198]. О времяпрепровождении же мальчиков в романе «Волшебник» говорится следующее: «Армин со всеми держался непри-

нужденно, улыбался открыто и искренне, источая ауру доброты и невинности. <...> Порой Томасу хотелось поговорить о музыке и поэзии, в то время как Армина занимали более приземленные материи, к примеру уроки верховой езды или спорт» [8, с. 41]. В «пáрных» героях, как у Тойбина, так и у Манна, воплощена оппозиция между воображением и реальностью. В стихотворении, посвященном Армину, Томас пишет, что «предмет его обожания соединяет красоту музыки и поэзии в своем голосе и глазах» [8, с. 42]. Однако прочитав стихи, Армин отвечает, что далек от музыки или поэзии. Свою будущую жизнь Армин связывает, скорее, с материальным: проживанием в доме отца с женой и детьми; стихи же кажутся ему чем-то зыбким и нереальным. Так в душе у Томаса происходит раскол между мечтой и реальностью. Подобного рода кризис переживает и Тонио, когда переключив внимание на прекрасную Инге, осознает эфемерность своих чувств. Покидая родной город, Тонио прозревает: «Ибо он сделался умным и взрослым, понял, что происходит с ним, и стал насмешливо относиться к тяжеловесному, низменному существованию, так долго окружавшему его» [7, т. 7, с. 211]. Переход от возвышенной любви к чувственной происходит и с Томасом у Тойбина. Так, в его романе художественный материал сливается с фактическим, разрастается, дополняется деталями и рефлексией, созвучной письмам Т. Манна и его текстам. Как пишет А.И. Жеребин, эта новелла Манна – «история инициации героя-художника, его перехода от кризиса к возрождению» [5, с. 49].

В период становления Томаса Манна как писателя демонстрируется отсутствие веры в него родных – отца, матери, брата. Старший брат, Генрих, дает совет начинающему литератору: «Ты никогда не станешь писателем, если не научишься думать своей головой. Толстой умел думать. Бальзак умел. Какое несчастье, что ты на это не способен» [8, с. 72]. По мнению С.К. Апта, русская литература «сыграла для молодого Томаса Манна роль первой школы “европейского гуманизма”» [1, с. 60]. Особенно Манн ценил творчество Л. Толстого, в котором находил утверждение «права художника на свободу...» [7, т. 10, с. 255]. Тойбин выявляет у него аналогичное стремление. В романе «Волшебник» при описании выхода каждого нового романа Манна воспроизводится предполагаемая реакция окружающих, особенно близкого круга, ведь именно они стали прототипами персонажей его произведений: «Когда роман вышел, некоторые сочли

его выдающимся достижением литературы. Однако Любек был оскорблен» [8, с. 78].

Тойбин воссоздает и моменты зарождения замыслов произведений Манна. Например, в то время, как Т. Манн предается созерцанию нильской мозаики в палатце Барберини, происходит следующее: «И тут что-то случилось. Внезапно Томас увидел роман, который задумал давно, во всей полноте. Для него он придумает себя заново... <...> Подобно мозаисту, придумавшему прозрачный мир, омытый тучами и отраженным светом, в своем романе Томас воссоздаст Любек» [8, с. 73].

Еще один русский автор, важный для Манна, – Ф.М. Достоевский, о котором он, в частности, писал: «...глубокий, преступный и святой лик» [7, т. 10, с. 328]. Противоречивость оценки русского автора уже присутствовала в письме Т. Манна к С. Цвейгу, где Достоевский был назван «великим грешником» [6, с. 25]. Творчество Достоевского Манн называет «психологической лирикой», видит в нем «исповедь и леденящее душу признание, беспощадное раскрытие преступных глубин собственной совести» [7, т. 10, с. 330]. При этом Достоевский в соответствии со своими художественными целями использует также и вымышленные факты. О.В. Евдокимова, исследуя «Дневник писателя» Достоевского, подмечает: «Побуждаемый необходимостью высказаться по существу дела, Достоевский мог не только придумать факт, нужный для подтверждения мысли, но и совершенно поверить в реальность его существования...» [4, с. 185].

Сочетание исповедального начала с вымышленным материалом согласуется с конструктивным принципом, используемым Тойбином в романе «Волшебник». Тойбин выстраивает повествование не в форме дневника или воспоминаний Т. Манна, но рисуя размышления писателя.

Уверенность в своем праве творца показана рядом с сомнениями Манна. С одной стороны, у Тойбина Манн ощущает свое интеллектуальное превосходство над жителями Любека: «После концерта он не спешил уходить, хотелось побыть внутри музыки еще немного. Интересно, разделял ли кто-нибудь из слушателей его мысли? Томас так не думал» [8, с. 37]. С другой стороны, беспокоится, будет ли он понят: «Но больше Томаса волновало, поймут ли читатели его задумку показать ход времени – то, как оно замедляется, как само становится персонажем» [8, с. 198].

В романе «Волшебник» Тойбин сознательно устанавливает связь известных обстоятельств жизни писателя с его художественными текстами, вплетая в повествование новеллу «Смерть в Венеции» (1921), романы «Волшебная гора» (1924), «Доктор Фаустус» (1947) и др.

Исследователи часто отмечают автобиографичность именно романа «Волшебная гора». Впечатления Т. Манна от пребывания на высокогорном курорте для больных туберкулезом в Давосе перекликаются с впечатлениями Ганса Касторпа. Автобиографический пласт этого текста фиксирует и Тойбин в своем романе «Волшебник».

В лекции для студентов Принстонского университета в 1939 г. Т. Манн начинает анализ своего романа с обращения к собственной биографии, называя точкой отсчета приезд в швейцарский Давос в 1912 г. – в санаторий, где его супруга проходила лечение от воспаления легких: «...когда вы читаете эту главу [“Приезд”], перед вами – довольно точное описание нашей встречи, передающее и те необычные ощущения, которые я испытывал в тот день» [7, т. 9, с. 156].

Пространство давосского санатория, описанное Манном в письмах и «Волшебной горе», перенесено Тойбином в роман «Волшебник». В противовес собственной почтительности по отношению к русской литературе, Т. Манн порой весьма негативно высказывается о представителях русской нации. В санатории есть «хороший» и «плохой» русские столы. В «Волшебной горе» Манн пишет: «Да, они до известной степени варвары – словом нецивилизованны <...> Впрочем, можешь не беспокоиться, они сидят далеко от нас – за “плохим” русским столом, ибо есть еще “хороший” русский стол, где сидят только русские аристократы...» [7, т. 3, с. 61]. У Тойбина же Катя рассказывает Томасу о постояльцах санатория следующее: «Это хороший русский стол. Он для лучших представителей этой нации. А есть еще стол для тех, кого не хотят видеть за первым столом. Полагаю, это плохой русский стол» [8, с. 139].

Определенный скептицизм в отношении Манна к России и ее представителям подмечают и некоторые исследователи его творчества. Так, Е.В. Барина видит и обратную сторону увлеченности Манна Россией: «Преклоняясь перед русской литературой и восхищаясь открытостью и гуманностью русских, Т. Манн при этом предостерегает Европу от таящейся в России опасности,

хаотичной и необузданной силы, способной перевернуть западный мир» [2, с. 11].

О восприятии Т. Манном России говорится в финале романа Тойбина в связи с поездкой писателя и его жены в Восточную Германию. В то время как сопровождающий его Жорж Мочан вступает в ожесточенные переговоры с русскими солдатами, не желающими пропускать их через границу, Т. Манн и его супруга Катя становятся объектом интереса молодых солдат, и между супругами происходит такая беседа: «Должно быть, они ничуть не изменились с тех пор, как владели крепостными, – заметил Томас... <...> – Поэтому они расстреляли всех аристократов, – ответила Катя» [8, с. 506]. В Веймаре в отеле чета Манн встречает генерала Тюльпанова, который беседует с ними о Пушкине и Гёте и наизусть читает стихи. Как некогда Тонио Крёгер, его автор осознает конфликт между иллюзией и реальностью – ведь этот образованный генерал причастен к установлению и соблюдению жесткого контроля над территорией и ее жителями. Т. Манн приходит к выводу, что «Ни любовные поэмы, ни природа, ни человек не могли избавить это место от проклятия, которое на него опустилось» [8, с. 509].

Рассуждая о политической позиции своего героя, Тойбин полагает, что Т. Манн не был в полной мере политическим мыслителем, но жил во времена, когда никто не мог жить исключительно частной жизнью. На протяжении повествования происходят существенные изменения во взглядах Томаса Манна: из монархиста, исполненного военного рвения, он превращается в демократа и непримиримого врага нацизма [9]. Политические взгляды Манна показаны в контрасте с более радикальными воззрениями Генриха Манна. Братья Манн противопоставлены друг другу с самого детства, позднее – и как писатели: по-разному складываются их карьеры, семейная жизнь, претерпевая существенное влияние происходящих вокруг них изменений.

Судьба Маннов искусно вплетена в исторический контекст, однако демонстрируются не сами события (Первая и Вторая мировые войны, приход к власти нацистов, оккупация Германии и т.п.), а отклик семейства Манн на них. В повествование введены также известные исторические личности: помимо генерала Тюльпанова, возглавлявшего Управление пропаганды Советской военной администрации в Германии в 1945–1949 гг., английский поэт

Уистен Хью Оден (с 1939 г. жил в США), фиктивный супруг Эрики, старшей дочери Томаса Манна; чета Рузвельтов и другие.

События жизни писателя излагаются не последовательно, а как набор эпизодов, наиболее значимых для раскрытия личности Томаса Манна, с точки зрения Тойбина. Это помогает отсеять второстепенное и сосредоточиться на ключевых событиях – наиболее драматических или имеющих символическое значение и повлиявших на становление характера или развитие таланта писателя.

Таким образом, основываясь не только на биографическом, но и на художественном материале, Тойбин создает сложный образ Т. Манна, в разных сменяющих друг друга амплуа: семьянина, окруженного родными, живущего в достатке; писателя, ставящего творчество превыше всего; публичного лица, скрывающего свои мысли, но охотно передающего их своим персонажам. Сочетая в своем романе факты и вымысел, Тойбин раскрывает многогранность личности Т. Манна и реконструирует его внутренний мир.

Список литературы

1. *Апт С.К.* Томас Манн. М.: Молодая гвардия, 1972. 352 с.
2. *Барينوва Е.В.* «Русские» концепты в творчестве Томаса Манна 1890–1920-х гг.: автореферат дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2007. 19 с.
3. *Белогорцев А.Д.* Автофикшн, или псевдоавтобиография: особенности жанра в современной русской литературе // Вестник Российского Государственного гуманитарного университета. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. 2023. № 3. С. 23–33.
4. *Евдокимова О.В.* Проблема достоверности в русской литературе последней трети XIX в. и «Дневник писателя» Ф.М. Достоевского // Достоевский: материалы и исследования. 1988. Т. 8. С. 177–191.
5. *Жеребин А.И.* Томас Манн и «юношеский миф русской литературы» // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2013. Т. 72. № 1. С. 45–51.
6. *Манн Т.* Письма / отв. ред. Б.Л. Сучков; пер. с нем. С.К. Апт. М.: Наука, 1975. 464 с.
7. *Манн Т.* Собрание сочинений: в 10 т. / сост. Е. Закс; ред. Е. Эткин; примеч. В. Голанта, С. Барского. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1959–1961.

8. Тойбин К. Волшебник / пер. с англ. М. Клеветенко. М.: Иностранка, Азбука-Аттикус, 2023. 544 с.
9. Atkins W. Interview with Colm Tóibín. 24th March 2022. URL: <https://granta.com/interview-colm-toibin> (дата обращения: 01.08.2025).

References

1. Apt, S.K. *Tomas Mann [Thomas Mann]*. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 1972, 352 p. (In Russ.)
2. Barinova, E.V. “*Russkie*” kontsepty v tvorchestve Tomasa Manna 1890–1920-kh gg. [“*Russian*” Concepts in Thomas Mann’s Works of the 1890–1920s]. Abstract PhD in Philology Dissertation. Nizhegorodskii gosudarstvennyi universitet im. N.A. Dobrolyubova. Nizhnii Novgorod, 2007, 19 p. (In Russ.)
3. Belogortsev, A.D. “Avtofikhshn, ili psevdovtobiografiya: osobennosti zhanra v sovremennoi russkoi literature” [“Autofiction or Pseudo-autobiography. Genre Specifics in Modern Russian Literature”]. *Vestnik Rossiiskogo Gosudarstvennogo gumanitarnogo universiteta. Seriya: Literaturovedenie. Yazykoznanie. Kul’turologiya*, no. 3, 2023, pp. 23–33. (In Russ.)
4. Evdokimova, O.V. “Problema dostovernosti v russkoi literature poslednei treti XIX v. i ‘Dnevnik pisatelya’ F.M. Dostoevskogo” [“The Problem of Reability in Russian Literature of the Last Third of 19th Century and ‘A Writer’s Diary’ by F.M. Dostoevsky”]. *Dostoevskii: materialy i issledovaniya [Dostoevsky: Materials and Studies]*, vol. 8, 1988, pp. 177–191. (In Russ.)
5. Zherebin, A.I. “Tomas Mann i ‘yunosheskii mif russkoi literatury’” [“Thomas Mann and the ‘Youth Myth of Russian Literature’”]. *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, vol. 72, no. 1, 2013, pp. 45–51. (In Russ.)
6. Mann, Th. *Pis'ma [Letters]*, ed. B.L. Suchkov; trans. from German S.K. Apt. Moscow, Nauka Publ., 1975, 464 p. (In Russ.)
7. Mann, Th. *Sobranie sochinenii [Collected Works]*: in 10 vols, comp. E. Zaks; ed. E. Ehtkind; notes V. Golant, S. Barskii. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ, 1959–1961. (In Russ.)
8. Toibin, K. *Volshebник [Magician]*, trans. from English by M. Klevetenko. Moscow, Inostranka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2023, 544 p. (In Russ.)
9. Atkins, W. Interview with Colm Tóibín. 24th March 2022. Available at: <https://granta.com/interview-colm-toibin> (date of access: 29.07.2025). (In English)

ТОМАС МАНН. «ПОХВАЛА ПРЕХОДЯЩЕМУ» (1952)

«*Похвала преходящему*» (*Lob der Vergänglichkeit*) – небольшой текст в жанре радиоинтервью для Юго-Западного радио (ФРГ), созданный Томасом Манном в 1952 г. и тогда же опубликованный¹, причем дважды – второй раз в качестве новогоднего поздравления издательским друзьям писателя². В русском переводе публикуется впервые³.

Судя по вступительным словам («Вы будете удивлены, если на Ваш вопрос, во что я верю...»), это – своего рода «исповедание веры» в ответ на чей-то вопрос, исповедание, сформулированное в конце долгого жизненного и творческого пути. Вслед за адресатом, задавшим писателю свой вопрос в середине прошлого столетия, современный читатель тоже может быть «шокирован» ответом Т. Манна. В самом деле, разве можно воздавать хвалу и даже верить в «преходящее», которое как-то привычнее представлять себе скорее негативно, как едва ли не нигилистическое слово-понятие, отстраняющее идею времени от стабильного, надежного, «вечного»?

Тем не менее «Похвала преходящему», при всей своей парадоксальности, достаточно характерна для философской, научной и религиозной мысли и сознания XX в., столкнувшегося с грандиозными, порой чудовищными переменами и преобразованиями во всех областях бытия и культуры. И этим эпохальным сдвигам соответствуют не менее радикальные научные революции, потрясшие как естествознание, так и гуманитарно-историческое и научно-философское мыш-

¹ *Mann Th.* Lob der Vergänglichkeit. Frankfurt a. Main: S. Fisher, 1952. 6 S.

² *Mann Th.* Lob der Vergänglichkeit. Ein Weihnachts- und Neujahrsgruß für SFV [S. Fisher Verlag]-Freunde, 1952/1953. 4 S.

³ Перевод выполнен по изд.: *Mann Th.* Gesammelte Werke. Band 11. Aufbau –Verlag. Berlin, 1955. S. 303–305.

ление на исходе Нового времени. Не будет преувеличением сказать, что в центре всех научных революций прошлого столетия – переживание и осмысление феномена времени, проблемой которого оказывается двоякий факт его бытия: время реально значимо, но вместе с тем оно и «преходит». Переворот в современном научном и философском понимании времени можно сформулировать примерно так: не столько время пребывает внутри вечности, сколько, наоборот, вечное пребывает внутри времени, в так называемом большом времени человеческой истории. И совсем не случайно этот поворот до сих пор тоже двояким образом связан, с одной стороны, с проблемой «нового гуманизма» после относительного завершения Нового времени, с другой – с новым пониманием истории и историзма, укорененным не столько в древнегреческой, сколько в библейской традиции. Читатель почувствует эту двойную напряженную связь в манновском «исповедании веры», в котором совершенно трезвый, научный взгляд на природу и космос сочетается с иудео-христианским представлением о происхождении мира, человека и человечества как диалогического взаимоотношения Бога и человека в истории.

ПОХВАЛА ПРЕХОДЯЩЕМУ

Вы будете шокированы, если на Ваш вопрос, во что я верю, или что ставлю выше всего, я отвечу: это – *преходящее* (Vergänglichkeit).

Но проходящее, скажете Вы, это что-то очень печальное. – Нет, возражу я, проходящее – это душа бытия (die Seele des Seins), то, что придает всякой жизни ценность, достоинство и интерес, ибо проходящее творит *время*, а время, по меньшей мере, потенциально, – самый высший, самый полезный дар, родственнейший, даже идентичнейший всему творческому и деятельному, всякой воле, стремлению и осуществлению, всякому прогрессивному движению к высшему и лучшему. Где нет проходящего, там нет начала и конца, рождения и смерти, там нет времени, а отсутствие времени – это стоячее ничто, ни больше ни меньше, нечто абсолютно не интересное.

Биологи определяют возраст органической жизни на земле в пятьсот пятьдесят миллионов лет. За это время развивались бесчисленные мутации жизненных форм вплоть до человека, самого современного и самого совершенного плода жизни. Продлится ли жизнь еще столько же, сколько прошло со времени ее появ-

ления, – этого не знает никто. Жизнь очень цепкая, но она зависит от определенных условий, и, коль скоро у нее было начало, значит, она и закончится. Время существования небесного тела – *эпизод* в его космическом бытии. И если бы жизнь продолжалась еще пятьсот пятьдесят миллионов лет, то в масштабе эонов это был бы мимолетный промежуток времени.

Обесценивается ли жизнь вследствие этого? Напротив, полагаю я, она тем самым в огромной мере обретает ценность, душу и очарование; вызывая и *заслуживая* симпатию, жизнь становится эпизодом – и благодаря этой своей *неоднозначности* жизнь обретает присущее ей таинственное свойство. По своему материальному устройству жизнь ничем не отличается от всякого *другого* материального бытия. Когда она отделилась от неорганического, к ней *должно было прибавиться нечто*, чего никакая лаборатория не способна была ни понять, ни использовать. И жизнь не остановилась на этом прибавлении. Из животного мира произошел человек – говорят, в результате естественного происхождения; но на самом деле – благодаря вот этому прибавлению, которое из-за нехватки слов называют «разумом» и «способностью к культуре». Возвышение человека над животным миром, от которого в человеке много чего осталось, имеет ранг и значение *первородства* (Urerzeugung) – третье после появления из ничего космического бытия и после пробуждения жизни из неорганического бытия.

К самым существенным свойствам, отличающим человека от остальной природы, относится знание о преходящем, о начале и конце, следовательно, о даре времени – субъективном, своеобразно изменчивом элементе, который по своей полезности настолько подчинен нравственной реальности, что это то немногое, из-за чего столь многое может быть. Существуют далекие небесные тела, материя которых такой невероятной плотности, что их кубическая клетка весила бы у нас двадцать центнеров. У творческих людей так же обстоит со временем: у них оно имеет иную структуру, иную плотность, иную плодородность, чем слабо связанное и скоропреходящее время, как у большинства людей. И удивляет то, как много труда требуется творческому человеку во времени, так что человек большинства часто спрашивает: «Когда ты только это делаешь?».

Одушевленность бытия преходящим достигает своего совершенства в человеке. Не в том смысле, что душу имеет только человек. Всё имеет душу. Но его душа самая чуткая в своем зна-

нии о взаимобратимости понятий «бытие» и «преходящее» и о великом даре времени. Только человеку дано освящать время, видеть в нем пашню, требующую основательной обработки, и понимать время как пространство деятельности, непрерывного стремления, самореализации, продвижения к своим наивысшим возможностям и с его помощью отвоевать у преходящего непреходящее.

Великая наука астрономия научила нас рассматривать Землю как совершенно незначительную звездочку, заброшенную где-то на периферии гигантского, густонаселенного космоса, на своем Млечном Пути. Это с научной точки зрения несомненно правильно, и все же я сомневаюсь, что этой правильностью исчерпывается истина. В глубине души я верю – и считаю эту веру естественной для всякой человеческой души, – что Земле во Вселенной принадлежит центральное положение. В глубине души я лелею предчувствие, что в библейском «Да будет» космос возник из Ничто, и при зарождении жизни из неорганического бытия замыслен был человек, и что с ним был поставлен великий опыт, неудача которого вследствие вины человека равнялась бы неудаче и опровержению самого Творения.

Так это или нет, но было бы хорошо, если бы человек вел себя, как если бы так и было.

(Перевод с нем. и вступит. статья В.Л. Махлина)

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.09

А.М. Ранчин

ЕЩЕ РАЗ О «ДЕКАБРИСТСКОМ ПОДТЕКСТЕ» ПОЭМЫ А.С. ПУШКИНА «ГРАФ НУЛИН»

Аннотация. Статья является репликой в полемике с Д.И. Черашней и Д.П. Ивинским, рассматривающими (хотя и не одинаковым образом) поэму А.С. Пушкина «Граф Нулин» как произведение, сюжет которого соотнесен с событиями 14 декабря 1825 г. В центре внимания аргументация Д.П. Ивинского, считающего, что заигрывание Натальи Павловны с Нулиным Пушкин соотнес с «заигрыванием» Александра I с либералами, спровоцировавшим выступление мятежников, которое автор ассоциирует с попыткой графа овладеть хозяйкой; отпор, оказанный молодой помещицей, должен напоминать о разгоне восставших Николаем I. Эти доводы оцениваются критически, доказываемая, что такой соотнесенности не существует. Также доказываемая, что уничижительно-насмешливое отношение к декабристам, которое предполагается этой трактовкой, для Пушкина невозможно. В этой связи анализируется оценка мятежников, содержащаяся в других пушкинских текстах – в стихотворении «Стансы» и в записке «О народном воспитании». Показано, что эта оценка, хотя она и является нелестной для бунтовщиков, лишена презрительной насмешки: декабристы не предстают мелкими и ничтожными.

Ключевые слова: А.С. Пушкин; «Граф Нулин»; «Стансы»; записка «О народном воспитании»; декабристы; интерпретация.

Получено: 11.07.2025

Принято к печати: 12.08.2025

Информация об авторе: *Ранчин* Андрей Михайлович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0414-5106>

E-mail: aranchin@mail.ru

Для цитирования: Ранчин А.М. Еще раз о «декабристском подтексте» поэмы А.С. Пушкина «Граф Нулин» // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 108–125.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.09

Andrei M. Ranchin

ONCE AGAIN ABOUT THE “DECEMBRIST SUBTEXT” OF A.S. PUSHKIN’S TALE *COUNT NULIN*

Abstract. The article is a retort in the polemic with D.I. Cherashnya and D.P. Ivinsky, who consider (although not in the same way) the tale by A.S. Pushkin *Count Nulin* as a work, the plot of which is correlated with the events of December 14, 1825. The focus is on the arguments of D.P. Ivinsky, who believes that Pushkin correlated Natalya Pavlovna’s flirting with Nulin with Alexander I’s “flirting” with the liberals, which provoked the rebels’ uprising, which the author associates with the count’s attempt to seize the mistress; the rebuff given by the young landowner is supposed to remind us of the dispersal of the rebels by Nicholas I. These arguments are assessed critically, and it is proven that such a correlation does not exist. It is also proven that the derogatory and mocking attitude towards the Decembrists, which is implied by this interpretation, is impossible for Pushkin. In this regard, the assessment of the rebels contained in other Pushkin texts is analyzed – in the poem “Stanzas” and in the note “On Public Education”. It is shown that this assessment, although it is unflattering for the rebels, is devoid of contemptuous mockery: the Decembrists do not appear petty and insignificant.

Keywords: A.S. Pushkin; “Count Nulin”; “Stanzas”; article “On public education”; Decembrists; interpretation.

Received: 11.07.2025

Accepted: 12.08.2025

Information about the author: *Andrei M. Ranchin*, DSc in Philology, Leading Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-0414-5106>

E-mail: aranchin@mail.ru

For citation: Ranchin, A.M. “Once Again About the ‘Decembrist Subtext’ of A.S. Pushkin’s Tale *Count Nulin*”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 108–125. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.09

Нижеследующий текст – реплика в полемике с принадлежащей Д.И. Черашней и Д.П. Ивинскому трактовкой пушкинской поэмы «Граф Нулин» как политической аллегии – ироническому отклику на потерпевшее фиаско восстание 1825 г.: согласно Д.И. Черашней, поэт 13–14 декабря, когда создал этот текст, писал об ожидаемом, предчувствуемом им перевороте¹. По мнению Д.П. Ивинского, он скорее реинтерпретировал поэму позднее, обнаружил ее скрытый (потенциально) смысл, указав на него в так называемой <<Заметке о “Графе Нулине”>>, где отметил «странные сближения» – совпадение двух дат: дня завершения поэмы и дня событий на Сенатской площади². Основные аргументы, выдвинутые исследователями в пользу этого истолкования, были мною критически рассмотрены прежде, и повторять такой разбор нецелесообразно³.

Однако одно возражение Д.П. Ивинского я раньше не рассматривал, а по поводу еще одного высказался недостаточно полно. Эту лауну я и намерен сейчас заполнить.

Д.П. Ивинский так истолковал <<Заметку о “Графе Нулине”>>, которую признал наброском предисловия к поэме: «... в этом наброске история и частная жизнь обсуждались как тесно связанные друг с другом и проводилась выразительная параллель между “соблазнительным” сюжетом “Графа Нулина” и “соблазнительными происшествиями” 14 декабря, когда Николаю I пришла в голову мысль выстрелами из пушек рассеять восставших “декабристов”»; в этом контексте, возможно, неслучайным является еще одно странное сближение – лежащая на поверхности перекличка имен последнего и пушкинской героини, ср.: *Николай Павлович* и *Наталья Павловна*. Немногим сложнее связать с предысторией 14 декабря сцену заигрывания Натальи Павловны с графом Нулиным <...> если достроить историко-аллегорический план пушкин-

¹ См.: [17].

² См.: [6]. Соответствующее место в пушкинской заметке: [11, т. 11, с. 188].

³ См.: [13; 14]. Отмечу сейчас лишь две неточные формулировки, допущенные в одной из моих статей по этой теме. Из моего неудачно выстроенного утверждения «Посещение чужих краев, в частности Франции, характерно не только для таких персонажей, как Чацкий и Онегин» [14, с. 180] напрашивается вывод, что герой романа в стихах действительно бывал за границей. На самом деле Пушкин ничего об этом не сообщает. Два значения лексемы *муж* (‘супруг’ и ‘мужчина зрелых лет’) являются примером не омонимии [14, с. 177–178], а, конечно же, полисемии.

ской повести до конца, то сцена эта предстает как фиксирующая ту версию событий, приведших к потрясениям 1825 г., которая была принята в пушкинском кругу: сначала (во времена императора Александра I) власть *тихонько* (подчас, впрочем, и открыто) заигрывала с оппозицией, потом дистанцировалась от нее и, наконец (руками уже нового императора Николая I) разгромила ее, *обнулив* политические претензии» [6, с. 110–111]. Я не принял этой интерпретации и, излагая ее, заметил: «Даже если признавать идею Д.П. Ивинского, что в заметке Пушкин трактовал “Графа Нулина” как своего рода историческую аллегорию, где Наталья Павловна олицетворяет Николая I, а неудачливый ловелас – участников декабрьского мятежа, то это не более чем авторская реинтерпретация, перепрочтение, наделяющее текст смыслом, изначально в нем не заложенным. Однако же такая интерпретация пушкинского наброска и “странных сближений” вызывает сомнения. Она не только противоречит очевидному читательскому ощущению, переданному Г.А. Гуковским в словах “В поэме содержится бытовой анекдот – и только”⁴, но и рождает ряд недоуменных вопросов: а кого же обозначают муж Натальи Павловны и ее сосед-любовник Лидин? И аллегорией какого политического события будет в таком случае “драка козла с дворовою собакой”? Но главное: мог ли поэт уподобить своих друзей и близких знакомых, оказавшихся или в петле, или “во глубине сибирских руд”, ничтожному и пустому персонажу с говорящей фамилией Нулин? И в моральном, и в психологическом отношении это представляется совершенно невозможным» [13, с. 353].

Д.П. Ивинский парировал мои замечания, заявив: «Судя по этому тексту, А.М. Ранчин исходит из того, что обсуждать индизнаказательный план литературного произведения возможно только тогда, когда удастся соотнести с этим планом все содержание этого произведения или, по крайней мере, всех его персонажей, не только главных, но и эпизодических, включая мельком упоминаемых животных. Любопытно было бы с этой позиции попытаться оценить, например, известные трактовки “Медного всадника” как “петербургской повести” на 14 декабря, или “Анджело” как поэмы, связанной с темой тайного “ухода” Александра I» [7, с. 429–430].

⁴ *Гуковский Г.А.* Пушкин и проблемы реалистического стиля. М.: Гослитиздат, 1957. С. 75.

Объяснимся. Разумеется, в принципе необязательно, чтобы иносказательная семантика произведения проявлялась бы тотально, в образах всех его персонажей. О собаке и козле, драка которых развлекала Наталью Павловну («Наталья Павловна <...> скоро как-то развлекалась / Перед окном возникшей дракой / Козла с дворовую собакой / И ею тихо занялась» [11, т. 5, с. 5]), я упомянул потому, что главная героиня и заглавный герой поэмы вписаны в быт, в повседневность и все эти образы принадлежат одному семантическому уровню текста. Показательно в этой связи, что, видимо исходя из единства художественного мира поэмы, Д.И. Черашняя видит в собаке как раз политическую аллегория – иносказательное обозначение вдовствующей императрицы Марии Феодоровны, а также соотносит мужа Натальи Павловны с носителем верховной власти – с царем. Эта интерпретация, по моему мнению, абсурдна, однако отнюдь не случайна: предположение об иносказательном смысле хотя бы нескольких образов поэмы побуждает искать аллегии едва ли не везде. Что же касается иносказания в «Медном всаднике» и в «Анджело», я такового в них не нахожу. Но это отдельная тема.

Д.П. Ивинский, впрочем, как он пояснил, отвечая на критику автора этих строк, в персонажах «Графа Нулина» аллегоричности тоже не находит. Он обнаруживает ее не в характерах действующих лиц, а исключительно в их сюжетных функциях и в сюжете поэмы в целом: «Именно А.М. Ранчин рассуждает об “уподоблении” Нулина сосланным и повешенным, а не я, нет в моей статье и этого слова, смысл которого было бы естественно уточнить. Соотнося Лукрецию и Наталью Павловну, Пушкин выстраивает гипотетический сюжет, заведомо не соответствующий шекспировскому и историческому: первая, “уподобляясь” второй, дает пощечину обидчику. Но уж точно не об их, так сказать, личностном сходстве идет речь у Пушкина, а только о сходстве воображаемых “происшествий”. Не более сходства между Нулиным и Тарквинием, и не более “странно сближаются” получившие отпор Нулин и “декабристы”: у Пушкина “уподоблены” не герои, а их сюжетные функции и сюжеты, причем только частично» [7, с. 431].

Естественно, кокетливая помещица, изменяющая супругу с соседом Лидиным, нисколько не похожа на добродетельную римлянку Лукрецию, как, впрочем, и ловелас Нулин – на насильника Тарквиния-младшего. Однако само по себе сходство сюжета пушкинской поэмы с сюжетом поэмы шекспировской и, соответ-

ственно, с эпизодом из римской истории представляется нам очевидным только потому, что Пушкин прямо иронически именует Наталью Павловну Лукрецией, а Нулина – Тарквинием: «К Лукреции Тарквиний новый / отправился, на все готовый» [11, т. 5, с. 10]. Это травестийное уподобление, обнажающее комическое несоответствие персонажей и их литературных и исторических «прототипов». При отсутствии этого сравнения сходство вообще не устанавливается, ибо ограничивается инвариантом «мужской персонаж пытается овладеть женским персонажем», а такой инвариантный мотив «сближает» пушкинскую поэму со множеством сюжетов: от преследования Аполлоном Дафны в «Метаморфозах» Овидия до истории Диомеда и Крессиды.

Но способны ли сюжет «Графа Нулина» и сюжетные функции, присущие его героям, содержать иносказание, отсылающее к событиям 14 декабря? Запишем сюжет поэмы в обобщенной форме, устранив персонажей, сведя их к актантным функциям. Женский актант обозначим символом Y, мужской – X. Цифрами, данными через дефис, обозначим варианты сюжета: 0 – исходный сюжет римской истории и поэмы У. Шекспира «Лукреция», от которой отталкивался Пушкин; 1 – сюжет «Графа Нулина»; 2 – сюжет, разыгранный историей накануне 14 декабря и в сам день мятежа. Цифрами после точек обозначим разные функции женского актанта: 0 – неверная жена, 1 – кокетка, провоцирующая домогательство; 2 – объект домогательства; 3 – отпор домогающемуся и его наказание.

В случае с пушкинской поэмой получится примерно следующее: существо женского пола (далее: X-1) своим кокетством поощряет сексуальные поплзновения существа мужского пола (далее: Y-1); Y-1 пытается овладеть X-1; X-1 дает пощечину Y-1; Y-1 терпит фиаско и отступает от своих намерений. В плане выражения: Y-1 и X-1 иронически сравниваются с героями поэмы Шекспира Тарквинием и Лукрецией. В английской поэме и в римской истории (у Тита Ливия) сюжет таков: Y-0 овладевает X-0; X-0 кончает жизнь самоубийством. По отношению к Шекспиру и римской истории сюжет «Графа Нулина» действительно выглядит как пародийный: актантные роли изменены и отчасти вывернуты наизнанку. Исходно это насильник (Y-0) и жертва – верная жена (X-0); у Пушкина неверная жена (X-1.0), провоцирующая домогательство (X-1.1) и спровоцированный ею ловелас (Y-1); однако ветреница, оказавшись объектом его домогательств (Y-1.2), не-

ожиданно оказывает сопротивление и легко отбивается (X-1.3). Пушкин отчасти меняет исходные роли активной и пассивной сторон, насильника и жертвы насилия, меняет роли гендерные: в некотором смысле жертвой насилия (пощечина) оказывается не женский, а мужской персонаж. Эпизод 14 декабря: власть в лице Александра I заигрывает с либералами (Y-2), провоцируя их (X-2.1); заговорщики (Y-2) пытаются захватить власть (X-2.2); носитель власти, император Николай I (X-2.3), рассеивает их (Y-2) оружейными залпами.

Запишем три сюжетных варианта с помощью символов, используя стрелку \rightarrow как указатель действия, активности, направленных одним актантом на другого. Двойная вертикальная черта обозначает границу между эпизодами, отмечающую смену актантных ролей.

Поэма Шекспира: Y-0 \rightarrow X-0 || X-0 \rightarrow X-0. (Тарквиний берет силой Лукрецию, Лукреция закаляется – это действие, направленное ею на себя самое.)

Поэма Пушкина: X-1 \rightarrow Y-1 || Y-1 \rightarrow X-1 || X-1 \rightarrow Y-1. Актантные роли распределяются по принципу зеркальной симметрии, вообще характерной для пушкинских сюжетов: хрестоматийные примеры – роли Татьяны и Онегина (признание и отказ) в «Евгении Онегине», функции Гринева и Маши (спасение благодаря помощи самозванного царя или нелегитимной царицы).

История 14 декабря и предшествующих событий: X-2.1 \rightarrow Y-2 || Y-2 \rightarrow X-2.2 || X-2.3 \rightarrow Y-2.

Д.П. Ивинский приравнивает заигрывание Натальи Павловны с Нулиным к политике позднего александровского царствования, ночное приключение графа – к попытке декабристов овладеть властью, пощечину – к артиллерийской пальбе по восставшим. Признание этой эквивалентности предполагает, что в оппозиции мужское \leftrightarrow женское второй элемент обозначает начало пассивное (потенциально жертву), первый – активное (потенциально насильника). Однако в поэме Пушкина сюжет строится на неожиданности: молодая помещица оказывает решительное сопротивление гостю, с которым заигрывала. Если женский актант в поэме и может ассоциироваться с властью в целом (ср., между прочим, женский грамматический род таких лексем, как *власть* и *монархия*), то реакция власти на попытку ее захвата (на овладение ею) выглядит абсолютно естественно, а не неожиданно, как пощечина в «Графе Нулине». При этом в поэме один персонаж осуществляет

несколько разных женских актантных функций: провоцирование мужского актанта на домогательство (X-1.1), объект домогательства (X-1.2), наказание домогающегося (X-1.3). В исторических же событиях 14 декабря аналогичные им функции оказались распределены между двумя разными лицами и одной институцией: заигрывание с либералами (X-2.1) относится к Александру I, роль объекта притязаний принадлежит власти как институции (X-2.2), роль наказания домогающегося (X-2.3) – Николаю I. При таком различии в распределении функций в поэме и в истории восстания 14 декабря сходство сюжета пушкинского произведения и исторических событий оказывается эфемерным, *нулевым*.

Кроме того, между сюжетом Шекспира и его травестийной трактовкой у Пушкина, с одной стороны, и событиями 14 декабря – с другой, есть разительное несовпадение: в шекспировской поэме насильник (сын римского царя) является репрезентацией самодержавной власти, покушающейся в лице Лукреции на общество, его нормы и права. Не случайно преступление приводит к народному восстанию и свержению самодержавной власти, на смену которой приходит республика. У Пушкина эта схема сохранена в пародической трактовке благодаря уподоблению Натальи Павловны Лукреции, а графа Нулина – Тарквинию. А в событиях 14 декабря 1825 г. насильником была не власть или ее манифестация в лице представителя царской фамилии, а представители общества, среди которых было немало приверженцев республики.

Между прочим, внимательное сопоставление «Графа Нулина» и реалий декабря 1825 г. очевидным образом выявляет произвольность гипотезы Д.И. Черашней, считающей, что поэт, работая над поэмой, знал об отречении Константина Павловича, чреватом смутой, и предугадал не только мятеж 14 декабря, но и его развязку: такая прозорливость, конечно, непредставима.

Но вернемся к контраргументам Д.П. Ивинского. Я действительно, возражая ему, писал о неправомерности трактовки Натальи Павловны и Нулина как, грубо говоря, аллегорий власти и мятежников. Да, *прямого* утверждения такого рода у исследователя нет. Однако этот вывод неизбежно напрашивается: дело в том, что отделение сюжетных функций от персонажей в «Графе Нулине» возможно только как научная процедура структуралистского характера, но не как читательский опыт; характеры и поступки героев тесно связаны в поэме, действия мотивированы

особенностями персонажей. Так, о пощечине, которую героиня дала незадачливому ловеласу, говорится:

Но тут опомнилась она,
И гнева гордого полна,
А впрочем, может быть, и страха,
Она Тарквинию с размаха
Дает – пощечину. Да, да,
Пощечину, да ведь какую!
[11, т. 5, с. 11]

«Граф Нулин» не волшебная сказка, в которой, как показал В.Я. Пропп⁵, персонажи являются переменными величинами, а сюжетные функции – постоянными.

Показательно, что сам Д.П. Ивинский вопреки собственной декларации постоянно обращается от сюжетных функций к персонажам «Графа Нулина» – например, когда указывает как на знаменательный факт на похожесть имен Натальи Павловны и Николая Павловича или обыгрывает фамилию Нулина, заявляя, что власть на Сенатской площади обнулила притязания восставших⁶. Не менее красноречиво утверждение по поводу *собаки и козла*, что не все образы поэмы должны быть иносказательными. Оно неизбежно предполагает, что некоторые, центральные образы «Графа Нулина» как раз аллегоричны. Столь же показательно и замечание (со ссылкой на работу Д.И. Черашней), что Нулин, может быть, не столь ничтожен и мелок, как обычно считают: «ср. любопытную попытку его “реабилитации”» [7, с. 431, примеч. 5]. Если бы Нулин никак не соотносился в концепции Д.П. Ивинского с декабристами, исследователю было бы безразлично, показан этот персонаж ничтожным и пошлым или нет.

По поводу интерпретации «Графа Нулина» как политической аллегии на события 14 декабря я заметил, что Пушкин не мог аллегорически представить «высокую трагедию» с участием его друзей, разыгранную историей 14 декабря, в комической форме: «И в моральном, и в психологическом отношении это представляется совершенно невозможным» [13, с. 353]. Д.П. Ивин-

⁵ Ср.: [10].

⁶ Между прочим, глагола *обнулить* в языке пушкинский эпохи еще не было.

ский возразил: «А.М. Ранчин зачем-то претендует на единственно адекватное понимание “морального и психологического отношения” Пушкина к “декабристам”: он знает, что поэт мог написать, а чего не мог. В историко-литературных исследованиях такого рода претензии обычно не комментируются; здесь же позволю себе несколько слов и на эту тему: получается, что, скажем, “мятежам” стрельцов раннепетровского времени Пушкин “уподобить” мятеж 14 декабря мог, а участников последнего Нулину, согласно А.М. Ранчину, не мог; вероятно, А.М. Ранчин полагает, если помнит о первом из этих “уподоблений”, что оно для них выгоднее второго. Интересно сопоставить текст А.М. Ранчина об этом не по-“декабристски” “ничтожном” Нулине и с другим общеизвестным пушкинским: “...должно надеяться, что люди, разделявшие образ мыслей заговорщиков, образумились; что, с одной стороны, они увидели ничтожность своих замыслов и средств, с другой – необъятную силу правительства, основанную на силе вещей”» [7, с. 430–431].

Прокомментирую этот пассаж. Первая цитата – из стихотворения «Стансы» (1926, опубл. 1828). В более полном виде она звучит так:

В надежде славы и добра
Гляжу вперед я без боязни:
Начало славных дней Петра
Мрачили мятежи и казни.
Но правдой он привлек сердца,
Но нравы укротил наукой,
И был от буйного стрельца
Пред ним отличен Долгорукой.
[11, т. 3, кн. 1, с. 40]

Скрытое сравнение декабристов со стрельцами, конечно, отнюдь не комплиментарно⁷. Но в нем в отличие от параллели с включением Нулина нет ничего ничтожного, мелкого. Стрелецкое восстание – трагическое событие русской истории, и его затрудни-

⁷Причем, в отличие от стрельцов в 1682 г., декабристы не чинили ни грабежей, ни расправ, а случаи насилия и убийства были единичными эксцессами.

тельно уподобить охоте кота на мышь. А ведь предприятие графа сравнивается именно с такой игрой-охотой:

Так иногда лукавый кот,
Жеманный баловень служанки,
За мышью крадется с лежанки:
Украдкой, медленно идет,
Полужажмурясь подступает,
Свернется в ком, хвостом играет,
Разинет когти хитрых лап –
И вдруг бедняжку цап-царап.
[11, т. 5, с. 11]

Кроме того, образ буйного стрельца, как указал Д.Д. Благой, – реминисценция из ломоносовской поэмы «Петр Великий» [1, с. 128–129]. Ее появление, очевидно, не столько призвано выразить важную для Пушкина оценку декабристов, сколько обусловлено традицией панегирического изображения первого русского императора. Для автора «Стансов» значима прежде всего фигура Петра Великого как образец для подражания, предлагаемого Николаю I:

Семейным сходством будь же горд;
Во всем будь пращуру подобен:
Как он, неутомим и тверд,
И памятью, как он, незлобен.
[11, т. 3, кн. 1, с. 40]

Как отметил уже упомянутый исследователь: «Для того чтобы подобное стихотворение не только могло быть напечатано, но и, главное, “дошло” до адресата – царя, могло воздействовать на него в желанном поэту направлении, неизбежно было в известной мере говорить на официальном языке» [1, с. 135]. Утверждение Д.Д. Благого об «официальном языке», использованном в начале стихотворения, не сопровождается подтверждающими ссылками на какие-либо источники официального или официозного характера. Тем не менее, по существу, оно является верным. В Донесении Следственной комиссии от 30 мая 1826 г. сообщалось: «Но другие уже готовили средства для предприятия. К Рылееву, как в определенное сборное место, являлись члены с

предложениями, планами или за приказаниями Думы. Их совещания в сии последние дни представляли странную смесь зверства и легкомыслия, буйной (выделено мной. – А. Р.) непокорности к властям законным и слепого повиновения неизвестному начальству, будто бы ими избранному» [5, с. 65]. Эпитет *буйный* в составе оборота «сие своеволие мыслей, источник буйных страстей» содержится, например в манифесте Николая I от 13 июля старого стиля 1826 г., подводившем итог следствию и суду над заговорщиками [3, с. 681–682]⁸. Ломоносовский высокий стиль⁹ в «Стансах» совпал с официальным политическим дискурсом. Пушкин этот дискурс прекрасно знал: цитата из манифеста от 13 июля содержится в составленной им записке «О народном воспитании» (1826) [11, т. 11, с. 43–44]. А Д.Д. Благой, естественно, был знаком с этой цитатой.

Основная идея в стихотворении – призыв к прощению заговорщиков: «Главная тема “Стансов” – надежда “славы и добра” для России, в подтексте же – связанная с этим надежда на милость к осужденным (“Во всем будь пращурю подобен <...> / И памятью, как он, незлобен”); в послании в Сибирь вторая тема становится главной <...> так что эти два стихотворения составляют тесную смысловую пару», – так характеризуют пушкинское произведение С.Г. Бочаров и И.З. Сурат [2, с. 79], развивая соображения В.С. Непомнящего¹⁰.

Как можно понять, отнюдь не всех декабристов поэт сравнивал с «буйным стрельцом», некоторых из них он как будто бы сближал с прямодушным и смелым вельможей Яковом Долгоруким, однажды открыто выступившим против решения Петра I. Продолжу цитату из книги Д.Д. Благого: «И центр тяжести этих строк, конечно, не в “буйном стрельце”, а в том, что оставшиеся в

⁸ Донесение Следственной комиссии от 30 мая 1826 г. несколько раз публиковалось в течение 1826 г.: как приложение к газете «Русский инвалид» от 12 июня и отдельными изданиями на русском и французском языках [16, с. 257].

⁹ Ср. в «Петре Великом» описание стрелецкого бунта 1682 г., вложенное в уста главного героя: «Увидев из своих чертогов то София, / Что пресекаются ее коварства злыя, / Подгнету буйности велела дать вина, / Чтоб снова воспылав горела внутрь война. / Тут вскоре, разъярясь, стрельцы, как звери дики / Возобновили шум убийственной музыки: / Подобно как бы всю Москву съедал пожар»; «Коль вечера сего благословен был мрак, / Что буйство прекратил и скрыл злодеев зрак» [8, с. 291, 294].

¹⁰ См.: [9, с. 88–124].

живых и осужденные декабристы приравниваются к Якову Долгорукому, издавна считавшемуся признанным образцом гражданской доблести. Содержащийся в этом противопоставлении “призыв к милости” делается уже явно в подготовленной всем этим концовке стихотворения – прямом призыве к царю быть, подобно Петру, “незлобным памятью”. В черновике записки “О народном воспитании” Пушкин уже высказывал “надежду на милость (сперва он написал: ‘великодушие’) монарха, не ограниченного никакими законами” <...>. Однако из окончательного текста он это место изъял. Зато оно громко зазвучало в “Стансах”» [1, с. 136].

Даже если не признавать, что упоминание о Долгоруком – это аллюзия на сосланных декабристов¹¹, «Стансы» – именно призыв к милосердию, что автор пояснил в стихотворении «Друзьям», защищаясь от упреков в сервиллизме: «Я льстец! Нет, братья, льстец лукав: / Он горе на царя накличет, / Он из его державных прав / Одну лишь милость ограничит» [11, т. 3, кн. 1, с. 90]. Оба стихотворения выражали призыв к милосердию, к прощению заговорщиков, судьба которых тревожила Пушкина: «Еще таки я все надеюсь на коронацию: повешенные повешены; но каторга 120 друзей, братьев, товарищей ужасна» (письмо князю П.А. Вяземскому от 14 августа 1825 года [11, т. 13, с. 291]). Скрытое уподобление заговорщиков 14 декабря стрельцам в «Стансах» ни в коей мере не определяет отношение к ним автора в целом.

Что касается прозаической цитаты, приведенной Д.П. Ивинским, то это строки из уже упомянутой записки «О народном воспитании». Этот текст был составлен Пушкиным 15 ноября 1826 г. Записка была проектом реформы образования, она предназначалась для Николая I, которому и была подана. Фигура адресата, несомненно, влияла на выбор лексики, используемой составителем: Пушкин и здесь явно ориентируется на официальный дискурс, используемый властью при характеристике декабристов. В этом тексте тоже содержится восходящий к манифесту от 13 июля 1826 г. эпитет *буйный* как характеристика мятежников, которым, однако, противопоставлен один из умеренных членов тайного общества

¹¹ С Долгоруким как будто бы может быть соотнесен прежде всего сам автор стихотворения, на которого новый император не наложил опалы, несмотря на близость к мятежникам и откровенное признание Николаю I на аудиенции в Кремле, что 14 декабря, если бы оказался в Петербурге, был бы в их рядах; ср. свидетельство барона М.А. Корфа: [12, т. 1, с. 106].

Н.И. Тургенев: «Мы видим, что Н. Тургенев, воспитывавшийся в Геттингенском унив.ерситете, не смотря на свой политический фанатизм, отличался посреди буйных своих сообщников нравственностью и умеренностью – следствием просвещения истинного и положительных познаний» [11, т. 11, с. 45]. О ничтожности декабристов в нравственно-психологическом смысле Пушкин здесь не говорит. Никакой иронии по отношению к ним, насмешки здесь нет. (А вот к главному герою «Графа Нулина» Пушкин относится именно насмешливо-иронично и несколько презрительно.) В выражении «[н]ичтожность <...> замыслов и средств» [11, т. 11, с. 43] слово *ничтожность* употреблено в значении, производном от *ничтожный* – ‘очень малый’, а не в значении, производном от *ничтожный* – ‘совершенно незначительный, не стоящий внимания’ [15, т. 2, с. 912–913]. Характеризуя Нулина, я имел в виду, естественно, второе значение. Уподобление декабристов Нулину, может стать, и не более «выгодно», чем сравнение со стрельцами, но точно смешно. То есть более унижительно.

При оценке пушкинских высказываний о декабристах стоит учитывать прагматику текстов, в которых они содержатся. Создавая и печатая «Стансы», поэт претендовал на роль советника при новом императоре, но такие притязания были возможны только при подтверждении им своей лояльности власти. «Записка о народном воспитании» содержала проект реформы образования – для того чтобы царь обратил на него внимание, от недавнего ссыльного и автора вольнодумных стихов тоже требовалась демонстрация лояльности. Резко критическая оценка вышедших на Сенатскую площадь, в том числе сопоставление со стрельцами, служила такой демонстрацией. Обращаясь к самим декабристам, Пушкин, естественно, ничего подобного не писал. Он не писал такого, и когда обращался просто к друзьям и приятелям. (Приведенное выше письмо Вяземскому – один из показательных примеров.)

Цель написания «Стансов» понятна, и соотнесение мятежников с со стрельцами объяснимо. Но цель реинтерпретации «Графа Нулина» его автором как выпада против несчастных, среди которых были его друзья и о судьбе которых он с участием писал в стихотворении «Во глубине сибирских руд...», абсолютно неясна.

И наконец, несколько соображений насчет упрека в притязании «на единственно адекватное понимание “морального и психологического отношения” Пушкина к “декабристам”», якобы недо-

пустимом «в историко-литературных исследованиях» [7, с. 430]. Поясню: я вовсе не утверждал, будто знаю, что Пушкин мог и что не мог написать: я лишь высказал убеждение, что он не мог вложить в поэму «Граф Нулин» иронические аллюзии на декабристов. Предмет это, впрочем, не историко-литературный, а психологический. Относительно истории литературы: М.Л. Гаспаров по поводу возможностей понимания читателями (в том числе и филологами) авторов других эпох создал яркий, эпатажный афоризм: «Мы не хотим признаться себе, что душевный мир Пушкина для нас такой же чужой, как древнего ассирийца или собаки Каштанки» [4, с. 231]. Однако, несмотря на скепсис, он неизменно занимался именно тем, что пытался этих писателей понять. Любая интерпретация – это притязание на верное понимание текста или его создателя. Д.П. Ивинский, когда трактует скрытое сравнение декабристов со стрельцами в «Стансах» как проявление такого же отношения к ним, что и в якобы подвергнутому реинтерпретации «Графе Нулине», претендует на знание того, что хотел сказать Пушкин. Более того: он решается высказать предположение, что вторая публикация поэмы под одной обложкой с «Балом» Е.А. Боратынского была предпринята с целью «прикрыть» иносказательный «антидекабристский» план произведения в ситуации, когда «светские люди» стали упрекать поэта в сервиллизме по отношению к власти. Но это мнение не основывается ни на каких фактах, оставаясь чистой догадкой. При этом пушкинская пренебрежительно-ироническая оценка мятежников, которая, как считает исследователь, обнаруживается в «Графе Нулине», разительно не соответствует отношению к декабристам, выраженному в текстах поэта, не предназначенных для публикации и не адресованных императору.

Разумеется, я отнюдь не утверждаю, что Пушкин – автор «Стансов» и записки «О народном воспитании» оставался во всем верен тем же чувствам, которые ранее выразил в «Кинжале», в «Кто, волны, вас остановил...» или в «<В.Л. Давыдову>». Его критическое отношение к замыслам и надеждам заговорщиков, сформировавшееся еще до восстания и укрепившееся после его подавления, несомненно. Однако между отстранением и презрительной иронией расстояние не меньше, чем «от потрясенного Кремля до стен недвижного Китая».

Список литературы

1. *Благой Д.Д.* Творческий путь Пушкина (1826–1830). М.: Советский писатель, 1967. 723 с.
2. *Бочаров С.Г., Сурат И.З.* Пушкин: краткий очерк жизни и творчества. М.: Языки славянской культуры, 2002. 240 с.
3. Высочайший манифест // Русский инвалид: газета военная, политическая и литературная. 1826. № 167. 15 июля. С. 681–682.
4. *Гаспаров М.Л.* Записи и выписки. Критика как самоцель // *Гаспаров М.Л.* Собрание сочинений. М.: Новое литературное обозрение, 2023. Т. 6: Наука и просветительство / сост. К.М. Поливанова, А.Б. Устинова. С. 228–232.
5. Донесение Следственной комиссии. СПб.: в Военной типографии Главного штаба его императорского величества, [1826]. 95, [1] с.
6. *Ивинский Д.П.* «Две повести в стихах»: 14 декабря, Николай I, князь П.А. Вяземский и другие // Поэзия мысли: от романтизма к современности. К 220-летию Е.А. Боратынского. Коллективная монография / общ. ред. и сост. Е.А. Тахо-Годи. СПб.: Нестор-История, 2023. С. 108–116.
7. *Ивинский Д.П.* Странные сближения бывают: несколько слов о полемике или о «чем-то в этом роде» // Новое литературное обозрение. 2024. Т. 187. № 3. С. 429–431. DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_429
8. *Ломоносов М.В.* Избранные произведения / вступит. ст., сост., примеч. А.А. Морозова; подгот. текста М.П. Лепехина и А.А. Морозова. Л.: Советский писатель, 1986. 560 с. (Библиотека поэта. Большая серия. 3-е изд.)
9. *Непомнящий В.С.* Поэзия и судьба. 2-е изд., доп. М.: Советский писатель, 1987. С. 88–124.
10. *Пропт В.Я.* Морфология сказки. 2-е изд. М.: Главная редакция восточной литературы издательства «Наука», 1969. 168 с.
11. <Пушкин А.С.> Полное собрание сочинений, 1837–1937: в 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
12. Пушкин в воспоминаниях современников. 3-е изд., доп. / вступит. ст. В.Э. Вацура; сост. и примеч. В.Э. Вацура, М.И. Гиллельсона, Р.В. Иезуитовой, Я.Л. Левкович и др. СПб.: Академический проект, 1998. Т. 1–2.
13. *Ранчин А.* «Бывают странные сближения», или «Граф Нулин» как историческая аллегория // Новое литературное обозрение. 2024. Т. 185. № 1. С. 351–354. DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_351
14. *Ранчин А.* Декабрист Нулин. Об одной интерпретации пушкинской поэмы // Новый мир. 2025. № 3. С. 170–186.
15. Словарь языка Пушкина: в 4 т. 2-е изд., доп. / отв. ред. В.В. Виноградов. М.: Азбуковник, 2000.

16. Федоров В.А. О материалах Верховного уголовного суда // Восстание декабристов: Документы. М.: Наука, 1980. Т. XVII: Дела Верховного уголовного суда и следственной комиссии / под ред. М.В. Нечкиной; текст подгот. С.В. Мироненко, С.А. Селиванова и В.А. Федоров; предисл. и коммент. В.А. Федорова. С. 254–281.
17. Черашинья Д.И. «Что, если можно?..» (еще раз о загадочной поэме А.С. Пушкина «Граф Нулин») // Вестник Удмуртского университета. Филологические науки. 2006. № 5(1). С. 10–34.

References

1. Blagoi, D.D. *Tvorcheskii put' Pushkina (1826–1830)* [*Pushkin's Creative Path (1826–1830)*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1967, 723 p. (In Russ.)
2. Bocharov, S.G., Surat, I.Z. *Pushkin. Kratkii ocherk zhizni i tvorchestva* [*Pushkin. A Brief Essay on Life and Work*]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2002, 240 p. (In Russ.)
3. “Vysochaishii manifest” [“The Supreme Manifesto”]. *Russkii invalid. Gazeta voennaya, politicheskaya i literaturnaya*, no. 167, July 15, 1826, pp. 681–682. (In Russ.)
4. Gasparov, M.L. “Zapisi i vypiski. Kritika kak samotsel” [“Notes and Extracts. Criticism as an End in Itself”]. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023, vol. 6, ed. K.M. Polivanov, A.B. Ustinov, pp. 228–232. (In Russ.)
5. *Donesenie Sledstvennoi komissii* [*Report of the Investigative Committee*]. St Petersburg, v Voennoi tipografii Glavnago shtaba ego imperatorskago velichestva, [1826], 95, [1] p. (In Russ.)
6. Ivinskii, D.P. “Dve povesti v stikhakh. 14 dekabrya, Nikolai I, knyaz' P.A. Vyazemskii i drugie” [“Two Stories in Verse. December 14, Nicholas I, Prince P.A. Vyazemsky and Others”]. *Poehziya mysli. Ot romantizma k sovremennosti. K 220-letiyu E.A. Boratynskogo. Kollektivnaya monografiya* [*Poetry of Thought: From Romanticism to Modernity. On the 220th Anniversary of E.A. Boratynsky. Collective Monograph*], ed. E.A. Takho-Godi. St Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2023, pp. 108–116. (In Russ.)
7. Ivinskii, D.P. “Strannye sblizheniya byvayut. Neskol'ko slov o polemike ili o chem-to v ehtom rode” [“Strange Rapprochements Happen. A Few Words about Controversy or Something Like That”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, vol. 187, no. 3, 2024, pp. 429–431. (In Russ.) DOI: 10.53953/08696365_2024_187_3_429
8. Lomonosov, M.V. *Izbrannye proizvedeniya* [*Selected Works*], 3rd ed., introduction, compilation, notes by A.A. Morozov, text prepared by M.P. Lepekhin and A.A. Morozov. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1986, 560 p. (In Russ.)

9. Nepomnyashchii, V.S. Poehziya i sud'ba [Poetry and Destiny], 2nd ed., suppl. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1987, pp. 88–124. (In Russ.)
10. Propp, V. Ya. *Morfologiya skazki* [Morphology of the Fairy Tale], 2nd ed. Moscow, Glavnaya redaktsiya vostochnoi literatury izdatel'stva Nauka Publ., 1969, 168 p. (In Russ.)
11. <Pushkin, A.S.> *Polnoe sobranie sochinenii, 1837–1937* [Complete Works, 1837–1937]: in 16 vols. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1937–1959. (In Russ.)
12. *Pushkin v vospominaniyakh sovremennikov* [Pushkin in the Memoirs of Contemporaries], 3rd ed., suppl, preface by V.E. Vatsuro, compilation and commentaries by V.E. Vatsuro, M.I. Gille'son, R.V. Iezuitova, Ya.L. Levkovich and others. St Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1998, vols. 1–2. (In Russ.)
13. Ranchin, A. “Byvayut strannye sblizheniya, ili ‘Graf Nulin’ kak istoricheskaya allegoriya” [“There Are Strange Convergences, or ‘Count Nulin’ as a Historical Allegory”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, vol. 185, no. 1, 2024, pp. 351–354. (In Russ.) DOI: 10.53953/08696365_2024_185_1_351
14. Ranchin, A. “Dekabrist Nulin. Ob odnoi interpretatsii pushkinskoi poehmy” [“Decembrist Nulin. On One Interpretation of Pushkin's Tale”]. *Novyi mir*, no. 3, 2025, pp. 170–186. (In Russ.)
15. *Slovar' yazyka Pushkina* [Dictionary of Pushkin's Language]: in 4 vols, 2nd ed., suppl., ed. V.V. Vinogradov. Moscow, Azbukovnik Publ., 2000. (In Russ.)
16. Fedorov, V.A. “O materialakh Verkhovnogo ugolovnogo suda” [“On the Materials of the Supreme Criminal Court”]. *Vosstanie dekabristov. Dokumenty* [Decembrist Revolt. Documents]. Moscow, Nauka Publ., 1980, vol. XVII, ed. M.V. Nechkina; text prepared by S.V. Mironenko, S.A. Selivanova and V.A. Fedorov, preface and commentaries by V.A. Fedorov, pp. 254–281. (In Russ.)
17. Cherashnyaya, D.I. “Chto, esli mozžno?.. (eshche raz o zagadochnoi poehme A.S. Pushkina ‘Graf Nulin’)” [“What if it were possible?.. (Once Again About the Mysterious Tale by A.S. Pushkin ‘Count Nulin’)”]. *Vestnik Udmurtskogo universiteta. Filologicheskie nauki*, no. 5(1), 2006, pp. 10–34. (In Russ.)

О.С. Кочеткова

© Кочеткова О.С., 2025

**СТИХОТВОРЕНИЕ «ЛИТЕРАТУРНЫЙ АД»
БОРИСА ПОПЛАВСКОГО В АВТОРСКОЙ РЕДАКЦИИ:
О ДИАЛОГЕ «ОРФЕЯ РУССКОГО МОНПАРНАСА»
С ОСИПОМ МАНДЕЛЬШТАМОМ**

Аннотация. В статье представлен целостный анализ стихотворения «Литературный ад», которое впервые было опубликовано в авторской редакции в 2023 г. Исследование ключевых образов и мотивов стихотворения позволяет восстановить как литературный, так и историко-бытовой контекст, а также выявить подтексты произведения, поставить вопрос о творческом диалоге Бориса Поплавского не только с поэтами-символистами и авангардистами, но и с представителем акмеизма Осипом Мандельштамом; проследить принцип «семантических отражений», реализуемый на разных уровнях текста стихотворения, определить эстетические и мировоззренческие установки Поплавского. Иероглифичность поэтического слова, которую Поплавский наследует у Мандельштама, дополняется в творчестве «Орфея русского Монпарнаса» анаграмматическими и языковыми экспериментами, метаболами, специфической системой ассоциативных и интуитивных связей, оппозиций образов и мотивов, свойственных его художественному миру. Однако трагическое мироощущение, «пограничное» восприятие жизни в свете «зеленой звезды», определяет ту общую «мистическую ноту», которая неизменно возвращает Поплавского к «слову» Мандельштама.

Ключевые слова: Борис Поплавский; Осип Мандельштам; «Литературный ад»; контекст; подтекст; компаративистика.

Получено: 10.08.2025

Принято к печати: 08.09.2025

Информация об авторе: *Кочеткова* Ольга Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы филологического факультета Российского университета дружбы народов

им. Патриса Лумумбы, ул. Миклухо-Макляя, д. 6, 117198, Москва, Россия;
учитель литературы высшей категории ОАНО «Школа “Летово”»,
ул. Зимёнковская, д. 3, р-н Коммунарка, 108802, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-7182-8385>

E-mail: olga.kochetkova@letovo.ru

Для цитирования: *Кочеткова О.С.* Стихотворение «Литературный ад» Бориса Поплавского в авторской редакции: о диалоге «Орфея русского Монпарнаса» с Осипом Мандельштамом // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 126–146.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.10

Olga S. Kochetkova

© Kochetkova O.S., 2025

**THE POEM “LITERARY HELL”
BY BORIS POPLAVSKY IN THE AUTHOR’S EDITION:
ABOUT THE DIALOGUE OF THE “ORPHEUS OF RUSSIAN
MONTPARNASSE” AND OSIP MANDELSTAM**

Abstract. The article presents a comprehensive analysis of the poem “Literary Hell” which was first published in the author’s edition in 2023. A study of the key images (a tramway, a green star, the death, a snow flower of the life etc.) and motifs (Christmas, childhood, memory, singing, fear etc.) allows us to reconstruct both the literary and historical-everyday context as well as to identify the subtexts of the poem and to raise the question of Boris Poplavsky’s creative dialogue not only with symbolist and avant-garde poets but also with the representative of Acmeism Osip Mandelstam. The article examines how the principle of “semantic reflections” is realized at different levels of the text, which explains such a feature of Poplavsky’s poetics, inherited by him from Mandelstam, as the hieroglyphic nature of the poetic word. Poplavsky’s poetry is built on anagrammatic and linguistic experiments, metabolas, a specific system of associative and intuitive connections, oppositions of images and motifs that distinguish his artistic world from Mandelstam’s one. However, the tragic worldview, the “borderline” perception of life in the light of the “green star”, determines that general “mystical note” that returns Poplavsky to Mandelstam’s “word”.

Keywords: Boris Poplavsky; Osip Mandelstam; “Literary Hell”; context; subtext; comparative analysis.

Received: 10.08.2025

Accepted: 08.09.2025

Information about the author: *Olga S. Kochetkova*, PhD in Philology, Associate Professor of Department of Russian and Foreign Literature, Faculty of Philology, Peoples’ Friendship University, Miklukho-Maklaya

Street, 6, 117198, Moscow, Russia; Literature Teacher of Higher Category, Letovo School, Zimenkovskaya Street, 3, Kommunarka District, 108802, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0002-7182-8385>

E-mail: olga.kochetkova@letovo.ru

For citation: Kochetkova, O.S. “The Poem ‘Literary Hell’ by Boris Poplavsky in the Author’s Edition: About the Dialogue of the ‘Orpheus of Russian Montparnasse’ and Osip Mandelstam”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 126–146. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.10

Проблема затрудненности анализа и интерпретации стихотворений Бориса Поплавского, не опубликованных при жизни поэта, во многом связана с особенностями подготовки его произведений к печати в посмертных изданиях. Судьба стихотворения «Литературный ад» в этом смысле кажется показательной. В подготовленной Сергеем Кудрявцевым и вышедшей в издательстве «Гилея» в 2023 г. книге поэзии Б.Ю. Поплавского «Дирижабль осатанел. Русский дада и “адские” поэмы» впервые опубликован полный вариант стихотворения «Литературный ад». Текст приводится по листам гранок составленного в марте 1927 г. самим Поплавским сборника «Дирижабль неизвестного направления» [7, с. 440]. Публикация примечательна не только тем, что авторская редакция проясняет замысел поэта и превращает фрагментарный алогичный текст предшествующих изданий в цельное, логически выстроенное и завершенное произведение, но и тем, что позволяет поставить вопрос о творческом диалоге Бориса Поплавского не только с поэтами-символистами (в частности с Блоком) и авангардистами (например с Маяковским), но и с представителем акмеизма Осипом Мандельштамом.

Борис Поплавский
Литературный ад

Зеленую звезду несет трамвай на палке.
Народ вприпрыжку вырвался домой.
Несовершеннолетние нахалки
Смеются над зимой и надо мной.

Слегка поет гармоника дверей,
В их лопастях запуталось веселье,
И белый зверь – бычок на новоселье –
Луна, мыча, гуляет на дворе.

Там снеговое молоко кипит
И убегает вдоль по тротуару,
Пока в перстах резиновых копыт
Ревет и шепчет улицы гитара.

Непрошенные мысли-новобранцы
Толпятся посреди казармы лет.
Я вижу жалкого ученика при ранце;
На нем расселся, как жокей, скелет.

Болтает колокольня над столицей
Развязным и тяжелым языком.
Из подворотни вечер бледнолицый
Грозит городовому кулаком.

Извозчики, похожие на фавнов,
Поют, махая маленьким кнутом.
А жизнь твоя, чужая, и давно
Цветет тяжелым снеговым цветком.

Как лязгает на холоде зубами
Огромный лакированный мотор.
А в нем, едва переводя губами,
Богач жует надушенный платок.

Шагают храбро лысые скелеты,
На них висят, как раки, ордена,
А в небе белом белизной жилета
Стоят часы пузатые – луна.

Блестит театр золотом сусальным.
Ревут актеры, тыча к потолку,
А в воздухе, как кобель колоссальный,
Оркестр лает на кота – толпу.

И все клубится ядовитым дымом,
И все течет, как страшные духи.
И лишь во мгле, толсты и невредимы,
Орут в больших цилиндрах петухи.

Сжимаются, как челюсти, подъезды,
И ширятся дома как животы,
И к каждому развязно по приезду
Подходит смерть и говорит на ты.

О нет не надо; закатись! умри!
Отравленная молодость, на даче.
Туши, приятель, елки, фонари.
Лови коньки, уничтожай задачи.

О разорвите памяти билет
На представленье акробатки в цирке,
Которую песок, глухой атлет,
Сломал в руках, как вазочку, как циркуль.

Пусть молоко вскипевшее снегов
Прольется на шелка средь клубов пара,
Под дикий рев трамваев и шагов,
Терзающих асфальтную гитару.

Пусть будет только то, что есть сейчас:
Кружение неосторожной двери,
Нахальное приветствие в очах,
И тяжкий храп усталых лавров в сквере.

Пускай в дыму закроет рот до срока
Воспоминания литературный ад.
Дочь Лота, дура! не гляди назад,
Не смей летать, певучая сорока,

Туда, где вертел вечности, на дне,
Пронзает лица, тени, все, что было,
И медленно вращается в огне
Святого и болезненного пыла.

Обращаясь к авторской редакции стихотворения [7, с. 121–123], можно заметить, насколько она отличается от текста «Допотопного литературного ада» с редакторскими правками Н. Татищева [9, т. 1, с. 95–96]: стихотворение представляет собой единое целое, содержит строфы III, XIV, XV, XVII, предполагает иное расположение и иное звучание строфы XVI (илл. 1 в Приложении). Таким образом, авторский вариант текста состоит из семнадцати строф, центральной становится девятая строфа («Блестит театр золотом сусальным...»¹), первая и последняя строфы оказываются связаны зеркальными образами палки и вертела, принцип зеркальности на уровне композиции также поддерживается кольцевой рифмовкой второй и предпоследней строф (во всех остальных строфах используется перекрестная рифмовка). Стихотворение приобретает стройность, его структура не кажется случайной, а система повторяющихся и коррелирующих образов и мотивов дополняется ассоциативными связями, определяющими логику поэтической мысли.

Для обозначения специфического способа смысловой организации поэтического текста Бориса Поплавского как одной из характерных черт его идиостиля, на наш взгляд, можно применить понятие «семантических отражений», которое В.В. Виноградов определил в работе «О стиле Пушкина»: «Одни и те же слова, фразы, символы, темы, двигаясь через разную преломляющую среду в композиции литературного произведения, образуют сложную систему взаимоотражений, намеков, соответствий и совпадений» [2, с. 321–322]. Однако если этот принцип в пушкинской прозе, на что указывал В.В. Виноградов, связан со сменой точек зрения в структуре повествования, то в поэзии Поплавского принцип «семантических отражений» обусловлен ассоциативными и интуитивными связями, анаграмматическими и другими языковыми экспериментами, системой оппозиций образов и мотивов его художественного мира и реализуется на разных уровнях текста стихотворения: от композиции до фоники.

Так, например, все стихотворение наполнено семантикой звука и движения, построено на ключевых образах и мотивах. На звуковом уровне это не просто аллитерация и ассонанс в отдельных стихах или строфах, но повторяющиеся эхом, как будто

¹Здесь и далее текст стихотворения приводится по изданию 2023 г. [7, с. 121–123].

«кружащиеся» (кружение – один из лейтмотивов стихотворения) звуковые комплексы в разных композиционных частях текста (илл. 2 в Приложении). Особенно выделяются зеркальные пары «ро» – «ор», «оло» – «оро», «ра» – «ар» / «ла» – «ал», «та» – «ат». Приведем лишь некоторые примеры таких цепочек из условно выделяемой первой части, из центральной строфы и заключительной части стихотворения: палке, нахалки, «лопастях запуталось», молоко, колокольня, на холоде – «золотом сусальным», потолку, колоссальный – молодость, молоко, «храп усталых лавров»; подворотни, «грозит городовому», «огромный лакированный мотор» – оркестр – орут, «о разорвите», акробатки, которую, «закроет рот до срока», сорока и др. Заметно, что комплексы с [л], частотные в первой части, постепенно уступают место комплексам с [р] в последней. Такое же «эхо» заключено в авторском названии стихотворения: ключевое слово «литература» вмещает в себя слово «ад», но оказывается больше, шире его (ср.: повтор «ра»). Интересно, как в отдельных стихах на фонетическом уровне проявляется музыкальная анаграмматическая игра, основанная на подхватах и зеркальности: «И белый зверь – бычок на новоселье», или «А в небе белом белизной жилета», или «Оркестр лает на kota – толпу» и др. Фонетические удвоения как будто передают двойственность мировосприятия лирического героя: его радостное ощущение праздника («[рат]») и вместе с тем отравляющую боль («ад»).

Понимание литературы как соединение музыки и движения прослеживается и на морфологическом, и на лексическом уровнях текста: из 52 глаголов и деепричастий в стихотворении 35 связаны с семантикой движения, 12 – с семантикой звука. Двойственность значений глагольных форм подчеркивается метаболическим употреблением глаголов «болтать» и «убегать». Так, колокольня «болтает», т.е. раскачивает язык колокола (поэтому к образу языка относится эпитет «тяжелый»), и в то же время «болтает» как будто угрожает или грубит (ср. второй метаболический эпитет «развязным»). Звук колокола может знаменовать праздничный звон или напоминать о смерти (эпитет «развязно» относится в XI строфе к образу говорящей «на ты» смерти). В свою очередь, «снеговое молоко», которое «кипит и убегает вдоль по тротуару», ассоциативно связывает читателя с кружкой молока на ночь в детстве (недаром в следующей строфе появляется образ ученика «при ранце», метафорически начинающего бой за жизнь) и в то же время сви-

детельствует о потеплении, новой жизненной энергии города – и лирического героя (в той же XI строфе речь идет о «мыслях-новобранцах»).

Лейтмотивы и повторяющиеся образы стихотворения (илл. 3 в Приложении) обращают читателя к темам слова (пение, язык, губы, рот и др.), детства и воспоминаний (страх, смех, елки, ученик, белый бычок и др.), жизни и смерти города (дома, тротуар, улица, подъезды, театр и др.). Обратим внимание на необычное употребление наречия «домой» в первой строфе: «Народ вприпрыжку вырвался домой». Народ-ребенок стремится наружу, пространство дома как будто находится вне обычной среды обитания горожан. И этот дом совсем не похож на хищные, с «челюстями»-подъездами, ширящиеся «как животы» дома в строфе XI. Жизнь и смерть словно меняются местами на границе, обозначенной блестящим театральным условностями (центральная строфа IX): «приезд» в городе оказывается связан с образом фамильярной смерти (строфа XII), поскольку жизнь в этом мире ощущается как «чужая», сравнивается с цветущим «тяжелым снеговым цветком» (строфа VI). Чужое снежное пространство жизни (может быть, настоящего дома?) ассоциативно обращает читателя к миру утраченной в эмиграции России и возвращает к первой строке стихотворения. Именно в ней заявлен ключевой образ, который объединяет все три важнейшие темы произведения: «Зеленую звезду несет трамвай на палке».

Можно сказать, что образ трамвая как носителя зеленой звезды иероглифичен по своей природе. С одной стороны, он составлен на основе приема реверберации (искусственного «умножения» звукового образа, «эха»), при котором основной образ распадается на множество других, с другой стороны, требует «расшифровки» и анализа контекста и подтекста. В первой части стихотворения трамвай метонимически представлен в «лопастях» поющих дверей, в «перстах резиновых копыт»; возможно, извозчиках; в «огромном лакированном моторе». Каждый из этих образов самодостаточен благодаря приему олицетворения, эпитетам и метафорам (например: «как лязгает на холоде зубами / Огромный лакированный мотор»; «гармоника дверей» и др.). Этот трамвай кажется всеобъемлющим, едва ли не охватывающим пространство города. В центральной строфе апогея достигают его звуковые соответствия – рев актеров и лай оркестра. Однако в последней части он меняется: путь, как отмечалось выше, завершается «приез-

дом» – смертью; в трамвае лирическому герою хочется видеть один из профанных «трамваев» (ср. форму множественного числа), а вместо дверей, в лопастях которых путалось веселье, – «неосторожную дверь». Такие трамваи связаны с мотивом страдания, терзания города, им сопутствуют клубы пара, а в двойственном звуке «гитары» улицы (ср.: «ревет и шепчет» в III строфе) для них побеждает «дикий рев» (XIV строфа); палка же, которая возвышала зеленую звезду, превращается в «вертел вечности» «на дне». Странными кажутся многие детали образа трамвая у Поплавского: например, как сочетаются копыта (и, возможно, извозчик) с мотором и паром? Откуда взялся оркестр и цирковые актеры? Такой трамвай слабо соотносится с обликом парижского городского транспорта второй половины 1920-х годов.

Если восстановить историко-бытовой и биографический контекст стихотворения, то можно предположить, что трамвай появился в тексте Поплавского неслучайно. Известно, что трамвайный «бум» как в Западной Европе, так и в России приходится на конец XIX в. – период между Первой и Второй мировыми войнами. Вместе с тем следует отметить, что зеленая звезда на палке в тексте стихотворения визуально обращает читателя к теме Рождества и святочной традиции ходить со звездой, или петь Рождество, колядовать, славить песней рождение Христа (ср. в стихотворении мотив пения: «слегка поет гармоника дверей», извозчики поют, сорока названа «певучей»). Для Поплавского как представителя молодого поколения первой волны эмиграции рождественская тема связана с детством, которое он провел в России, в Москве. Становление личности поэта пришлось на период революции и Гражданской войны, когда его семья эмигрировала. Жизнь «сейчас» – это 1920-е – первая половина 1930-х годов в Западной Европе, в частности (на момент создания стихотворения) в Париже.

Поплавскому, жившему в России до 1921 г., были знакомы все три вида трамваев, на которые есть намеки в стихотворении. Во-первых, это конки, которые связаны с лошадиным мотивом и объясняют алогичную метафору «персты резиновых копыт» и появления в VI строфе извозчика-фавна (вспомним, также обладающего копытами, пусть и не лошадиными). Конки исчезли с московских улиц в 1911 г., т.е. в то время, когда Борису Поплавскому было 7–8 лет (очевидно, поэтому трамвай-конка напоминает о детском ощущении праздника). Второй вид трамваев – паровые, ушедшие из российских городов к 1922 г., ориентировочно в то

время, когда подростком поэт был вынужден покинуть родину. Нужно отметить, что эти трамваи генетически и технически связаны с паровозами, поездами, которые отправлялись на запад (показателен в этом смысле образ «левеющего» вагона в поэзии Поплавского [9, т. 1, с. 103]). Черты этого вида трамвая проявляются в болезненном образе последней части стихотворения. В свою очередь трамваи электрические (их черты запечатлены в образе мотора и ассоциативно связанных с ним цилиндров) были популярны как в России, так и в Европе, однако с 1925 г. стали исчезать с парижских улиц. В образе трамвая как будто накладываются друг на друга и взаимно отражаются разные временные пласты, совмещающие исполненные счастья и страдания моменты прошлого и настоящего. Точкой их семантического притяжения становится значение утраты и тема памяти.

Вместе с тем появление в тексте стихотворения мотива циркового представления и образа оркестра тоже можно объяснить, обратившись к истории трамваев. Так, в книге М.Д. Иванова можно прочесть о том, что в 1919 г. «впервые в истории московский трамвай стал использоваться для проведения культурно-просветительских и агитационных мероприятий. 1 мая 1919 г. по маршрутам А и Б, № 4 курсировали трамвайные поезда с “летучими” цирковыми представлениями на открытых прицепных вагонах. Газета “Вечерние известия Моссовета” с интересом отмечала: “Большим успехом пользовался цирк на трамваях, разъезжавших в течение целого дня по городу. Моторный вагон был обращен в помещение для духового оркестра, а на прицепной товарной платформе расположились цирковые артисты, акробаты, клоуны, жонглеры и атлеты, дававшие представления на остановках. Массы народа восторженно встречали артистов”» [3, с. 89]. Хотя Поплавский к маю 1919 г. уже находился за пределами Москвы, поэт мог читать о трамвайных представлениях в газетах.

Также не стоит забывать и о святочном контексте стихотворения. Трамвай в стихотворении Поплавского, по сути, становится колядующим, возглавляющим шествие ряженных (отсюда обилие криков, звериные образы и метафоры). Художественный мир стихотворения оказывается миром наоборот, карнавализованным пространством памяти о Рождестве. Его оборотная сторона – символика постоянного ухода и смены вех, умирания в вечном движении. Это вехи личной судьбы, исторические потрясения, может быть, конец целой эпохи. В этом смысле трамвай едва ли не самый

музыкальный из образов поэтической вселенной Поплавского, так как связан с его пониманием творчества и духа музыки.

Размышляя о «согласии или вражде человека с духом музыки, делающим его поэтом» [8, с. 98], Борис Поплавский в дневниковой записи 22 марта 1929 г. признается: «Кажется мне, что музыка в мире есть начало чистого движения, чистого становления и превращения, которое для единичного, законченного и временного раньше всего предстоит как смерть. Принятие музыки есть принятие смерти, оно, как мне кажется, посвящает человека в поэты. Почему? Потому, что всякая форма перед лицом музыкального становления может или не соглашаться изменяться и исчезать, как всякий одиночный такт в симфонии, т.е. движимое чувством самосохранения, или ненавидеть музыку, в которой смысл смерти, или же героически, несмотря на ужас тварности, согласиться с музыкой, т.е. принять целесообразность своего и всеобщего становления, движения и исчезновения. Тогда только душа освобождается от страха и обретает иную безнадежную сладость, которой полны настоящие поэты» [8, с. 98]. Поэзия, по Поплавскому, подразумевает спасение души, поскольку запечатлевает в памяти ушедшие ощущения: «...спасти от исчезновения хочет поэт некое ощущение, причем понял он это, может быть, только через музыку» [8, с. 99]. Именно музыкальное начало творчества связывает уходящее с вечно становящимся. Осмысливая процесс творчества, Поплавский отмечает: «И иногда вдруг слагается первая строчка, т.е. с каким-то особенным распевом сами собой располагаются слова, причем они становятся как бы магическим сигналом к воспоминаниям; как иногда в музыкальной фразе запечатлевается целая какая-нибудь мертвая весна, или, для меня, в запахе мандариновой кожуры – целое Рождество в снегах, в России; или же все мое довоенное детство в вальсе из “Веселой вдовы”» [8, с. 99]. Можно предположить, что звуковые комплексы, о которых шла речь в начале статьи, для поэта ассоциативно связаны со словами «Рождество» и «Россия», с русским миром.

Показательно, что в упомянутой дневниковой записи появляется имя Осипа Мандельштама: «Писание о чистом времени, своем и мира, а у пантеистических натур об одном только чистом времени человеко-божеском, есть, по-моему, стихия современной лирики; недаром над греческим храмом Осипа Мандельштама так ясно Гераклитова надпись: “Все течет. Время шумит”» [8, с. 102]. Для Поплавского поэзия «есть песнь времени» [там же], и Ман-

дельштам, как и Блок (Поплавский называет Мандельштама в этом смысле «содушником» Блока [8, с. 255]) слышит его шум (здесь кажется очевидной аллюзия на «Шум времени» О. Мандельштама²).

В заглавии стихотворения «Литературный ад» тема музыкальной природы поэтического творчества раскрывается в свете предшествующей литературной традиции, значимой для «Орфея русского Монпарнаса». Образ зеленой звезды в первом стихе семантически отражает не только сферу личностно-бытового существования Поплавского в реалиях эмигрантской жизни, но и поэтическое слово Серебряного века, в частности О.Э. Мандельштама и А.А. Блока. Если в самом стихотворении слышатся отзвуки эпатажных урбанистических образов и мотивов ранних произведений В.В. Маяковского с их стилистически маркированной лексикой (ср. у Поплавского, например, метафоры и оксюмороны, построенные на столкновении контрастных – с точки зрения семантики и стилистики – лексических единиц в стихах «Пока в *перстах* резиновых *копыт* / *Ревёт и шепчет* улицы *гитара*» или «Не смей летать, *невучая сорока*», а также разговорные, пренебрежительные или бранные слова и обороты речи: «нахалки», «болтает... развязным... языком», «дура» и др.), то появившийся в начале «Литературного ада» зеленый цвет напоминает о символистской поэтике (вспомним замечание К. Тарановского о том, что в ряде стихотворений Блока зеленый обозначает «цвет могилы» [10, с. 340], а «образ *зеленой звезды* и образ *блуждающего огня*, метонимически внушающие более широкий образ болота, восходят к Блоку» [10, с. 338]). Однако, в отличие от блоковского стихотворения «Свирель запела на мосту...» как наиболее приближенного к тексту «Литературного ада» в силу общих мотивов пения, высоты и образа «звезды зеленой», которую у Блока «ангел поднял в высоту» [1, с. 122], в стихотворении Поплавского преобладает дисгармония, ощущение боли от сопричастности к миру «по ту сторону»

²См. о связи стихотворений О. Мандельштама «Концерт на вокзале» (вспомним, что центральный образ музыкального вокзала в стихотворении апеллирует к реалиям, описанным Мандельштамом в начале «Шума времени», – концертам в Павловске) и Б. Поплавского «Роза смерти» в диссертации: Кочеткова О.С. Идеино-эстетические принципы «парижской ноты» и художественные поиски Бориса Поплавского. М.: Московский гос. ун-т, 2010. С. 117–121 (на правах рукописи).

жизни (лирический герой призывает этот мир молчать: «Пуškai в дыму закроет рот до срока / Воспоминания литературный ад»). Это не блоковский природный мир «глубокой тишины» [1, с. 122], а апокалиптический городской пейзаж, где «орут в больших цилиндрах петухи». Для поэта пространство мистического мира неразрывно связано с русским культурным (как заявлено в названии – литературным) кодом. Определяющим для интерпретации стихотворения кажется именно мандельштамовский подтекст.

Тема памяти о детстве и Рождестве как переживании вечного, незыблемого начала жизни в столкновении с темой ухода, его приятием, преодолением страха, но постоянным ощущением умирания, которое знаменует утрату предшествующей культуры и существование в мире «после» определяет трагическое мировосприятие обоих поэтов: Осипа Мандельштама, оказавшегося в советской действительности, и Бориса Поплавского – в поисках самоидентичности в условиях эмиграции. Стихотворение «Литературный ад» опирается на мандельштамовские образы и мотивы из стихотворений «На страшной высоте блуждающий огонь...» (1918) и «Сусальным золотом горят...» (1908) (см. илл. 4 в Приложении). Интересно, что время написания стихотворений Мандельштама соотносится с эпохами, которые в контексте истории трамваев отражаются в моменте парижского существования лирического героя Поплавского. Стихотворение «Сусальным золотом горят...» маркирует мотивы, связанные с темой детства и памяти у Поплавского: мотивы праздника, сусального золота, горящих рождественских елок, страха. Объединяет два стихотворения восклицательная интонация. Однако «тихой свободе» и по-тютчевски непостижимой «вещей печали» Мандельштама в тексте Поплавского противопоставлены горечь лирического героя и его отчуждение от вызывающего, «нахального» человеческого мира.

Поплавский ставил Мандельштама в ряд «лучших» поэтов [8, с. 253], обсуждал его творчество с Георгием Ивановым [там же]. Несмотря на немногочисленные свидетельства, можно с высокой долей уверенности утверждать, что Поплавский до своего отъезда за границу читал изданные к тому моменту поэтические книги и произведения Мандельштама, в частности уже тогда мог знать стихотворение «На страшной высоте блуждающий огонь...», появившееся в печати в петроградской газете «Вечерняя звезда» 6 марта 1918 г. и представляющее «картину “умирающего”, разрушающегося в... революционный год Петербурга» [4, с. 564]. Убеди-

тельными также видятся наблюдения Николы С. Мильковича об идее изгнанничества, которая может служить основой творческого диалога Поплавского с Мандельштамом периода вышедшего летом 1922 г. в Берлине сборника «Tristia» (как известно, Поплавский находился в Берлине в ноябре 1922 г., вернулся в Париж в начале 1923-го): в монографии сербского исследователя речь идет об образах Серафиты, Леноры и Лигеи из стихотворения О. Мандельштама «Соломинка» 1916 г. [5, с. 128] и об образе флага, черных роз и др. из стихотворения «Еще далеко асфodelей / Прозрачно-серая весна...», опубликованного в «Советской стране» в феврале 1919 г. [5, с. 198]. Наряду с этими стихотворениями в книгу «Tristia» вошли и такие произведения, как «На страшной высоте блуждающий огонь...», «В Петрополе прозрачном мы умрем...», «Мне холодно. Прозрачная весна...».

Образ зеленой звезды, которая в первой строфе стихотворения Мандельштама «На страшной высоте блуждающий огонь...» называется прозрачной, по точному замечанию К. Тарановского, «явно перекликается с «прозрачной весной» и как бы «заражается» ее значением. И если она, сестра Петрополя, когда-то была счастливой звездой, под которой град Петров родился, то теперь она стала предвестницей смерти» [10, с. 339]. Точно так же и рождественская звезда у Поплавского, став зеленой, обнаруживает в себе диаволическое начало и обнажает страх, ужасающий ор, «ядовитый дым» окружающего мира и напоминает об «отравленной молодости». «Отравленное» парижское существование как предвестие неизбежной новой гибели (подобной Содому – возможно, отсюда появление фонетически продиктованного образа дочери, а не жены Лота) отражается в гибели Петрополя, переживается как ощущение надвигающегося рока (ср. образ несущегося «чудовищного корабля» у Мандельштама). Если лирический герой Мандельштама в «прозрачном» Петрополе ощущает дыхание подземного царства [4, с. 555], то Поплавский переживает здесь и сейчас существование в мире «наоборот». Вместе с тем пронзительное чувство сострадания, которое слышится в тихом рефрене «Твой брат, Петрополь, умирает» [4, с. 102] в стихотворении Мандельштама, отзывается в опативных строфах XII–XVII стихотворения Поплавского. Так же как у Мандельштама ряд стихотворений образует единое семантическое поле из повторяющихся образов и мотивов (ср., например, «Мне холодно. Прозрачная весна...» или «В Петрополе прозрачном мы умрем...»), у Поплав-

ского «мандельштамовский» подтекст связывает стихотворения «Литературный ад», «Звездный ад» и «Роза смерти» (в последнем отчетливо звучит «шум времени» мандельштамовского «Концерта на вокзале»³).

Движение от стихотворения – к творчеству поэта в целом помогает сформулировать существенные особенности его поэтики, до сих пор остающейся *terra incognita* в литературоведении. Иероглифичность поэтического слова, которую Поплавский наследует у Мандельштама, дополняется в творчестве «Орфея русского Монпарнаса» анаграмматическими и языковыми экспериментами, метаболами, специфической системой ассоциативных и интуитивных связей, оппозиций образов и мотивов, свойственных его художественному миру. Однако трагическое мироощущение, «пограничное» восприятие жизни в свете «зеленой звезды», определяет ту общую «мистическую ноту», которая неизменно возвращает Поплавского к «слову» Мандельштама и свидетельствует о *целостности* русской литературы. Недаром А.Н. Николюкин, обосновавший эту идею, отмечал, что в эмиграцию поэты унесли с собой не саму Россию, «а свою эпоху – ту, из которой уехали» [6, с. 356]. Литература Серебряного века для Поплавского – культурный код, память о прошлом, о России. Возвращение к русской культуре, к литературе предшественников в творчестве причиняет поэту боль (образ зеленой звезды свидетельствует об аде существования здесь и сейчас), но парадоксальным образом заставляет творить и порождает новое, *инобытие* – жизнь после жизни и смерти («пыл», в котором вращается «вертел вечности», ассоциативно связанный с образом «вертепа», назван не только болезненным, но и святым).

³ См. примечание 2.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Иллюстрация 1

Борис Поплавский Литературный ад (изд. 2023 г. по листам гранок ДНН 1927 г.)	
<p>Борис Поплавский Дополнительный литературный ад (СС. 1, 2009, основа – ДНН с ред. правкой Н. Татищевой)</p> <p>I. Зеленою звезду несет трамвай на палке. Народ вприпрыжку вырвался домой. Несовершеннолетние нахали Смеются над зимой и надо мной.</p> <p>Слегка поет гармоника дверей, В их лопастях запульсало веселье, И белый зверь — бычок на новоселье — Луна, мыча, гуляет на дворе.</p> <p>Непрошенные мысли-новобранцы Толпятся посреди казармы лет. Я вижу жалкого ученика при ранце, На нем расселся, как жюкей, скелет.</p> <p>Болтает колокольня над столицей Развязным и тяжёлым языком. Из подворотни вечер бледнолицый Грозит городовому кулаком.</p> <p>Извозчики, похожие на фавнов, Покот, махая маленьким кнутом. А жизнь твоя — чужая и подавно — Цветет тяжёлым снеговым цветком.</p> <p>Пускай в дыму закроет пасть до срока Литературный дополнительный ад! Супруга Лота, не гляди назад, Не смей трещать, певучая сорочка.</p> <p>II. <Как лязгает... вазонку или циркуль></p>	<p>О разорвите памяти билет На представленные акробатки в цирке, Которую песнок, глухой атлет, Сломал в руках, как вазонку, как циркуль.</p> <p>Пусть молоко вскипявшее снегом Прольется на шельма среди клубов пара, Под Дикий рёв трамвая и шагов, Терзающих асфальтовую гитару.</p> <p>Пусть будет только то, что есть сейчас: Кружение неосторожной двери, Нахальное приветствие в очах, И тяжкий хрип усталых лаверов в сневрах.</p> <p>Пускай в дыму закроет рот до срока Воспоминания литературный ад. Дочь Лота, дура! не гляди назад, Не смей лепетать, певучая сорочка.</p> <p>Туда, где вертел вечности, на дне, Пронзает лица, тени, всё, что было, И медленно возвращается в огне Светило и болезненное пале.</p> <p>Как лязгает на холоде зубами Огромный лакированный мотор. А в нем, едва переводя губами, Богач жует надушенный платок.</p> <p>Шагают храбро лысые скелеты, На них висят, как раки, орденя, А в небе Белом белоглазой жилета Стоят часы пузатые — луна.</p> <p>Блестит театр золотом сусальным. Ревут актеры, тыча к потолку, А в воздухе, как кобель колоссальный, Оркестр летит на kota — толпу.</p> <p>И всё клубится ядовитым дымом, И всё течёт, как страшные духи. И лишь во мле, толсты и невредимы, Орут в больших цилиндрах петухи.</p> <p>Сжимаются, как челюсти, подвезды, И ширится дома как живноты, И к каждому развазно по приезде Подходит смерть и говорит на ты.</p> <p>О нет не надо: закатысь! умри! Отправленная молодость на даче. Тужи, приятель, ёлки, фонари. Лови коньки, уничтожай задачи.</p>

Иллюстрация 2

Борис Поплавский. Литературный АД

Зеленую звезду несет трамвай на пллке.
 Народ **вприпрыжку** **вырвался** домой.
 Несовершенноплетные **нахалки**
 Смеются **над** **зимой** и **надо** **мноИ**.

Слегка поет гармоника **дверей**,
 В их **лодках** **запуталось** **весьелье**,
 И **белый** **зверь** — **бычок** на **новоселье** —
 Луна, мыча, гуляет на **дворе**.

Там снеговое **МОЛОКО** кипит
 И убегает вдоль по **тропу**зю.
Пока в **перстах** **резиновых** **копыт**
Ревет и шепчет улицы **гитара**.
 Непрошенные мысли-новобранцы
 Толпятся посреди казармы лет.
 Я вижу **жалкого** **ученика** при **ранце**;
 На нем **расселся**, как **жокей**, **скелет**.

Болтает **КОЛОКОЛЬНЯ** над **столицей**
Равязным и **тяжелым** **языком**.
 Из **подворотни** **вечер** **бледнолицый**
Грозит **ГОРОДОВОМУ** **кулаком**.
 Извозчики, похжие на **фавно**,
 Поют, **махая** **маленьким** **кнутом**.
 А **жизнь** **твоя**, **чужая**, и **подавно**
Цветет **тяжелым** **снеговым** **цветком**.

Как **лязгает** на **ХОЛОДЕ** **зубами**
Огромный **лакированный** **мотор**.
 А в нем, едва переводя **губами**,
Богач **жует** **надушенный** **платок**.
 Шагают храбро лысые **скелеты**,
 На них висят, как **раки**, **ордена**,
 А в **небе** **белом** **близкой** **жилета**
 Стоят часы **пузатые** — **луна**.

Блестит **театр** **ЗОЛОТОМ** **сусальным**.
Ревут **актеры**, **тыча** **к** **потолку**,
 А в **воздухе**, **как** **кобель** **КОЛОССАЛЬНЫЙ**,
Оркестр **лает** на **кота** — **толпу**.

И **еще** **клубится** **ядовитым** **дымом**,
И **еще** **течет**, как **страшные** **духи**.
И **лишь** во **мгле**, **толсты** и **невредимы**,
Орут в **больших** **цилиндрах** **петухи**.

Сжимаются, **как** **челюсти**, **подъезды**,
И **ширятся** **дома** **как** **животы**,
И **к** **каждому** **развезено** **по** **приезду**
Подходит **смерть** и **говорит** на **ты**.

О **нет** не **надо**: **закатись** **умри!**
 Отправленная **МОЛОДОСТЬ**, на **даче**.
 Туши, **приятель**, **ёлки**, **фонари**.
 Лови **коньки**, **уничтожай** **задачи**.

О **паз** **срвите** **памяти** **билет**
 На **представление** **акробатки** в **цирке**,
Котэру **песок**, **глухой** **атлет**,
 Сломал в **руках**, **как** **вазочку**, **как** **циркуль**.

Лусть **МОЛОКО** **вскипевшее** **снегов**
 Прольется на **шеде** **среди** **клубов** **пара**,
 Под **дикий** **рв** **трамваев** и **шагов**,
Терзающих **асфальтную** **гитару**.

Лусть **будет** **только** **то**, **что** **есть** **сейчас**:
 Кружение **неосторожной** **двери**,
 Нахальное **приветствие** в **очах**,
 И **тяжкий** **храп** **усталых** **лазров** в **сквере**.

Пускай в **дыму** **закреет** **рот** **до** **срока**
 Воспоминания **литературный** **ад**.
Дочь **Лота**, **дурой** **не** **глядя** **назад**,
 Не **смей** **летать**, **певучая** **СОРОКА**,

Туда, где **вертел** **вечности**, **на** **дне**,
 Пронзают **лица**, **тени**, **всё**, **что** **было**,
 И **медленно** **вращается** в **огне**
 Святого и **болезненного** **пыла**.

Иллюстрация 3

Борис Поплавский. Литературный ад

Зеленую звезду несет **Трамвай** на палке.
Народ вприпрыжку вырвался **домой**.
Несовершеннолетние **нахали**
Смеются над зимой и надо мной.

Слегка поет гармоника **дверей**,
В их **лопастях** запуталось веселье,
И белый зверь — **бычок на новоселье** —
Луна, мыча, гуляет на дворе.

Там **снеговое молоко кипит**
И убегает вдоль по тротуару,
Пока в **перстах резинových колпыт**
Ревет и шепчет улицы гитара.

Непрошенные мысли-**новобранцы**
Толпятся посреди казармы лет.
Я вижу жалкого ученика при ранце;
На нем расселся, как жокей, **скелет**.

Болтает колокольня над столицей
Развязным и тяжельым языком.
Из подворотни вечер бледнолицый
Грозит городovому кулаком.

Извозчики, похожие на фавнов,
Полот, махая маленьким кнутом.
А **жизнь** твоя, чужая, и подвадно
Цветет **тяжелым снеговым** цветком.

Как лягает на холоде **зубами**
Огромный лакированный мотор.
А в нем, едва переводя **губами**,
Богач **жует наддушенный** платок.

Шагают **храбро лысье скелеты**,
На них висят, как раки, **ордена**.
А в небе белом близиной жилета
Стоят часы пугающие — **луна**.

Блестит театр золотом **сусальным**.
Ревут актеры, тыча к потолку,
А в воздухе, как кобель колоссальный,
Оркестр лает на kota — толпу.

И всё **клубится** ядовитым **дымом**,
И всё **течет**, как страшные **духи**.
И лишь во мгле, **толсты** и невредимы,
Орут в **больших цилиндрах** петухи.

Сжимаются, как **челюсти**, подвезды,
И **ширятся дома** как **животы**,
И к каждому **развязно** по приезде
Подходит **смерть** и говорит на ты.

О нет не надо; закатись! умри!
Отравленная молодость, на даче.
Туши, приятель, ёлки, фонари.
Лови коньки, уничтожай задачи.

О разорвите **памяти билет**
На представленные акробатки в цирке,
Которую песок, глухой атлет,
Сломал в руках, как вазочку, как циркуль.

Пусть **молоко** **вскипевшее** **снегов**
Прольется на шелка **среди клубов пара**,
Под дикий рёв трамвая и шагов,
Терзающих **асфальтную гитару**.

Пусть будет только то, что есть сейчас:
Круженье неосторожной **двери**,
Нахальное приветствие в **очах**,
И **тяжкий храп** **усталых лавров** в сквере.

Пускай в дыму **закроет рот** до срока
Воспоминания литературный ад.
Дочь Лота, дура! не гляди назад,
Не смей летать, **левуучая** сорока,

Туда, где **вертел** вечности, на дне,
Пронзает лица, тени, всё, что было,
И медленно **вращается** в огне
Святого и Болзненного пыла.

Осип Мандельштам

* * *

На страшной высоте **блуждающий огонь**,
Но разве так звезда мерцает?

Прозрачная звезда, блуждающий огонь,
Твой брат, Петрополь, умирает.

На страшной высоте земные **сны горят**,
Зеленая звезда мерцает.

О, если ты звезда, — **воде и небу** брат,
Твой брат, Петрополь, умирает.

Чудовищный корабль на страшной высоте
Несется, крылья расправляет —

Зеленая звезда, в прекрасной **нищете**
Твой брат, Петрополь, умирает.

Прозрачная **весна** над черною Невою
Споилась. Воск, **бессмертья тает**...

О, если ты звезда, — Петрополь, **город** твой,
Твой брат, Петрополь, умирает.

1918 г.

* * *

Сусальным золотом горят

В лесах, **рождественские елки**;
В кустах **игрушечные волки**
Глазами **страшными** глядят.

О, вещая моя печаль,

О, тихая моя свобода

И **неживо** моя свобода

Всегда **смеющийся** хрусталь!

1908 г.

Борис Поплавский. Литературный ад

Зеленую звезду **несет** трамвай на палке.

<...>

Блестит театр **золотом сусальным**.

Режут актеры, тыча к потолку,

А в **воздухе**, как **кобель колоссальный**,

Оркестр **лает** на kota — толпу.

И всё клубится ядовитым **дымом**,

И всё течёт, как **страшные** духи.

И лишь во мле, толсты и неведимы,

Орут в больших цилиндрах летучи.

Сжимаются, как челоюсти, подвезды,

И ширятся дома как животы,

И к каждому развзяно по приезду

Подходит смерть и **говорит** на ты.

О нет не надо: **закатись! умри!**

Отравленная молодость, на даче.

Туши, пригнись, елки, фонари.

Лови коньки, уничтожай задачи.

О разорвите памяти билет...

<...>

Не смей летать, лезущая сорока,

Туда, где вертел **вечности**, на даче,

Проназает лица, тени, всё, что было,

И **медленно** **вращается** в **огне**

Святого и болезненного **пыла**.

Борис Поплавский. Звездный ад

Чуж! Подражая **соловью, лает**

Безумная **звезда** над садом сонным.

Из **диринкабля** ангелы на лед.

Сойди, молчат с **улыбкой** **благосклонной**.

В тропическую ночь над **кораблем**

Она **огнем** **зеленым** **загорелась**.

И поблдевел стоящий за рулем,

А пассажирка в **небо** **засмотрелась**.

Блуждая в **звукках**, над **горой** **заклглась**,

Где **спал** **стеклянный** **мальчик** в **платье** **снежном**,

Заплакал он, **не** **раскрывая** **глаз**,

И на заре **растаял** **дымом** **нежным**.

Каазалось ей: **она** **цветет** в **аду**.

Она **кружится** на **ночном** **балу**.

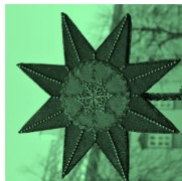
Бумажною **звездю** на **полу**

Она **лежит** среди **разбитых** **душ**.

И вдруг **проснулась**: **холод** **плыл** в **кустах**,

Она **сила** на **руке** **Христа**.

1926



Список литературы

1. Блок А.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 3. Стихотворения 1907–1921. Поэмы. М.: ТЕРРА-Книжный клуб, 2009. 432 с.
2. Виноградов В.В. О стиле Пушкина // А.С. Пушкин: pro et contra. СПб.: РХГИ, 2000. С. 312–334.
3. Иванов М.Д. Московский трамвай: страницы истории. М.: Товарищество научных изданий КМК, 1999. 248 с.
4. Мандельштам О.Э. Полное собрание сочинений и писем: в 3 т. Т. 1. Стихотворения / сост., подг. текста и коммент. А.Г. Меца. М.: Прогресс-Плеяда, 2009. 808 с.
5. Милькович Н. Три разговора о Поплавском: поэтика Бориса Поплавского через призму интертекстуальности. Белград: Филологический факультет, 2022. 233 с.
6. Николюкин А.Н. Наедине с русской классикой. М.: ИНИОН РАН, 2013. 442 с.
7. Поплавский Б.Ю. Дирижабль осатанел. Русский дада и «адские поэмы» / сост., подг. текстов, коммент. и прим. С. Кудрявцева. М.: Гилея, 2023. 510 с.
8. Поплавский Б.Ю. Неизданное: дневники, статьи, стихи, письма / сост. и коммент. А. Богословского и Е. Менегальдо. М.: Христианское издательство, 1996. 512 с.
9. Поплавский Б.Ю. Собрание сочинений: в 3 т. Т. 1. Стихотворения / сост., вступит. ст., коммент. Е. Менегальдо; подг. текста А. Богословского, Е. Менегальдо. М.: Книжница; Русский путь; Согласие, 2009. 560 с.
10. Тарановский К. О поэзии и поэтике. М.: Языки русской культуры, 2000. 432 с.

References

1. Blok, A.A. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 6 vols. Vol. 3. *Stikhotvoreniya 1907–1921. Poemy* [Poems 1907–1921]. Moscow, TERRA-Knizhnyi klub Publ., 2009, 432 p. (In Russ.)
2. Vinogradov, V.V. “O stile Pushkina” [“About Pushkin’s Style”]. *A.S. Pushkin: pro et contra* [A.S. Pushkin: pro et contra]. St Petersburg, RKHGI Publ., 2000, pp. 312–334. (In Russ.)
3. Ivanov, M.D. *Moskovskii tramvai: stranitsy istorii* [Moscow Tramway. Pages of the History]. Moscow, Tovarishchestvo nauchnykh izdaniy KMK Publ., 1999, 248 p. (In Russ.)
4. Mandel’shtam, O. Eh. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [Complete Works and Letters]: in 3 vols. Vol. 1. *Stikhotvoreniya* [Poems], ed. and comm. by A.G. Mets. Moscow, Progress-Pleyada Publ., 2009, 808 p. (In Russ.)

5. Mil'kovich, N. *Tri razgovora o Poplavskom: poetika Borisa Poplavskogo cherez prizmu intertekstual'nosti* [Three Conversations about Poplavskii: Poetics of Boris Poplavskii from the Perspective of Intertextuality]. Belgrad, Filologicheskii fakul'tet Belgradskogo universiteta Publ., 2022, 240 p. (In Russ.)
6. Nikol'yukin, A.N. *Naedine s russkoi klassikoi* [Alone with Russian Classics]. Moscow, INION RAN Publ., 2013, 442 p. (In Russ.)
7. Poplavskii, B. Yu. *Dirizhabl' osatanel. Russkii dada i "adskie poehmy"* [The Airship Went Crazy. Russian Dada and "Hellish Poems"], ed. and comm. by S. Kudryavtsev. Moscow, Gileya Publ., 2023, 510 p. (In Russ.)
8. Poplavskii, B. Yu. *Neizdannoe: dnevniki, stat'i, stikhi, pis'ma* [Unpublished: Diaries, Articles, Poems, Letters], ed. and comm. by A. Bogoslovskii and E. Menegal'do. M., Khristianskoe izdatel'stvo Publ., 1996, 512 p. (In Russ.)
9. Poplavskii, B. Yu. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 3 vols. Vol. 1. *Stikho-tvoren'iya* [Poems], ed. and comm. by E. Menegal'do and A. Bogoslovskii. Moscow, Knizhnitsa; Russkii put'; Soglasie Publ., 2009, 560 p. (In Russ.)
10. Taranovskii, K. *O poehzii i poehtike* [About Poetry and Poetics]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 2000, 432 p. (In Russ.)

К.В. Душенко

ЗЕЛЕННЫЙ ОСЕЛ В ЕВРОПЕЙСКОЙ БАСНЕ И НОВЕЛЛИСТИКЕ (XV–XIX вв.)

Аннотация. Осел, покрашенный в зеленый цвет, появился в неолатинской прозаической басне «О вдове и зеленом осле» итальянского гуманиста Абстемия (1495). Ее сюжет восходит к раннеренессансной новелле об ободранной лошади. В XVI–XIX вв. прозаические и стихотворные обработки сюжета о зеленом осле возникли не менее чем на десяти языках, включая русский. Больше всего их было создано в Германии, Италии и Франции. Переложения басни Абстемия составляют две основные группы. В первой главные персонажи, не считая осла, – вдова и ее советчица (служанка, соседка, подруга, кума). Во второй группе главный персонаж – хозяин осла; иногда он представлен карнавальным шутком, а иногда корыстным шарлатаном. Этот сюжет обогатился новыми мотивами в другой анонимной итальянской новелле: «Брачная серенада, прерванная зеленым ослом» (предположительно 1-я половина XVII в.). Важное место занимает здесь кошачий концерт перед домом новобрачных, а затем – комический диспут о зеленом осле. Те же мотивы появились в ряде басен XVIII – начала XIX в. В Германии и России о зеленом осле можно было узнать не только из басен на родном языке, но также из учебников латыни, куда включалась неолатинская басня Ф.Ж. Дебийона «Зеленый осел» (1754). Эпизодически «зеленый осел» встречался в роли метафоры или прозвища – в значении «редкость, диковина», а также «круглый / ученый дурак». В Приложении публикуется новелла «Брачная серенада...» и восемь других обработок сюжета о зеленом осле в переводе с шести языков.

Ключевые слова: ренессансная новелла; шаривари; Абстемий; Б. Вальдис; Х. Геллерт; И.И. Хемницер; Ф. фон Хагедорн.

Получено: 15.08.2025

Принято к печати: 10.09.2025

Информация об авторе: *Душенко* Константин Васильевич, кандидат исторических наук, старший научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7708-1505>

E-mail: kdushenko@nlm.ru

Для цитирования: *Душенко К.В.* Зеленый осел в европейской басне и новеллистике (XV–XIX вв.) // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 147–188.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.11

Konstantin V. Dushenko

THE GREEN ASS IN EUROPEAN FABLE AND NOVELLA (15 th – 19 th CENTURIES)

Abstract. The ass painted green first appeared in the Neo-Latin prose fable “On the Widow and the Green Ass” by the Italian humanist Abstemius (1495). Its plot goes back to an early Renaissance novella about a skinned horse. From the 16th to the 19th centuries, prose and verse adaptations of the Green Ass story appeared in at least ten languages, including Russian. The greatest number of these were produced in Germany, Italy, and France. Adaptations of Abstemius’s fable form two main groups. In the first, the principal characters, apart from the ass, are a widow and her adviser (a maid, neighbour, friend, or godmother). In the second group, there is one main character, namely the ass’s owner, who is sometimes portrayed as a carnival jester and sometimes as a mercenary charlatan. This plot was enriched with new motifs in another anonymous Italian novella, “The Wedding Serenade Interrupted by the Green Ass” (presumably first half of the 17th century). A rough music in front of the newlyweds’ house plays an important role here, followed by a comic debate about the green ass. The same motifs appeared in a number of fables of the 18th – early 19th centuries. In Germany and Russia, one could learn about the green ass not only from fables in the native language, but also from school textbooks, which included the Neo-Latin fable “The Green Ass” of F.-J. Desbillons (1754). On occasion, the “green ass” appeared as a metaphor or nickname, meaning “rarity, curiosity” as well as “complete / learned fool.” The Appendix presents the novella “The Wedding Serenade...” and eight others adaptations of the plot of the Green Ass translated from six languages.

Keywords: Renaissance novella; charivari; Abstemius; B. Valdis; C. Gellert; I.I. Khemnitzer; F. von Hagedorn.

Received: 15.08.2025

Accepted: 10.09.2025

Information about the author: *Konstantin V. Dushenko*, PhD in History, Senior Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7708-1505>

E-mail: kdushenko@nlm.ru

For citation: Dushenko, K.V. “The Green Ass in European Fable and Novella (15 th – 19 th Centuries)”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 147–188. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.11

Настоящая статья представляет собой часть более обширного исследования, посвященного мотиву необычного зеленого цвета в русской и западноевропейской культуре. Речь идет об объектах живой природы, покрашенных в зеленый цвет, а в расширительном смысле – также о вымышленных существах, которые «окрашиваются» воображением их творцов. Во всех этих случаях цвет выступает в роли носителя определенных значений. Общее значение мотива: необычность, ненатуральность. Более широкий спектр значений: невозможность, абсурдность, странность, загадочность, инаковость, ирреальность, инфернальность, декаданс.

Одним из наиболее распространенных вариантов этого мотива был сюжет о покрашенном зеленом осле, история которого насчитывает четыре столетия, с конца XV по XIX в.

Басня Абстемия и ее источники

В 1479 г. вышло первое печатное издание Эзоповых басен, составленное на латыни итальянским гуманистом Аккурсием. Этот сборник оказал огромное влияние на зарождающуюся новоевропейскую басню [4, с. 269].

Осел, покрашенный в зеленый цвет, появился в неолатинской прозаической басне «О вдове и зеленом осле» (*De vidua et asino viridi*) из сборника Абстемия¹ «Сотня басен» (*Hecatomythium*, 1495). Ее сюжет восходит не к античной басне, а к раннеренессансной новелле, однако в стилистическом плане Абстемий ориентировался на Эзопа: сжатое, почти сухое изложение с краткой моралью в конце.

¹ Лаврентий Абстемий (*ит.* Лоренцо Астемио, ок. 1440–1508), итальянский писатель.

«Некая вдова, ненавидя безбрачие, пожелала выйти замуж, но не решалась, опасаясь насмешек толпы, которая имеет обыкновение поносить тех, кто берет второго супруга. Но свекровь с помощью хитрой уловки показала ей, сколь презренны толки людей. Белого осла, что был у вдовы, она велела выкрасить в зеленый цвет и водить по всей округе. Когда это случилось, все поначалу были изумлены. Не только дети, но и старики, взбудораженные столь необычным зрелищем, сопровождали осла, чтобы насытить свое любопытство. Но потом, когда осла стали водить по городу ежедневно, они перестали удивляться. “То же будет с тобой, – сказала свекровь вдове. – Если ты выйдешь замуж, несколько дней о тебе будут судачить в народе. А потом пересуды умолкнут”.

Эта басня показывает, что даже самое изумляющее со временем перестает быть чудом» [64, S. 185].

Очень близкий сюжет мы встречаем в анонимной итальянской новелле, созданной не позднее 1347 г. Она (без заглавия) включалась в позднейшие издания первого европейского сборника новелл, датируемого концом XIV в. и получившего впоследствии название «Новеллино». Новеллы сборника близки к средневековому жанру «примеров» (*лат.* *exemplum*, т.е. рассказ, служащий иллюстрацией моральных истин в проповеди или трактате). Однако новелла предлагает «не суровый урок, а занимательную историю» [18, с. 249].

Героиня новеллы, послужившей источником басни Абстемия, – «знатная и благородная римлянка, юная годами и томимая плотскими желаниями». Она думает о новом замужестве, но боится осуждения окружающих, ведь «в старину ни одна вдова не решалась выйти замуж вторично». Тогда она велит слугам заживо ободрать одну из своих лошадей и в таком виде водить по городу. Поначалу удивлению горожан не было конца, на другой день ободранная лошадь ни для кого не была новостью, а на третий день вонь от нее стала столь нестерпимой, что все от нее разбежались. Вдова решается выйти замуж, рассудив, что люди посудачат неделю-другую, а потом им это наскучит [18, с. 164–168]. Фоном новеллы был действительный эпизод из римской жизни: вторым мужем Мабиллии Савелли (?–1315) стал Агапито (в новелле: Агабито) Колонна.

Новелла о римской вдове пересказана в «примере», включенном в одну из проповедей Бернардина Сиенского (1427). Завершается пример, как и следует в проповеди, поучением: «И я скажу,

что она поступила очень хорошо. Но я, однако, не говорю, что и ты, вдова, должна брать себе мужа <...> Если ты чувствуешь, что не можешь жить [одна], выходи замуж; а если можешь, не выходи <...>» (проповедь VII, «О злословии и средствах против хулителей») [62, р. 175].

Другой вариант того же сюжета содержался в сборнике немецкого баснописца Ульриха Бонера «Самоцвет» (*Der Edelstein*). Мотив второго замужества здесь отсутствует, а вместо лошади фигурирует осел. Сборник был составлен ок. 1349 г., опубликован в 1461 г., став первой печатной книгой на немецком (точнее: средневерхненемецком) языке. Интересующая нас басня называлась «Об ободранном осле. О заслуженном порицании» (*Von einem beschinten Esel. Von schuldigem Spotte*). По форме это довольно длинный (85 строк) назидательный рассказ, написанный 4-стопным акцентным стихом с парной рифмовкой.

Главный персонаж басни – богатая дама, хозяйка городского замка. «Велика была к ней неприязнь, / И женская честь с нее совлеклась». Дама служит постоянной темой пересудов среди горожан; чтобы отвлечь их внимание, она велит слугам наполюсину ободрать осла, привязать его шкуру к его же спине и водить по городу. После этого «Все напрочь забыли о ней, <...> / Никто уже не говорил о ее пороках». Авторское назидание вовсе не вытекает из рассказа о хитроумной проделке: «Пусть каждый живет, как подобает, / Не подавая повода к злоречию» [27, S. 89–91]. Краткое, в несколько строк, изложение этого сюжета включено в сборник «Книжечка о золотой игре» немецкого проповедника мастера Ингольда (ок. 1432 / 1433, гл. VII) [58]. Ингольду этот пример понадобился для осуждения монахинь-бегинок [62, S. 69].

Переложения басни Абстемия

В XVI–XIX вв. прозаические и стихотворные обработки сюжета о зеленом осле появились не менее чем на десяти европейских языках, включая русский. Больше всего их было создано в Германии, Италии и Франции. Неизменными в этих обработках остаются два элемента: покрашенный в зеленый цвет осел (в одном случае – лошадь) как средство привлечения или отвлечения внимания; нарастание, а затем исчезновение интереса к диковине.

Переложения басни Абстемия составляют две основные группы. В первой, так же, как у Абстемия, главные персонажи, не

считая осла, – вдова и ее советчица (служанка, соседка, подруга, кума). Во второй группе главный персонаж – хозяин осла. Иногда он представлен карнавальным шутом, а иногда корыстным шарлатаном.

В 1548 г. вышел в свет сборник лютеранского пастора Буркарда Вальдиса (ок. 1490–1556?) «Решительно обновленный Эзоп, переложенный стихами». Вальдис писал на ранненововерхненемецком языке. Его 30-строчная басня «О вдове и зеленом осле» (Von einer Witwen und einem grünen Esel) написана 4-стопным ямбом с вариациями. В целом она близка к басне Абстемия, но вдова здесь немолода, как и в большинстве позднейших обработок этого сюжета. Из ряда прочих басен о зеленом осле басню Вальдиса выделяют эротические иносказания:

Одну вдову, хоть и преклонных лет,
Какой-то зуд одолевал –
Там, глубоко внизу;
Ей к этой ране резака хотелось [64, S. 246].

«Сексуальное желание, – замечает современный комментатор, – выражено с необычайной для этого жанра отчетливостью и при этом не порицается» [64, S. 185]. В XVI в. сборник Вальдиса выдержал пять изданий.

В 1572 г. «Сотня басен» Абстемия была издана в Орлеане во французском прозаическом переводе (Hécatomythium ou les Fables de Laurent Abstemius traduit du latin). Это издание было нам недоступно.

В те же годы басню Абстемия переложил Миколай Рей, именуемый отцом польской литературы. Восьмистрочное стихотворение «Вдова, что хотела скорее замуж» включено в его сборник «Фиглики» («Шутки») (1574) [27, S. 29–30]. Написано оно силлабическим 13-сложником с парной рифмовкой. В отличие от других обработок этого сюжета, у Рея вдова молодая, а басенная мораль отсутствует: вывод предоставляется сделать читателю. (См. Приложение I.)

На английский басню Абстемия переложил прозой Роджер Л'Эстранж (1616–1704) в сборнике «Басни Эзопа и других выдающихся мифологов» (1692). Здесь она названа «Вдова и Зеленый Осел» (A Widow and a Green Ass). Собственно история заканчивается словами подруги вдовы: «...Вдова, что выходит замуж

вторично, как тот Зеленый Осел: все судачат о ней дня четыре, от силы пять, а на шестой разговоры утихнут сами собой». Мораль выделена курсивом: *«Народная молва бесстыдна и лжива, как обычная шлюха. Пусть каждый живет по своему разумению, не заботясь о толках людей»* [55, р. 208]. За моралью следует еще нравоучительное «Размышление» (Reflection) размером с саму басню.

Басня Л'Эстранжа не имела заметного отклика; в позднейшей англоязычной словесности зеленый осел почти не упоминается.

Итальянский поэт и священник Джанкарло Пассерони (1713–1803) осла заменил лошадью («Эзоповы басни» в 7 томах (1780–1786), кн. IV, 3). Его басня «Зеленая лошадь» представляет собой многословный (109 строк) пересказ сюжета Абстемия вольным стихом. После басенной морали («Даже зеленая лошадь, / Примелькавшись, уже не в цене») следует пространное рассуждение о современных женах:

А нынче наши жены
Уже не столь шепетильны.
То одна, то другая
Еще при живом муже
Прикидывает в уме,
Кем его заменить, если тот упокоится.
А после оправдывается:
– Думать о будущем – это разумно!
Да, о будущем думать разумно,
Но, милые дамы, не в этих делах.
В мое время на это глядели иначе.

И еще три десятка строк в том же роде [60, р. 144–147].

* * *

В 1604 г. в Венеции вышел сборник Томмазо Буони «Новая сокровищница итальянских пословиц». Здесь представлена существенно иная версия сюжета:

вместо вдовы появляется хозяин осла;
отсутствует персонаж, выступающий в роли советчика;

покраска осла никак не мотивируется и не преследует цели отвлечь внимание от чего-то более важного.

Зеленого осла Буони трактует как аллегория тщеславия [28, р. 91–92]. (См. Приложение II.)

Наиболее известная обработка сюжета о зеленом осле принадлежала немецкому просветителю Христиану Геллерту (1715–1769). Его басня *Der grüne Esel* (1746) – это средних размеров (34 строки) стихотворение, написанное 4-стопным ямбом. Хозяин осла («ein kluger Narr» – «мудрый дурак / шут») выступает в роли карнавального шута, который дурачит городскую толпу. В центре повествования – картина нарастания, а затем затухания любопытства горожан [43, S. 114–117]. (См. Приложение III.)

Басня Геллерта была переведена на голландский (1772), русский (1782), венгерский (1791), чешский (1822), итальянский (1826), французский (1850) языки. Николай Карамзин, читая ее в детстве, «смеялся от всего сердца» [14, с. 104].

На русский язык басню Геллерта переложил Иван Хемницер. Рассказ у него живее, а бытовые детали конкретнее. Определению «ein kluger Narr» соответствует определение «с умысла дурак», т.е. опять-таки мудрый шут [23, с. 97]. (См. Приложение IV.) Басня Хемницера многократно включалась в различного рода антологии.

В 1825 г. в Дюссельдорфе состоялся карнавальный парад, устроенный при участии «Шутовской академии» (*нем. Narrenakademie*); глава процессии ехал впереди на зеленом осле [40, S. 51]. В 1845 г. офицерский корпус устроил в Потсдаме карнавальное катание на санях, идея которого, как сообщалось, была взята из басни Геллерта. Среди персонажей, облаченных в костюмы XVI в., был и Уленшпигель с зеленым ослом [31]. Имя *Eulenspiegel* обычно возводят к словам ‘сова’ (*Eule*) и ‘зеркало’ (*Spiegel*). Первое – символ мудрости, второе – символ шута, так что Уленшпигеля не трудно было отождествить с «мудрым шутом» из басни.

Карнавальный характер сюжета о зеленом осле подчеркнут в газетной рецензии на книгу Теодора Липпса «Комизм и юмор» (1898): «Разве добрые люди нашли зеленого осла Тиля [Уленшпигеля. – К.Д.] таким забавным лишь потому, что его зеленая, как у чижа, покраска показалась им несерьезной и недостойной в сравнении с серьезным и полным достоинства окрасом обычного серого осла? <...> Они <...> посмеивались над своим зеленым ослом потому, что он был зеленым ослом и в качестве такового являл собой неожиданный контраст с общепринятым представле-

нием об ослах в стране, где официальные ослы обычно предстают в сером цвете» [44, S. 455].

В роли хозяина осла Уленшпигель выведен в назидательном рассказе «Зеленый осел» (1845) Вильгельма Куртмана, директора педагогического училища во Фридберге (Бавария). Рассказ включен в «Книгу для чтения на этапе наглядного обучения»; написан он по мотивам басни Геллерта и отчасти Хагедорна (намеченная вскользь тема диспута о зеленом осле; о басне Хагедорна будет сказано ниже). Мораль: «Слава, приобретаемая убранством, недолговечна, а слишком разряженных в конце концов подымают на смех» [32, S. 154]. (См. Приложение V.)

Подобного рода морализаторство в середине XIX в. воспринималось уже как анахронизм. «Моралисты, – иронизировал анонимный итальянский критик, – похоже, не могут обойтись без ослов в надежде привить добрые нравы юным умам»: тут и «осел, которого ведут на рынок, осел, вращающий жернова, осел, таскающий в печь кирпичи, зеленый осел» и т.д. [54, p. 22].

Еще одна версия сюжета с хозяином осла изложена в неолатинской басне французского поэта Франсуа Жозефа Дебийона (1711–1789). Его «Зеленый Осел» (1754) представляет собой восьмистишие, написанное пятистопным ямбом – одним из обычных эпиграмматических размеров [35, p. 39]. (См. Приложение VI.)

Во Франции басня Дебийона не включалась в антологии и не получила сколько-нибудь заметной известности. Совершенно иначе обстояло дело в Германии и России. В 1795 г. немецкий педагог Х.Г. Брёдер включил эту басню в «Малую латинскую грамматику» (*Kleine lateinische Grammatik*), без имени автора и с немецким заглавием. Краткость басни и простота ее языка как нельзя лучше отвечали дидактическим целям. Из грамматики Брёдера басня перекочевала в «Латинскую грамматику» Н.Ф. Кошанского (1811) [15], также без имени автора и под русским заглавием «Зеленый Осел» [16, с. 313]. Кошанский, по всей вероятности, и сам не знал, кто автор басни. К 1844 г. учебник Кошанского выдержал 11 изданий и по крайней мере до 1870-х годов служил главным пособием по изучению латыни в русских учебных заведениях. Грамматика Брёдера к 1870 г. выдержала 32 издания на немецком [5, с. 634] и дважды издавалась в анонимном русском переводе (1844, 1847). Таким образом, сюжет о зеленом осле был знаком каждому, или почти каждому немецкому и русскому гимназисту – даже тем, кто не читал Геллерта или Хемницера.

В басне французского литератора-дилетанта Ж.Б. де Фероди «Зеленый осел» (1821) хозяин осла выведен не карнавальным шутком, как у Геллерта, а шарлатаном, которым движет только корысть. В центре внимания автора не столько быстрое устаревание диковинных новинок, сколько достойное сожаления легкое верие толпы [39, p. 189]. (См. Приложение VII.)

Хозяин осла выведен шарлатаном также в назидательной байке чешского учителя Олдржиха Коларжа из сборника «Сказки нашей бабушки» (1897) [53, s. 68–69]. (См. Приложение VIII.)

С басенным сюжетом, по-видимому, связан анекдот о французском художнике Орасе Верне (1789–1863), в котором тот выступает в роли невольного мага. В 1833 г. Верне посетил Алжир, после чего создал серию картин в ориентальном духе. 20 лет спустя в сатирической газете «Шаривари» появился рассказ о том, как Верне тайком от хозяина-алжирца покрасил его осла в ярко-зеленый цвет.

«Вообразите его [хозяина] изумление. <...>

Это был первый экземпляр такого цвета, увиденный в Африке.

Ничего подобного никогда не существовало, даже в сказках “Тысячи и одной ночи”.

Крестьянин вернулся в свою деревню и поделился своим восхищением с земляками.

Эти фантазии, забавляя европейцев, захватили воображение арабов, которые считали Ораса Верне великим колдуном» [30].

Новелла о зеленом осле и мотив кошачьего концерта

Сюжет басни Абстемия и новеллы о римской вдове обогатился новыми мотивами в другой анонимной итальянской новелле: «Брачная серенада, прерванная зеленым ослом» (*La mattinata scomposta dall' asino verde*). Она была издана в Милане в 1823 г. тиражом 32 экземпляра [59] по рукописи, хранившейся в падуанском монастыре Антония-Марии Борромео [42, p. 234]. Другие ее публикации нам неизвестны. Действие происходит в Падуе, и автор, вероятно, был падуанцем. В издании 1823 г. новелла предположительно датируется XVI в., однако ее язык и стилистика указывают скорее на первую половину XVII в. Это позднеренессансная проза, от которой уже недалеко до барочной, – со сложным синтаксисом, обилием инверсий, вставок и эвфемизмов.

«Брачная серенада...» – позднее подражание новеллам Боккаччо. На первый план здесь выходит эротика; много внимания уделено психологии персонажей. Важное место в новелле занимает издевательская «брачная серенада» (т.е. кошачий концерт) перед домом новобрачных, а затем – комический диспут о зеленом осле с эротическими аллюзиями. Один из участников диспута рассуждает о «стране Зеленого Мыса» как родине зеленых ослов. В финале новое зрелище (публичная казнь) заставляет горожан забыть об осле. Таким образом, в новелле мы видим прием двукратного отвлечения внимания – сначала от новобрачных, затем от осла. (См. Приложение IX.)

Те же мотивы встречаются затем в ряде басен о зеленом осле, включая упоминание о стране Зеленого Мыса (*ит.* и *нем.* Capo Verde, *фр.* Cap-Vert или Cap-verd).

Обычай, который во Франции именовался *charivari* (шаривари; этимология неясна), в Германии *Katzenmusik* (кошачья музыка; кошачий концерт), в Англии *rough music* (грубая музыка), в Италии был известен под множеством региональных названий, в том числе ‘*la mattinata*’. Одно из значений этого слова: «утренняя (любовная) песня»; в Северной Италии так же стали называть кошачий концерт перед домом новобрачных, особенно если сочетались браком вдова или вдовец [33, р. 378]. В данной статье принят перевод «брачная серенада». «Неотъемлемой чертой этого увеселения всегда является непристойность» [34, р. 293].

В описании этого обычая, относящегося к Падуе конца XVIII – начала XIX в., видное место занимает осел:

«Напротив дома двоеженцев [т.е. сочетавшихся браком вторично. – *К.Д.*] была воздвигнута сцена, украшенная некими древними идолами, рогами животных и тому подобными безделицами; на сцене были помещены две соломенные фигуры, изображавшие супругов. Эти фигуры возили по соседним кварталам, усадив каждую на осла задом наперед, так, чтобы руки держались за хвост. На третий вечер фейерверк завершился сожжением обоих изображений. Все это действо сопровождалось музыкой и песнями. Инструментами служили маленькие свистки, называемые “кукки”, железные бубенцы и пастьери – продырявленные бычьи рога, издававшие режущее слух гуденье. Освещение обеспечивалось петардами. <...> Нечего и говорить о криках, свисте и непристойных куплетах, исходивших из уст этих молодчиков». В более от-

даленные времена на осла сажали не чучела, а самих новобрачных [33, р. 374, 378].

Это описание содержит множество деталей, которые мы встречаем в новелле «Брачная серенада...». Стоит также отметить, что осла с новобрачными или их чучелами водят по городу три дня, как и во многих басенных версиях сюжета о зеленом осле.

В одном из сообщений о кошачьем концерте встречается ободранный осел, знакомый нам по басне Бонера. Около 1585 г. провиантский подрядчик Рокиони, житель Ниццы, вернулся домой из Пьемонта. «По местному обычаю, когда муж долго находится вдали от жены, молодые люди вечером в день его возвращения устраивают шум перед его дверью: бьют горшки и прочую посуду, трубят в морские раковины, предаются шумным забавам». Рокиони принялся швырять в них камнями, после чего к дверям его дома притащили ободранного осла, найденного неподалеку (согласно подлинному документу XVI в., цитируемому в беллетризованной исторической хронике «Шаривари в Ницце») [31, р. 167–168].

Басенные переложения новеллистического сюжета о зеленом осле

Мотивы новеллы «Брачная серенада...» мы обнаруживаем в басне немецкого поэта Фридриха фон Хагедорна (1708–1754) «Зеленый осел» (1738). (Это обстоятельство осталось, по-видимому, незамеченным немецкими комментаторами.) Перед нами типичный пример новеллистической басни, получившей особенное распространение во Франции XVIII в. «В произведениях Хагедорна, – замечает французский критик, – как и у Лафонтена, можно найти немало сюжетов, которые, по сути, выходят за рамки жанра басни и ближе к новелле, нежели к аллегорическому поучению» [49, р. 209]. Новеллистическую басню отличает сравнительно большой для басни объем; вместо аллегорических зверей выведены люди, показанные, как правило, в городской среде; дидактика отодвинута на задний план, а то и вовсе отсутствует; в центре повествования нередко оказываются отношения между полами; очень силен развлекательный и сатирический элемент.

«Зеленый осел» Хагедорна насчитывает 65 строк вольным стихом с парной рифмовкой. В прамбуле автор причисляет себя не к баснописцам, а к рассказчикам (Erzähler) из числа тех, кого «прельщают новейшие редкости». Это определение чуть ли сино-

ним определения *новеллист*, ведь новелла исходно понималась как рассказ о новом и необычном случае. Басенной морали у Хагедорна нет. В его версии сюжета рассказывается о замужестве 49-летней вдовы с молоденьким франтом; есть тут и диспут о зеленом осле с упоминанием страны Зеленого Мыса. Действие перенесено во Францию, а в диспут об осле введены французские реалии [47, S. 198–201]. (См. Приложение X.)

Мотив кошачьего концерта у Хагедорна отсутствует, как и вся эротическая линия «Брачной серенады...». Эта новелла появилась в печати лишь в XIX в.; что именно послужило непосредственным источником для немецкого баснописца, остается неясным. Возможно, ему была известна какая-то другая версия итальянской новеллы.

В 1760 г. немецкий филолог Михаэль Губер² опубликовал французский прозаический перевод этой басни с некоторыми изменениями [48]. Здесь появляется отсутствующая у Хагедорна тема кошачьего концерта; правда, намечена она лишь слегка: «В городе бурный кошачий концерт (*grand charivari*): все охальники и шавки шумной толпой собрались у дверей невесты». В диспут об осле внесены добавления, в том числе: «...Эти Зеленые ослы умирают желтыми, как древесные листья». Вместо небывалых «пурпурных кошек», как у Хагедорна, появились «кошки-картезианки»:

«— С тех пор, как Париж наводнили серые кошки, которых именуют шартрезами³, все в королевстве пошло кувырком.

— Кошки-картезианки? Ну и дела! Это, наверно, к войне» [47, p. 161–163].

В 1799 г. изложение Губера было переведено на испанский, и тоже прозой [37, p. 317–318]. Соседка здесь стала крестной, французские реалии исключены, а слово ‘шаривари’ переведено как ‘ценцерада’ (*sençerada*); так назывался этот обычай в Испании, от слова *sençetto* – «бубенец, колокольчик для скота» [57, p. 266].

² М. Губер (1727–1804) в 1750–1766 гг. жил в Париже, вел знакомство с энциклопедистами, затем преподавал французский язык в Лейпцигском университете; составил четырехтомную антологию переводов немецкой поэзии на французский язык.

³ Картезианская кошка (*Chartreux*) серо-голубого окраса получила свое название от картезианских монастырей, в которых кошки этой породы появились впервые.

К 1811 г. во Франции было создано целых четыре стихотворных переложения перевода Губера. Они насчитывают от 77 до 89 строк – еще больше, чем у Хагедорна. Написаны они вольным стихом, тяготеющим к 12- или 10-сложнику. Во всех этих переложениях, как и в басне Хагедорна, в центре оказывается диспут о зеленом осле, а эротические мотивы итальянской новеллы почти совершенно отсутствуют.

Переложение Бартеlemi Имбера⁴ («Зеленый осел», 1772) очень близко к переводу Губера; мотив кошачьего концерта, как и у Губера, едва намечен [51; затем включено в сборник Имбера «Новые басни», II, 16 (1773)].

В басне Клода Жозефа Дора⁵ «Зеленый осел», опубликованной в том же 1772 г., дело происходит не в городе, а в деревне; вдова получила имя мадам Жермен, а жених – имя Матюрен. Мотив кошачьего концерта (шаривари) детализирован:

В деревне
 Вы бы видели, что за кошачий концерт!
 Новобрачных осыпают насмешками,
 Для жениха придумали сотню каверз;
 Острословы налетают стаями,
 Отовсюду слышны язвительные куплеты.
 Старейшину всех невест,
 Чьи прелести старше ее стародавних нарядов,
 Провожают шиканьем,
 Грохотом и гудом свистков.

Как и в новелле «Брачная серенада...», новая диковина заставляет забыть о старой: «Лукавый шарлатан <...> / Показывает розовую мартышку – / И зеленый осел позабыт» [36, р. 95–99].

Еще одно стихотворное переложение перевода Губера принадлежало Луи Жюлю Манчини (1716–1798), герцогу Неверскому. Басня называлась «Вдова и ее служанка» (*La veuve et sa servante*) («Басни» (1796), V, 14). «Картезианские кошки» здесь стали синими, а не серыми, что подчеркивает их необычность и составляет параллель к зеленому цвету осла. В диспуте об осле упомянута Сорбонна как оплот схоластической учености:

⁴ Годы жизни: 1747–1790.

⁵ Годы жизни: 1734–1780.

А если бы спросили мнения Сорбонны,
Она, Бог свидетель, тоже
Занялась бы изучением причин и следствий,
Ничуть не прояснив дело.

Мотив новой диковинки у Манчини также присутствует: «Появился повешенный, и осел был забыт» [56, р. 178–172].

Басни герцога Неверского «были тогда в большой моде в светском обществе и в Академии», сообщает французский историк, а далее в числе трех лучших басен герцога приводит басню «Вдова и ее служанка», именуя ее «Зеленый осел» [61, р. 59–61].

В романе Бальзака «Луи Ламбер» (1832) описывается школьная академия в г. Вандом, где в 1809–1813 гг. учился и сам Бальзак: «Я долго помнил одну сказку под названием “Зеленый осел”, по моему, наиболее выдающееся произведение этой безвестной академии» [3, с. 221]. «Академия Вандома» – своего рода пародия на Французскую академию, а «сказка под названием “Зеленый осел”» – по всей вероятности, аллюзия на басню Манчини, члена Французской академии.

В 1811 г. в «Лионской газете» за подписью Yduag (псевдоним?)⁶ была напечатана «сказка» (conte) «Зеленый осел, или Шаривари», с пояснением: «Свободное переложение с немецкого». Здесь упомянут «римский нос» жениха, что заставляет вспомнить о «епископском носе» жениха в «Брачной серенаде...», в то время как у Хагедорна и Губера эта деталь не упомянута. Мотив кошачьего концерта, как видно уже из заглавия, здесь один из центральных:

Насмешники со всего квартала
Шумной ватагой осаждают дверь новобрачных.
Один жаровню обратил в барабан,
Другой раз за разом бьет по котлу,
Этот размахивает трещоткой,
А тот издает пронзительный визг
На своей фальшивой скрипиче [66].

В 1827 г. вышел сборник басен, автор которого указан на титуле как «Старый отшельник из долины Ангиен-Монморанси».

⁶ В ряде публикаций, подписанных этим именем, указано: «из Женевы».

В помещенной здесь басне «Зеленый осел» можно усмотреть пародию на пространные переложения басни Хагедорна. Многословная, в 35 строк, завязка истории о шестидесятилетней вдове, притязавшей на двадцатилетнего юнца, не имеет продолжения, а обрывается неожиданной концовкой:

– Чертов рассказчик, да закончишь ты, наконец? –
Воскликает тут строгий критик. –
Ну при чем тут, скажи, твой Зеленый осел? [38, p. 225–226].

«Зеленый осел» как метафора и прозвище

Эпизодически «зеленый осел» встречался в роли метафоры. Наиболее любопытный пример подобного рода содержался в антинаполеоновском памфлете Жана Пьера Галле⁷ «История 18 брюмера и Бонапарта» (1814), гл. 14: «Первая конституция Бонапарта» (Конституция VIII года, принятая в декабре 1799 г., устанавливала фактическую диктатуру Первого консула).

«Начали с того, что небрежно бросали общественности обрывки этой первой конституции, чтобы проверить, какое она произведет действие; но они казались настолько нелепыми, что их сочли вымыслом, и публика продолжала твердить: это зеленый осел Писистрата, над нами смеются» [41, p. 121].

Писистрат трижды захватывал тираническую власть в Афинах. Наполеон уподоблен ему как полководец, который захватывает власть в государстве, опираясь на простой народ (демос) в борьбе с аристократией. «Зеленый осел Писистрата» – контаминация басенного зеленого осла и «собаки Алкивиада». Алкивиад, согласно Плутарху, велел отрубить хвост у своей необычайно дорогой собаки, чтобы афиняне говорили об этом, вместо того чтобы говорить о его пороках, среди которых не последним было властолюбие. «Зеленый осел Писистрата» – своего рода дымовая завеса, скрывающая истинные намерения тирана-демагога.

В Испании встречалось выражение «otro asno verde» – «другой зеленый осел», т.е. новая диковинка или новое происшествие,

⁷ Ж.П. Галле (1756–1820), французский журналист-роялист. В 1800 г. примкнул к Наполеону Бонапарту и получил кафедру красноречия в Академии законодательства; после Второй реставрации (1815) стал литературным корреспондентом императоров Австрии и России.

которое заставит забыть о предыдущем. Его источником был знаменитый плутовской роман Матео Алемана «Гусман де Альфараче», ч. 2 (1604), кн. 3, гл. 7: «Несколько дней я выжидал, пока суматоха уляжется, все об этом забудут и появится другой зеленый осел» [25, р. 274].

В немецкоязычной печати словосочетание «зеленый осел» встречалось в значении «редкость, диковина», нередко со ссылкой на басню Геллерта, а также, без ссылки на басню, в значении «(круглый) дурак».

Отсылки к басенному зеленому ослу в версии Геллерта или Хемницера встречаются в переписке русских литераторов. Самая ранняя из этих отсылок принадлежала самому Хемницеру. 20 сентября 1782 г. он прибыл в Смирну (Османская империя) в качестве российского генерального консула; вся набережная была заполнена народом, собравшимся посмотреть на него. «Согрешил я тут, что вспомнил о собственных стихах, что по улицам смотреть зеленого осла кипит народу без числа» (письмо к Н.А. Львову, октябрь 1782 г.) [24, с. 62].

11 июня 1815 г. Василий Жуковский писал А.П. Елагиной: «Что же касается до обольстительного внимания, которое оказывают поэту, то в этом случае надобно, для прохладения самолюбия, читать почаще Геллертову басню о зеленом осле. В большом свете поэт, заморская обезьяна, *Ventriloque*⁸ и тому подобные редкости стоят на одной доске – для каждой из них одинакое, равнопродолжительное и равнонепостоянное внимание» [21, с. 77].

В 1820-е годы в Москве стали рассказывать о попе, нарядившемся в козлиную шкуру с рогами, которая тотчас к нему приросла. Народ стал собираться смотреть его «толпами, как древле зеленого осла», – сообщал баснописец А.Е. Измайлов в письме от 25 сентября 1825 г. [2, с. 482–483].

В качестве самостоятельного, без отсылки к басне, выражение «зеленый осел» в русской печати означало не «диковина, редкость», а «круглый дурак» или «ученый дурак». Оно, сколько можно судить, появилось в школьной среде. Его нельзя вывести непосредственно из басни Хемницера, так как зеленый осел не служит здесь аллегорией глупости. Это значение скорее можно связать со строкой из басни Дебийона, включенной в учебник

⁸ Чревовещатель (*фр.*).

Кошанского: «В зеленом Осле они уже видят просто Осла» («Asello in viridi nil praeter Asellum vident») (см. Приложение VI).

У изучающих латынь «зеленый осел» мог к тому же ассоциироваться с прозвищем «asinus asinorum» («осел из ослов»). В семинариях Речи Посполитой худших учеников сажали на «ослиную скамью», а иногда водили по классам, восклицая «Asinus asinorum in saecula saeculorum» – «Осел из ослов во веки веков» [52, с. 11]. Прозвищами «asinus asinorum» и «мнимочученый шут» одесские лицеисты наградили Н.Н. Мурзакевича, который в 1853–1857 гг. был директором Ришельевского лицея [20, с. 611, 612].

Мемуарист, в 1842 г. учившийся в Корпусе инженеров путей сообщения, вспоминал: «Был при институте ротный офицер Кострица, нелюбимый и презираемый кадетами. Звали они его “зеленым ослом”, и вот однажды шалуны нарисовали на доске мелом осли и подписали “зеленый осел”» [19, с. 134].

В автобиографическом романе А.К. Воронского «Бурса» (1933) встречаем следующий диалог воспитанников духовного училища⁹:

«– В тебя уж, наверное, вселилась душа зеленого ослиа...»

– Почему зеленого? <...>

– Зеленые осли – самые большие идиоты» [6, с. 172].

«...Из присяжных талантов, – сетовал Модест Мусоргский, – большинство какие-то зеленые осли, многотумные дураки» (письмо к П.С. Стасовой от 26 июня 1873 г.) [17, с. 159].

В переводе стихотворения В. Гюго «Разбитая ваза», выполненном А. Барыковой (1880), читаем: «Вон доктор, на осли зеленого похожий» [22, с. 156]. Во французском оригинале сказано: «то ли доктор, то ли осел» [50, р. 132]. «Зеленый осел» у Барыковой опять-таки синоним «ученого дурака».

Александр Амфитеатров вспоминал о цензоре Соколове, в ведении которого в 1880-е годы находился журнал «Будильник»: «Мы с Дорошевичем от этого зеленого осли терпели пуще всех <...>» («Толкования для “масс”», 1937) [цит. по: 1, с. 551].

В пьесе М. Горького «Враги» (1906), действие 2, генерал возмущается: «Осли зеленые! Даже оружия не могут правильно назвать...» [7, с. 498].

⁹ Воронский окончил 1-е Тамбовское духовное училище в 1900 г.

Выражение «зеленый осел» дважды использовал Достоевский. В «Братьях Карамазовых» (1880), IV, 10, 5, Коля Красоткин говорит о гимназическом преподавателе латыни: «А Колбасников зол теперь у нас на всех, как зеленый осел» [9, с. 496]. М.Ю. Жукова и Ю. Като предполагают здесь отсылку к басне Хемницера: «...“Зеленый осел”, т.е. дешевая сенсация, последний крик моды, предмет всеобщего увлечения, поклонения и подражания, с течением времени становится никому не интересен» [11, с. 72].

Но контекст исключает такое толкование: Колбасникова невозможно представить себе «предметом всеобщего увлечения». Оборот «зеленый осел» употреблен здесь в значении «круглый (или: ученый) дурак» и сконтаминирован с идиомой «позеленеть от злости».

Более обоснованной представляется указанная М.Ю. Жуковой отсылка к басне Хемницера в «Бесах» (1872): «Кармазинов <...> вышел зеленым ослом и протащил свою статью целый час» (ч. III, гл. 2). В другом месте (ч. I, гл. 2) о Кармазинове сообщается: «...Все эти наши господа таланты средней руки, принимаемые по обыкновению при жизни их чуть не за гениев, – не только исчезают чуть не бесследно и как-то вдруг из памяти людей, когда умирают, но случается, что даже и при жизни их, чуть лишь подрастет новое поколение, сменяющее то, при котором они действовали, – забываются и пренебрегаются всеми непостижимо скоро». Изображая писателя, прежде знаменитого, а ныне никому уже не интересного, автор «Бесов» метил прежде всего в Тургенева [8, с. 69, 381; 10, с. 444].

Однако в «Бесах», как мы полагаем, совмещены два значения оборота «зеленый осел»: сравнительно устойчивое значение «круглый / ученый дурак» и окказиональное, понятное только при сопоставлении с другими местами романа: «вышедшая в тираж знаменитость».

В XX в. к басне Хемницера (цитируя ее по памяти) обратился сатириконовец Александр Измайлов в полемике с футуристами. На постановку трагедии «Владимир Маяковский» (1913) он откликнулся статьей «Рыцари зеленого осла»:

«...Им [футуристам. – К. Д.] не худо бы знать басню Хемницера о “Зеленом осле”, где талант за сто лет предсказал появление этой вредной секты и ее финал.

“Какой-то с улицы дурак, взяв одного осла, его раскрасил так, что весь зеленый стал, а ноги голубые. Повел осла казать по

улицам дурак... Смотреть зеленого осла кипит народу без числа, и давка вокруг осла нельзя сказать какая... <...> Какую глупость ни затей – покель еще нова, чернь без ума от ней!..”

Вчера такого зеленого осла в квадрате видела публика в театре <...>».

«Зеленый осел, господа, накануне сдан в архив. “На третий день осла по улице ведут – смотреть и с места не встают”...» [12]

«Зеленый осел» – название конструктивистской картины венгерского художника Шандора Бортника (1924); осел изображен стоящим на пьедестале. Эта визуальная метафора, как можно предположить, отсылает к басенному сюжету. Близкий к дадаизму театр «Зеленый осел» был основан в Будапеште в 1925 г.; картина Бортника использовалась здесь в качестве декорации [13, с. 207].

* * *

Басенный сюжет о зеленом осле, по происхождению новеллистический, на всем протяжении своего бытования сохранял тесную связь с новеллой. Попытки использовать его в назидательных целях редко оказывались успешными. Существенно также и то, что осла (или лошадь) во всех многочисленных изводах сюжета красят только в зеленый цвет. Мы усматриваем в этом еще один довод в пользу того, что зеленый цвет в европейской культуре особенно часто выступал в качестве маркера чего-то необычного, ненатурального, странного.

Список литературы

1. *Амфитеатров А.* Жизнь человека, неудобного для себя и для многих / вступит. ст., сост., подг. текста и комм. А.И. Рейтблата. М.: Новое литературное обозрение, 2004. Т. 1. 580 с.
2. *Афанасьев А.Н.* Народные русские сказки: в 3 т. / подг. текста и примеч. Б.Я. Проппа. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1957. Т. 2. 490 с.
3. *Бальзак О. де.* Собрание сочинений: в 24 т. М.: Правда, 1960. Т. 19. 328 с.
4. Басни Эзопа / пер., статья и комм. М.Л. Гаспарова. М.; Л.: Наука, 1968. 320 с.
5. Брёдер (Христиан-Готтлиб Bröder) // Энциклопедический словарь. СПб.: Брокгауз и Ефрон, 1891. Т. 4 а. С. 634–635.
6. *Воронский А.К.* Бурса. М.: Художественная литература, 1966. 318 с.

7. Горький М. Собрание сочинений: в 30 т. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1949. Т. 6. 556 с.
8. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1974. Т. 10. 518 с.
9. Достоевский Ф.М. Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1976. Т. 14. 510 с.
10. Жукова М.Ю. Образная характеристика «вышел зеленым ослом» в романе Ф.М. Достоевского «Бесы» // XLIV Международная филологическая научная конференция (г. Санкт-Петербург, 10–15 марта 2015 г.): тезисы докладов. СПб.: Филол. ф-т СПбГУ, 2015. С. 444–445.
11. Жукова М.Ю., Като Ю. Об одном образном сравнении в романе Ф. Достоевского «Братья Карамазовы» («зол... как зеленый осел») // *Studies in Language and Literature*. Tsukuba (Japan): University of Tsukuba. 2014. Vol. 65. P. 67–75.
12. Измайлов А. Рыцари зеленого осла: (1-й вечер футуристов) // Биржевые ведомости. СПб., 1913. 3 дек., вечерний вып. С. 4.
13. Калафатич Ж. Венгерский авангард между Востоком и Западом: пути освоения европейских и русских сценических практик в театре Эдена Палашовски 1920-х гг. // Известия Уральского федер. ун-та. Сер. 2: Гуманитар. науки. 2020. Т. 22, № 1(196). С. 205–214.
14. Карамзин Н.М. Письма русского путешественника; Повести. М.: Правда, 1982. 605 с.
15. Кошанский Н.Ф. Латинская грамматика с примерами для чтения (по руководству Брэдера). М.: Университетская тип., 1811. 282 с.
16. Кошанский Н.Ф. Латинская грамматика с примерами для чтения (изданная по руководству Брэдера). СПб.: Медицинская тип., 1815. 317 с.
17. Мусоргский М.П. Письма. М.: Музыка, 1984. 446 с.
18. Новеллино / издание подготовили М.Л. Андреев и И.А. Соколова. М.: Наука, 1984. 318 с.
19. Отрывки из записок бывшего инженера: (Характеристика тогдашних нравов) // Русская старина. СПб., 1900. Т. 101, кн. 1. С. 133–166.
20. Палимпсестов Ив. Опровержение клеветы – ответ на статью об Иннокентии Херсонском в «Русской старине» (Письмо в редакцию) // Странник. 1889. № 8. С. 607–633.
21. Переписка В.А. Жуковского и А.П. Елагиной. 1813–1852. М.: Знак, 2009. 729 с.
22. Русские поэтессы XIX века / сост. Н.В. Банников. М.: Советская Россия, 1979. 252 с.
23. Хемницер И.И. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Советский писатель, 1963. 381 с.

24. *Хемницер И.И.* Сочинения и письма Хемницера по подлинным его рукописям / с биографической статьей и примечаниями Я. Грота. СПб.: Тип. Имп. Академии наук, 1873. 434 с.
25. *Alemán M.* Guzmán de Alfarache. Madrid: AKAL, 1996. Vol. 1. 615 p.
26. *Boner U.* Der Edelstein. Leipzig: G.J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1844. 233 S. (Dichtungen des deutschen Mittelalters. 4. Bd.)
27. *Brückner A.* Drobne zabytki języka polskiego XV wieku: pieśni, modlitwy, glosy. Kraków: Akademia Umiejętności, 1886. 86 p.
28. *Buoni T.* Nuovo thesoro de' proverbij italiani. Venezia, б. и., 1604. 398 p.
29. *Caraguel C.* Suite de l'excentricité d'Horace Vernet // Charivari. Paris, 1853. № 147, 27 mai. P. 2.
30. *Carlone A.* Un charivari a Nice: Chronique historique de l'an 1600. Nice: Canis frères, 1853. 327 p.
31. Carnevals Erinnerungen. (Maskenfeste in Potsdam) // Allgemeine Theaterzeitung. Wien, 1845. № 44, 20 Februar. S. 178.
32. *Curtmann W.J.G.* Lesebuch für die Stufe der Anschauung. Gießen: Heinemann, 1853. VIII, 192 S.
33. *D'Ancona A.* Delle mattinate. Memoria dell'ab. Dott. Giuseppe Gennari // Archivio per lo studio delle tradizioni popolari. Palermo, 1885. Vol. 4, fasc. 1. P. 373–382.
34. *Del Vecchio A.* Le seconde nozze del coniuge superstite: Studio storico. Firenze: Successori Le Monnier, 1885. 308 p.
35. [*Desbillons F.-J.*] Fabularum Aesopiarum libri quinque. Glasgae: Robertus et Andreas Foulis, 1754. 108 p.
36. *Dorat C.-J.* Fables ou allégories philosophiques. Haye: Delalain, 1772. 176 p.
37. El Asno verde // Semanario de Zaragoza. Zaragoza, 1799. № 144, 14 de noviembre. P. 317–318.
38. Fables et contes, en vers, et dédiés à Madame Lefranc par un vieil hermite de la Vallée d'Enghien-Montmorency. Paris: Gandon, 1827. 311 p.
39. *Feraudy J.-B. de.* Quelques fables, ou Mes loisirs. Paris: J.-G. Dentu, 1821. 204 p.
40. *Frohn C.* Der organisierte Narr: Karneval in Aachen, Düsseldorf und Köln von 1823 bis 1914. Jonas-Verlag, 2000. 372 S.
41. *Gallais J.-P.* Histoire du dix-huit brumaire et de Bonaparte. Troisième édition, revue, corrigée et augmentée. Paris: L.G. Michaud, 1814. 1 er partie. 150 p.
42. *Gamba B.* Delle novelle italiane in prosa: Bibliografia. Firenze: Tipografia all' insegna Dante, 1822. 289 p.
43. *Gellert C.F.* Fabeln und Erzählungen. Berlin; New York: Gruyter, 2000. 451 S. (Gesammelte Schriften, 1. Bd.)
44. *Grosse R.* [Rezension:] Theodor Lipps. Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung. <...> Hamburg, Leopold Voss, 1898 // Deutsche Literaturzeitung. Berlin, 1899. № 12, 25. März. S. 454–458.

45. *Hagedorn F. von*. Fabeln und Erzählungen. Zweites Buch // Projekt Gutenberg. URL: www.projekt-gutenberg.org/hagedorn/poetwerk/chap005.html (дата обращения: 09.08.2025).
46. *Hagedorn F. von*. L'âne vert / Traduit par M. Huber // *Journal étranger*. Paris, 1760. Juillet. P. 133–137.
47. *Hagedorn F. von*. Poetische Werke: mit seiner Lebensbeschreibung und Charakteristik und mit Auszügen seines Briefwechsels. Hamburg: Campe, 1825. Theil 1. 246 S.
48. *Huber M*. Choix De Poésies Allemandes. Paris: Humblot, 1766. T. 1. 417 p.
49. *Jauffret L.-F.* Lettres sur les fabulistes anciens et modernes. Paris: Pichon-Béchet, 1827. T. 2. 289 p.
50. *Hugo V*. L'art d'être grand-père. Paris: Hetzel, 1882. 344 p. (Œuvres complètes. Poésie, T. 13.)
51. *Imbert B*. l'Âne vert. Fable / Imitée de l'Allemand de Hagedorn // *Almanach des muses*. Paris: Delalain, 1772. P. 145–148.
52. *Kitowicz J*. Pamiętniki Kitowicza: opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III. Tarnów: A. Kaczurba, 1881. 377, V s.
53. *Kolář O*. Pohadky nasi babicky: datem vypravuje. Praha: I.L. Kober, 1897. 94 s.
54. L'asino // Il pirata. Milan, 1842. P. 22–23. (Подпись: L.B.)
55. *L'Estrange R*. Fables of Aesop and Other Eminent Mythologists: With Morals and Reflexions. London: R. Sare, B. Took, 1694. 476 p.
56. *Mancini L.-J*. Fables de Mancini-Nivernois, publiées par l'auteur. Paris: Didot jeune, 1796. T. 1. 226 p.
57. *Mañero-Lozano D*. Las encerradas. Transmisión oral, circunstancias y lógica festiva de un género efimero // *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 2017. Vol. 72, № 1. P. 265–288.
58. Meister Ingold. Das püchlein von dem guldin spil. 1432. Das sibent spil ist sayten-spil // *Bibliotheca Augustana*. URL: https://www.hsaugsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Ingold/ing_sp70.html (дата обращения: 10.08.2025).
59. Novella d'ignoto autore. [Milano, 1823]. 11 p.
60. *Passeroni G*. Favole esopiane. Milano: R. Fanfani, 1823. T. 5. 206 p.
61. *Perey L*. La fin du XVIIIe siècle. Le duc de Nivernais: 1754–1798. Paris: Calmann Lévy, 1891. T. 2. 475 p.
62. *Rheinwald K*. Das unerhörte Rätsel der Haut: Der geschundene Esel zwischen Immanenz und Transzenden // *Zeitschrift für Germanistik*. Neue Folge. Bern, 2015. Bd. 25, № 1. S. 58–75.
63. Saint Bernardino da Siena. Le prediche volgari dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXXVII / ora primamente edite da Luciano Banchi. Siena: Tip. edit. all'inseg. di S. Bernardino, 1880. Vol. 1. 388 p.

64. *Waldis B. Esopus: 400 Fabeln und Erzählungen nach der Erstausgabe von 1548 / hrsg. von Ludger Lieb, Jan Mohr und Herfried Vögel. Berlin; New York: De Gruyter, 2011. 1. Theil: Text. 600 S.*
65. *Waldis B. Esopus von Burkhard Waldis / hrsg. und mit Erläuterungen versehen von Heihrich Kurz. Leipzig: J.J. Weber, 1862. 1. Bd. 422 S.*
66. *Yduag [pseud.?]. L’Ane vert, ou Le charivari, conte. Imit. libre de l’Allemand // Journal de Lyon. Lyon, 1811. № 143, 30 Novembre. P. 2.*

References

1. Amfiteatrov, A. *Zhizn' cheloveka, neudobnogo dlya sebya i dlya mnogikh [The Life of a Man Who is Inconvenient for Himself and for Many]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2004, vol. 1, 580 p. (In Russ.)*
2. Afanas'ev, A.N. *Narodnye russkie skazki [Russian Folk Tales]: in 3 vols. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1957, vol. 2, 490 p. (In Russ.)*
3. Balzac, O. de. *Sobranie sochinenii [Collected Works]: in 24 vols. Moscow, Pravda Publ., 1960, vol. 19, 328 p. (In Russ.)*
4. *Basni Ezhopa [Aesop's Fables], trans., article and comm. M.L. Gasparov. Moscow; Leningrad, Nauka Publ., 1968, 320 p. (In Russ.)*
5. "Breder (Khristian-Gottlib Bröder)" ["Bröder (Christian-Gottlieb Bröder)"]. *Ehntsiklopedicheskii slovar' [Encyclopedic Dictionary]. St Petersburg, Brokgauz i Efron Publ., 1891, vol. 4 a, pp. 634–635. (In Russ.)*
6. Voronskii, A.K. *Bursa [Seminary]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1966, 318 p. (In Russ.)*
7. Gor'kii, M. *Sobranie sochinenii [Collected Works]: in 30 vols. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1949, vol. 6, 556 p. (In Russ.)*
8. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]: in 30 vols. Leningrad, Nauka Publ., 1974, vol. 10, 518 p. (In Russ.)*
9. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii [Complete Works]: in 30 vols. Leningrad, Nauka Publ., 1976, vol. 14, 510 p. (In Russ.)*
10. Zhukova, M. Yu. "Obraznaya kharakteristika 'vyshel zelenym oslom' v romane F.M. Dostoevskogo 'Besy'" ["Figurative Characteristic 'Came out as a Green Ass' in the Novel by F.M. Dostoevsky *Demons*"]. *XLIV Mezhdunarodnaya filologicheskaya nauchnaya konferentsiya (2015): tezisy dokladov. St Petersburg, Filologicheskii fakul'tet Sankt-Peterburgskogo universiteta Publ., 2015, pp. 444–445. (In Russ.)*

11. Zhukova, M. Yu., Kato, Yu. “Ob odnom obraznom sravnenii v romane F. Dostoevskogo ‘Brat’ya Karamazovy’ (‘zol..., kak zelenyi osel’)” [“About one Figurative Comparison in F. Dostoevsky’s Novel *The Brothers Karamazov* (‘angry..., like a green ass’)]. *Studies in Language and Literature*. Tsukuba (Japan): University of Tsukuba, 2014, vol. 65, p. 67–75. (In Russ.)
12. Izmailov, A. “Rytsari zelenogo osla: (1-i vecher futuristov)” [“Knights of the Green Ass: (1 st Futurist Evening)”. *Birzhevye vedomosti*. St Petersburg, 1913, Dec. 3, evening edition, p. 4. (In Russ.)
13. Kalafatich, Zh. “Vengerskii avangard mezhdru Vostokom i Zapadom: puti osvoiniya evropeiskikh i russkikh stsenicheskikh praktik v teatre Ehdena Palashovskii 1920-kh gg.” [“Hungarian Avant-garde between East and West: Paths of Mastering European and Russian Stage Practices in Ehden Palaszowski’s Theatre of the 1920s”]. *Izvestiya Ural’skogo federal’nogo universiteta*. Ser. 2: Gumanitarnye nauki, 2020, vol. 22, no. 1(196), pp. 205–214. (In Russ.)
14. Karamzin, N.M. *Pis’ma russkogo puteshestvennika; Povesti* [Letters of a Russian Traveler; Stories]. Moscow, Pravda Publ., 1982, 605 p. (In Russ.)
15. Koshanskii, N.F. *Latinskaya grammatika s primerami dlya chteniya* (po rukovodstvu Bredera) [Latin Grammar with Examples for Reading (Based on Bröder’s Manual)]. Moscow, Universitetskaya tipografiya Publ., 1811, 282 p. (In Russ.)
16. Koshanskii, N.F. *Latinskaya grammatika s primerami dlya chteniya* (izdannaya po rukovodstvu Bredera) [Latin Grammar with Examples for Reading (Published according to Bröder’s Manual)]. St Petersburg, Meditsinskaya tipografiya Publ., 1815, 317 p. (In Russ.)
17. Musorgskii, M.P. *Pis’ma* [Letters]. Moscow, Muzyka Publ., 1984, 446 p. (In Russ.)
18. *Novellino* [Novellino]. Moscow: Nauka Publ., 1984, 318 p. (In Russ.)
19. “Otryvki iz zapisok byvshego inzhenera: (Kharakteristika togdashnikh nravov)” [“Excerpts from the Notes of a Former Engineer: (Characteristics of the Morals of that Time)”. *Russkaya starina*. St Petersburg, 1900, vol. 101, bk. 1, pp. 133–166. (In Russ.)
20. Palimpsestov, Iv. “Oproverzhenie klevety – otvet na stat’yu ob Innokentii Khersonskom v ‘Russkoi starine’ (Pis’mo v redaktsiyu)” [“Refutation of Slander – Response to the Article about Innocent of Kherson in ‘Russkaya Starina’ (Letter to the Editor)”. *Strannik*. St Petersburg, 1889, no. 8, pp. 607–633. (In Russ.)
21. Perepiska V.A. Zhukovskogo i A.P. Elaginoi. 1813–1852 [Correspondence between V.A. Zhukovsky and A.P. Elagina. 1813–1852]. Moscow, Znak Publ., 2009, 729 p. (In Russ.)
22. *Russkie poetessy XIX veka* [Russian Poetesses of the 19th Century]. Moscow, Sovetskaya Rossiya Publ., 1979, 252 p. (In Russ.)
23. Khemnitser, I.I. *Polnoe sobranie stikhotvoreniy* [Complete Poems]. Moscow; Leningrad, Sovetskii pisatel’ Publ., 1963, 381 p. (In Russ.)

24. Khemnitser, I.I. *Sochineniya i pis'ma Khemnitsera po podlinnym ego rukopisyam* [*Works and Letters of Chemnitzer according to his Original Manuscripts*]. St Petersburg, Tipografiya Imperatorskoi Akademii nauk Publ., 1873, 434 p. (In Russ.)
25. Alemán, M. *Guzmán de Alfarache*. Madrid, AKAL, 1996, vol. 1, 615 p. (In Spanish)
26. Boner, U. *Der Edelstein*. Leipzig, G.J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1844, 233 S. (In German)
27. Brückner, A. *Drobne zabytki języka polskiego XV wieku: pieśni, modlitwy, glosy*. Kraków, Akademia Umiejętności, 1886, 86 p. (In Polish)
28. Buoni, T. *Nuovo thesoro de' proverbij italiani*. Venezia, b.i., 1604, 398 p. (In Italian)
29. Caraguel, C. "Suite de l'excentricité d'Horace Vernet". *Charivari*. Paris, 1853, no. 147, 27 mai, p. 2. (In French)
30. Carlone, A. *Un charivari a Nice: Chronique historique de l'an 1600*. Nice, Canis frères, 1853, 327 p. (In French)
31. "Carnevals Erinnerungen. (Maskenfeste in Potsdam)". *Allgemeine Theaterzeitung*. Wien, 1845, no. 44, 20 Februar, S. 178. (In German)
32. Curtmann, W.J.G. *Lesebuch für die Stufe der Anschauung*. Gießen, Heinemann, 1853, VIII, 192 p. (In German)
33. D'Ancona, A. "Delle mattinate. Memoria dell'ab. Dott. Giuseppe Gennari". *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*. Palermo, 1885, vol. 4, fasc. 1, pp. 373–382. (In Italian)
34. Del Vecchio, A. *Le seconde nozze del coniuge superstite: Studio storico*. Firenze, Successori Le Monnier, 1885, 308 p. (In Italian)
35. [Desbillons, F.-J.] *Fabularum Aesopiarum libri quinque*. Glasgae, Robertus et Andreas Foulis, 1754, 108 p. (In Latin)
36. Dorat, C.-J. *Fables ou allégories philosophiques*. Haye, Delalain, 1772, 176 p. (In French)
37. "El Asno verde". *Semanario de Zaragoza*. Zaragoza, 1799, no. 144, 14 de noviembre, pp. 317–318. (In Spanish)
38. *Fables et contes, en vers, et dédiés à Madame Lefranc par un vieil hermite de la Vallée d'Enghien-Montmorency*. Paris, Gandon, 1827, 311 p. (In French)
39. Feraudy, J.-B. de. *Quelques fables, ou Mes loisirs*. Paris, J.-G. Dentu, 1821, 204 p. (In French)
40. Frohn, C. *Der organisierte Narr: Karneval in Aachen, Düsseldorf und Köln von 1823 bis 1914*. Jonas-Verlag, 2000, 372 S. (In German)
41. Gallais, J.-P. *Histoire du dix-huit brumaire et de Bonaparte*. Paris, Michaud Freres, 1814, 1 er partie, 150 p. (In French)
42. Gamba, B. *Delle novelle italiane in prosa: Bibliografia*. Firenze, Tipografia all' insegna Dante, 1822, 289 p. (In Italian)

43. Gellert, C.F. *Fabeln und Erzählungen*. Berlin; New York, Gruyter, 2000, 451 S. (In German)
44. Grosse, R. “[Rezension:] Theodor Lipps. Komik und Humor. Eine psychologisch-ästhetische Untersuchung. Hamburg, Leopold Voss, 1898”. *Deutsche Litteraturzeitung*. Berlin, 1899, no. 12, 25. März, S. 454–458. (In German)
45. Hagedorn, F. von. “Fabeln und Erzählungen. Zweites Buch”. Projekt Gutenberg. URL: www.projekt-gutenberg.org/hagedorn/poetwerk/chap005.html (date of access: 09.08.2025). (In German)
46. Hagedorn, F. von. “L’ane vert, traduit par M. Huber”. *Journal étranger*. Paris, 1760, Juillet, pp. 133–137. (In French)
47. Hagedorn, F. von. *Poetische Werke: mit seiner Lebensbeschreibung und Charakteristik und mit Auszügen seines Briefwechsels*. Hamburg, Campe, 1825, Theil 1, 246 S. (In German)
48. Huber, M. *Choix De Poésies Allemandes*. Paris, Humblot, 1766, vol. 1, 417 p. (In French)
49. Jauffret, L.-F. *Lettres sur les fabulistes anciens et modernes*. Paris, Pichon-Béchet, 1827, vol. 2, 289 p. (In French)
50. Hugo, V. *L’art d’être grand-père*. Paris, Hetzel, 1882, 344 p. (In French)
51. Imbert, B. “L’Ane vert. Fable, imitée de l’Allemand de Hagedorn”. *Almanach des muses*. Paris, Delalain, 1772, pp. 145–148. (In French)
52. Kitowicz, J. *Pamiętniki Kitowicza: opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*. Tarnów, A. Kaczurba, 1881, 377, V p. (In Polish)
53. Kolář, O. *Pohadky nasi babicky: datem vypravuje*. Praha, I.L. Kober, 1897, 94 s. (In Czech)
54. “L’asino”. *Il pirata*. Milan, 1842, pp. 22–23. Signature: L.B. (In Italian)
55. L’Estrange, R. *Fables of Aesop and Other Eminent Mythologists: With Morals and Reflexions*. London, R. Sare, B. Took, 1694, 476 p. (In English)
56. Mancini, L.-J. *Fables de Mancini-Nivernois, publiées par l’auteur*. Paris, Didot jeune, 1796, vol. 1, 226 p. (In French)
57. Mañero-Lozano, D. “Las encerradas. Transmisión oral, circunstancias y lógica festiva de un género efímero”. *Revista de dialectología y tradiciones populares*. Madrid, 2017, vol. 72, no. 1, pp. 265–288. (In Spanish)
58. “Meister Ingold. Das püchlein von dem guldin spil. 1432. Das sibent spil ist sayten-spil”. Bibliotheca Augustana. Available at: https://www.hs-augsburg.de/~harsch/germanica/Chronologie/15Jh/Ingold/ing_sp70.html (date of access: 10.08.2025). (In German)
59. *Novella d’ignoto autore*. [Milano, 1823], 11 p. (In Italian)
60. Passeroni, G. *Favole esopiane*. Milano, R. Fanfani, 1823, vol. 5, 206 p. (In Italian)
61. Perey, L. *La fin du XVIIIe siècle. Le duc de Nivernais: 1754–1798*. Paris, Calmann Lévy, 1891, vol. 2, 475 p. (In French)

62. Rheinwald, K. "Das unerhörte Rätsel der Haut: Der geschundene Esel zwischen Immanenz und Transzenden". *Zeitschrift für Germanistik. Neue Folge*. Bern, 2015, Bd. 25, no. 1, S. 58–75. (In German)
63. *Saint Bernardino da Siena*. Le prediche volgari dette nella Piazza del Campo l'anno MCCCCXXVII, ora primamente edite da Luciano Banchi. Siena, Tip. edit. all'inseg. di S. Bernardino, 1880, vol. 1, 388 p. (In Italian)
64. Waldis, B. *Esopus: 400 Fabeln und Erzählungen nach der Erstaussgabe von 1548*, hrsg. von Ludger Lieb, Jan Mohr und Herfried Vögel. Berlin; New York, De Gruyter, 2011, 1. Theil, 600 S. (In German)
65. Waldis, B. *Esopus von Burkhard Waldis*, hrsg. und mit Erläuterungen versehen von Heihrich Kurz. Leipzig, J.J. Weber, 1862, 1. Bd, 422 S. (In German)
66. Yduag [pseud.?]. "L'Ane vert, ou Le charivari, conte. Imit. libre de l'Allemand". *Journal de Lyon*. Lyon, 1811, no. 143, 30 Novembre, p. 2. (In French)

ПРИЛОЖЕНИЯ¹⁰**I. Миколай Рей. «Вдова, что хотела скорее замуж»
(Wdowa co chciała rychło za mąż)**

Перевод с польского по изданию: *Brückner A. Drobne zabytki języka polskiego XV wieku: pieśni, modlitwy, glosy. Kraków: Akademia Umiejętności, 1886. S. 29–30.*

Молодая вдова поскорее хотела замуж,
Да опасалась, не ославят ли ее люди.
Матерая баба велела ей поставить перед домом осла,
Покрасить его зеленым и позолотить уши.
Утром к ослу сбежалась гурьба детей,
В полдень уж меньше, а вечером никого.
Баба сказала: «То же будет с тобой –
Утром начнут, а к вечеру все умолкнут».

II. Томмазо Буони. «Зеленый Осел» (L'Asino verde)

Перевод с итальянского по изданию: *Buoni T. Nuovo thesoro de' proverbij italiani. Venezia, б. и., 1604. P. 91–92.*

Осла, которого хозяин выкрасил в зеленый цвет, за что его и прозвали Зеленым Ослом, вывели на городскую площадь. Он привлек внимание всех прохожих, поскольку всякая новизна вызывает удивление; но некоторое время спустя шепот утих, удивление прошло, и мысли обратились к другим предметам; так возникло речение о Зеленом Осле, направленное против тех, кто, стремясь из тщеславия к почестям, желал бы привлечь всеобщее внимание единственно пышностью одеяния; однако такие люди все же остаются подобны невежественным ослам и вскоре оказываются забытыми. Мало услаждать взоры роскошью убранства; ей должны соответствовать достоинства души. Так Зеленый Осел вошел в поговорку.

¹⁰ Стихотворные тексты даются в прозаическом переводе.

III. Христиан Геллерт. «Зеленый осел» (*Der grüne Esel*)

Перевод с немецкого по изданию: *Gellert C.F. Fabeln und Erzählungen*. Berlin; New York: Gruyter, 2000. S. 114–117.

Как часто какой-нибудь дурак своими дурачествами
Выставляет на смех целые толпы глупцов!

Неран, мудрый дурак, покрасил осла в зеленый цвет:
Туловище сделал зеленым, а ноги красными.
Он начинает водить его по улицам.

Идет, а за ним спешат стар и млад.
«Ну и чудо! – кричит весь город, –
Осел зеленый! с красными ногами!
Когда-нибудь хроники поведают внукам,
Что за чудеса в наше время творились!».
Народу на улицах толпилось без счета,
Открывают окна, срывают крыши, –
Все хотят увидеть зеленого осла,
Но не могут же все за ним уместиться.

Два первых дня
Все, восхищаясь, шли за ослом.
Даже больные забывали о своих недугах,
Едва лишь речь заходила о зеленом осле.
Няньки, чтобы убаюкать детей,
Уже не пели о черной овечке –
Они поют о зеленом осле,
И ребенок легко засыпает.

Трех дней не прошло –
И бедный зверь ничего уж не стоит.
Народ не выказывал никакого желания
Глазеть на зеленого осла.
Как бы ни изумлял он вначале,
Теперь о нем и слова не скажут.

* * *

Какую нелепицу ни возьми,
Она, если только нова, покоряет толпу;
Та смотрит – и изумляется. Тут и мудрец бессилён.
Но приходит время и исполняет свое назначенье.
Оно ведь умеет наставлять дураков,
Хотят они того или нет.
(«Басни и рассказы», кн. I.)

IV. Иван Хемницер. «Зеленый осел»

Источник: *Хемницер И.И.* Полное собрание стихотворений.
М.; Л.: Советский писатель, 1963. С. 97–98.

Какой-то с умысла дурак,
Взяв одного осла, его раскрасил так,
Что стан зеленый дал¹¹, а ноги голубые.
Повел осла казать по улицам дурак;
И старики, и молодые,
И малый, и большой,
Где ни взялись, кричат: «Ахти! осел какой!
Сам зелен весь, как чиж, а ноги голубые!
О чем слыхом доселе не слышать!
Нет, – город весь кричит, – нет, чудеса такие
Достойно вечности предать,
Чтоб даже внуки наши знали,
Какие редкости в наш славный век бывали».
По улицам смотреть зеленого осла
Кипит народу без числа;
А по домам окошки откупают,
На кровли вылезают,
Леса, подмостки подставляют:
Всем видеть хочется осла, когда пойдет,
А всем идти с ослом дороги столько нет;
И давка круг осла сказать нельзя какая:
Друг друга всяк толкает, жмет,
С боков, и спереди, и сзади забегая.

¹¹ В ряде публикаций XIX в.: «Что весь зеленый стал».

Что ж? Два дни первые гонялся за ослом
 Без памяти народ в каретах и пешком.
 Больные про болезнь свою позабывали,
 Когда зеленого осла им вспоминали;
 И няньки с мамками, робят чтоб укачать,
 Кота уж полно припевать, –
 Осла зеленого робятам припевали.

На третий день осла по улицам ведут;
 Смотреть осла уже и с места не встают,
 И сколько все об нем сперва ни говорили,
 Теперь совсем об нем забыли.

Какую глупость ни затей,
 Как скоро лишь нова, чернь без ума от ней.
 Напрасно стал бы кто стараться
 Глупцов на разум наводить, –
 Ему же будут насмехаться.
 А лучше времени глупцов препоручить,
 Чтобы на путь прямой попали;
 Хоть сколько бы они противиться ни стали,
 Оно умеет их учить.
 («Басни и сказки», ч. 1.)

V. Вильгельм Куртман. «Зеленый осел» (Der grüne Esel)

Перевод с немецкого по изданию: *Curtmann W.J.G. Lesebuch für die Stufe der Anschauung*. Gießen: Heinemann, 1853. S. 153–154.

Как-то раз решил Тиль Уленшпигель покрасить осла в зеленое. Весь осел стал зеленым, как трава, только ноги были покрашены в красное. Вообразите, как чудно смотрелся длинноухий в этом убранстве! Уленшпигель сел на осла и поехал по городу. Вот уж было на что поглядеть и над чем посмеяться! Дети бежали за зеленым ослом, взрослые толпились у окон, люди толкались, не жалея локтей, лишь бы занять место получше, чтобы увидеть чудесного зверя.

По всему городу только и говорили, что о зеленом осле; спорили, откуда он взялся – из Африки или из Америки; малым детишкам пели уже не про ягненка и черную овечку, а про зеле-

ного осла. Каждый раз в полдень проезжал Уленшпигель по городу; так продолжалось три дня. На четвертый любопытство горожан поутихло, и многие, вместо того чтобы бегать за расписным ослом, вернулись к своим занятиям. На пятый день на улицах стало еще тише, и некоторые отцы сказали своим детям: «Вам бы придумать что поумнее, чем бегать за шутом и его ослом». Заметив, что интерес горожан пропал, Уленшпигель сказал своему ослу: «Ну что ж, пойдем, я тебя отмою, и ты станешь серым, как прежде. Ты хорошо потрудился, мы ведь прославились. Но если ты и дальше будешь ходить по улицам, то растеряешь свою славу, да и я тоже. Ведь слава, приобретаемая убранством, недолговечна, а слишком разряженных в конце концов подымают на смех».

VI. Франсуа Жозеф Дебийон. «Зеленый Осел» (*Asellus viridis*)

Перевод с латинского по изданию: [*Desbillons F.-J.*] *Fabularum Aesopiarum libri quinque*. Glasguae: Robertus et Andreas Foulis, 1754. P. 39.

Некто вздумал водить по улицам города
Своего Осла, покрашенного в зеленое.
Сперва это всем казалось смешным.
Женщины, дети, старики
Наперебой осыпали Осла забавными шутками.
Но вскоре, вдоволь, наконец, насмеявшись,
В зеленом Осле они уже видят просто Осла.
Люди не способны дивиться чему-либо долго.
(«Эзоповы басни», II, 26.)

VII. Жозеф Бартеlemi де Фероди. «Зеленый осел» (*L'Ane vert*)

Перевод с французского по изданию: *Feraudy J.-B. de. Quelques fables, ou Mes loisirs*. Paris: J.-G. Dentu, 1821. P. 189.

Один балаганщик покрасил осла зеленым;
Послушать его, так осел был сущее чудо.
Все сбежались смотреть на такую диковину,
Каждый спешил подивиться на эту редкую тварь.

Но увидали, увы, обыкновеннейшего осла,
Размалеванного как попало.

Охочий до всяких чудес народ зачастую
Получает поделом за свою поспешность.
(«Несколько басен, или Мои досуги», СХХI.)

VIII. Олдржих Коларж. «Зеленый осел» (Zelený osel)

Перевод с чешского по изданию: *Kolář O. Pohadky nasi babicky: datem vypravuje*. Praha: I.L. Kober, 1897. S. 68–69.

Был у одного хитреца старый осел. По молодости носил он зерно на мельницу, муку с мельницы, да еще тащил в город воз с молоком. А когда состарился и уже мало от него было проку, хитрец решил извлечь выгоду из людского любопытства и глупости. Покрасил он осла в зеленый цвет, а ноги в красный. Потом сколотил будку, завел туда осла и объявил его диковиной, даже чудом. Люди стекались к нему тысячами, и каждый платил пару геллеров, так что хитрец заработал столько, что смог купить несколько молодых ослов. Но удивление и любопытство длились лишь несколько дней. Зрителей становилось все меньше, пока и вовсе их не осталось, а хитрецу пришлось собрать пожитки и отправиться искать таких же ротозеев в другом городишке. Что ж? и там оказалось их вдоволь, хотя затея его казалась нелепой и обман было легко распознать.

IX. Брачная серенада, прерванная зеленым ослом (La matti-nata scomposta dall' asino verde)

Перевод с итальянского по изданию: *Novella d'ignoto autore*. [Milano, 1823]. 11 p.

Деление на абзацы принадлежит переводчику.

Монна Джаннетта из Падуи, вдова господина Гримальдо, страстно влюбляется в Джуччо; тот, памятуя о ее недостатке, женится на ней и превращается из бедняка в богача.

Не бывало таких времен, которым, хотя бы на краткий срок, не сопутствовали бы хитроумные проделки ко всеобщей потехе;

и в каждом городе или местечке порою случалось нечто такое, от чего те, кто привык забавляться, выставляя других на посмешище, в конце концов сами, не замечая того, оказывались осмеянными без всякой жалости. А чтобы перейти к сути, следует знать, что была некогда в Падуе женщина по имени Монна Джаннетта, которая со своим мужем Гримальдо, управляющим делами одного богатого и знатного рода, уже долгое время жила так благополучно и счастливо, как только возможно замужней женщине. Ибо, удваивая из года в год свое имущество и доходы, которыми они распоряжались разумно, они достигли такого изобилия и достатка, что ни в чем не знали нужды. А больше всего услаждала ее душу доброта Гримальдо, который старался угождать ей во всем, не исключая и брачных утех, до которых она имела большую охоту; а был он мужчина крепкий и сильный и, не жалея сил, тряс ее шерстку при каждом ее желании.

Но ничто на свете, как бы ни было оно хорошо и прекрасно, не длится вечно, и Фортуна, по природе своей, увы, завистливая к нашим благам, не терпит, чтобы кто-либо наслаждался продолжительным счастьем. Как бы то ни было, а рано или поздно им было суждено разлучиться, и Гримальдо умер прежде Джаннетты; она же, как подобает женщине доброй и любящей, устроила ему достойные похороны, позвав многих священников, дабы те с честью проводили его до могилы, а потом, оставшись одна, от кручины и скорби сама чуть не отдала Богу душу. Однако время, как говорится, лечит любую, даже самую глубокую рану, и горе ее мало-помалу пошло на убыль, и немного спустя она, одинокая, желала жить лишь затем, чтобы свободнее предаваться скорби по умершему мужу. Но потом она стала чувствовать, что во вдовстве жизнь от нее уходит, и эта мысль нередко причиняла ей такую боль, что она едва не впадала в отчаяние. И вот однажды она сказала себе: «Что толку сидеть одной и печалиться? Неужто горечи не будет конца? Упаси меня Бог от мысли, что мой добрый Гримальдо хотел бы, чтобы я оставалась навсегда безутешной. Ему, пребывающему теперь в бытии более счастливом и вечном, едва ли есть дело до моих слез». И, выйдя из дому, она направилась прямо к подругам, пригласившим ее на ужин, на что она с радостью согласилась.

И вот как-то вечером, когда вдова, по обыкновению, коротала время с подругами, на глаза ей попался молодой человек – щеголеватый, приятной наружности, высокий и статный, с румяным и внушительным носом, прямо-таки дивным на вид и как бы

удостоверявшим, что у парня и прочее хозяйство под стать, так что ей сразу же захотелось узнать, кто он такой. Подойдя к одной из своих самых сердечных и верных подруг, она расспросила о юноше и доведася, что это мессер Джуччо делла Ровере, а живет он в приходе святого Просдочимо. Довольная этим известием, она покамест ограничилась тем, что узнала его имя; а вернувшись домой, не переставала думать о Джуччо, который поминутно вставал у нее перед глазами, и его образ овладел ее душою столь сильно, что она воспылала к нему страстной любовью, и если хотя бы денек не могла его видеть, почитала себя самой несчастной на свете и чуть ли не заболела с тоски.

Джуччо, который был вовсе не простачок, а, напротив, парень толковый, сметливый, из тех, что и в пир, и в мир (а дело было на святого Власия), заметил ее влюбленность и, хотя долго не показывал виду, будто о чем-то таком догадывается, все же позволял ей и дальше изнывать по нему. Ибо он полагал, что тем самым как нельзя лучше льет воду на свою мельницу; к тому же его всякий раз воротило от одного только вида женщины, за спиной у которой уже пятьдесят карнавалов, со всеми оной изъязнами, и он ни разу не заговорил первым, а если она спрашивала, не отвечал. И все же, памятуя о том, что он гол как сокол и дела его с каждым днем все хуже и хуже, а эта женщина очень богата и после ее смерти он мог бы остаться при деньгах и в довольстве, он сумел побороть природную неприязнь, обмануть свои глаза и обуздать свое сердце, а потому притворился влюбленным и ответил вдове взаимностью.

Она же, напротив, совершенно позабыла о Гримальдо и до такой степени была увлечена Джуччо, что прямо-таки изнемогала от страсти. И вот однажды, когда в одном доме устраивался пышный обед, Джаннетта и Джуччо оказались за столом рядом; под конец трапезы, когда хмель уже начал бродить в головах, эта парочка стала позволять себе вольности, да так, что все вокруг замечали чуть ли не тысячи ласк и заигрываний, свойственных влюбленным, а они то и дело нашептывали друг другу озорные словечки, от которых у вдов текут слюнки, так что Джаннетта чувствовала, как горит ее плоть, и казалось ей, что целую вечность придется ей ждать, чтобы сказать своему Джуччо: «Ты будешь моим, я хочу, чтобы ты был моим».

Он же, твердо решив ответить взаимностью ради немалой корысти и заранее намереваясь уступить ей, чтобы скрасить ей

день, подступал к ней вплотную и посылал ей тысячи взглядов; а женщина эта, опьяненная любовью или, вернее сказать, страстью, ни на минуту не усомнилась в том, что любима своим Джуччо. Вернувшись домой поздно ночью и быстро улегшись в постель, она задремала, но вскоре проснулась, и в голове у нее пронеслось множество мыслей, а среди них и мысль, похожая на чувство вины. Хорошо ли сближаться с другим мужчиной, если не прошло еще и мгновения, как душа доброго Гримальдо покинула этот мир? А что скажут люди? Неужели, думалось ей, на меня станут показывать пальцем и судачить обо мне на каждом углу? А в то же время меня снедает такая страсть, такое жгучее влечение к Джуччо – за его шаловливость, за его простоватость, за его поразительный нос и прочие его принадлежности, которые преотлично могли бы меня утешить, так что не любить его я не в силах; у меня прямо кровь закипает. «Что же делать? – размышляла она. – Хранить вдовство или нет? Как поступить?»

И, мучимая этим роем сомнений, увидев с балкона, что уже рассветает, она встала, позвала к себе Анжолетту, которую держала при себе в качестве служанки, в двух словах изложила суть дела и спросила, что ей делать при таком разногласии мыслей? Анжолетта, хитрая, как никто, и здесь оказалась лучшей советчицей, ведь она пережила уже трех мужей и была бы не прочь взять четвертого, зная по себе, каково это – остаться без мужчины, который утолял бы любовную страсть. Она тут же ответила: «Милая моя госпожа, чего тут особенно думать? Гримальдо стал прахом, так какое ему теперь дело, останетесь вы вдовой или снова выйдете замуж? Вы вольны делать, что пожелаете, советы нужны тем, кто в чужой воле. А если вас заботят насмешки толпы и вы боитесь, что об этом, чего доброго, станет судачить вся Падуя, то совершенно напрасно: ведь, по пословице, всякое чудо длится три дня. Объявится какая-нибудь новая диковина, зрелище или забава, и все про вас тут же забудут, а вы тем временем будете спокойно наслаждаться своим Джуччо и его носом, который вас прямо околдовал. Если же ни на что не решитесь, глядишь, пожалеете, да будет поздно. И вот что: видите вон того осла?» – «Еще бы! – сказала Джаннетта. – Такой красивый, ушастый!» – «Так вот, – продолжила Анжолетта, – знайте, что этот осел, да-да, этот самый, может оказаться чудесным средством, чтобы отвлечь людей от толков и пересудов на ваш счет. Остальное предоставьте мне и увидите, на что способна Анжолетта. А теперь ступайте, венчайтесь с Джуччо,

Бог вам в помощь, и постарайтесь произвести на свет славного мальчугана».

Чуть только Джаннетта это услышала, она ничего другого не захотела, как поскорее отправиться за Джуччо; отыскав его, она в одно мгновение очутилась с ним в доме нотариуса, а тот, составив запись о брачном контракте, отпустил их с пожеланиями всяческого счастья. Едва они вышли от нотариуса, как, не терпя промедления, направились к приходскому священнику, который в надлежащей форме, *coram populo*¹², огласил их обручение, а после и обвенчал.

Не успели они пожениться, как весть об этом разнеслась по всей Падуе, а ведь Падуя город немалый. Повсюду – в собраниях, в кружках, на улицах и площадях – только и говорили, что о браке Джаннетты, пятидесятилетней вдовы, с двадцатилетним юнцом Джуччо, а также о его епископском носе. И вот, как это было тогда в обычае, если сочетались браком вдовец или вдова, несколько юных сумасбродов и озорников решили устроить им под утро брачную серенаду. И насобирав, сколько могли, горячей пакли и прочих факелов, свистулеч, кастаньет, железных бубенцов – из тех, что вешают коровам на шею, – и всякой другой, самой нелепой громыхающей утвари, они явились под вечер к дому новобрачных, чтобы дожидаться, когда громадный носище высунется, чтобы глотнуть воздуха. Уже инструменты настраивались на басовый лад; уже железные чаны, медные котлы и ведерки издавали под ударами железяк оглушительный грохот, сводивший с ума всю округу; уже и бычьи рога с искусно проделанными отверстиями подносили к губам, издавая самые мерзкие звуки, какие только можно вообразить; уже возносился к небу гул безобразных и грубых песен, сопровождаемых криками, свистом и стуком, – как вдруг из дома Анжолетты вытолкнули осла, сплошь покрашенного в зеленое.

Все взоры устремились на эту невидаль, и грохот сразу умолк; одни говорили одно, другие другое. Тут выступил некий доктор и с насмешливым видом сказал: «Воистину, великое чудо! Разве природа не меняет облик своих творений тысячу раз на день? Сколько нынешних принцев, герцогов, маркизов, графов, рыцарей, сеньоров и прочих, увы, лишь с виду люди, а на самом деле ослы; чему ж тут удивиться?» – «Какая досада, – воскликнул один

¹² Перед народом (публично) (*лат.*).

дворянин, – что это не слон, а такая подлая тварь!» – «Что за красавец! – воскликнула старуха в очках, осматривая осла снизу доверху. – Что за красавец этот осел, и как бойко он движется!» – «Ей-ей, Джусто, – обратился кто-то к торговцу кофе, во все глаза разглядывая осла, – эта монета твоя, если скажешь, из каких он краев». В разговор вмешался мясник: «Побереги монету, я отвечу; ничего тут мудреного нет. Знайте, что животное это родом из африканской страны, именуемой Зеленым Мысом, где осла от природы зеленые. В Италии климат неподходящий, они здесь линяют; со временем то же может случиться и с этим ослом».

Отзывается еще одна кумушка: «Да он просто вылитый огр¹³, во всей красе; я столько о нем наслышалась! Кому же это быть, как не огру?» – «Свят, свят, свят! – воскликнула молоденькая племянница приходского священника, многократно перекрестившись. – Да не верьте вы ей, не верьте! Это, ручаюсь, тот самый охальник, что ночью, на нашу беду, тихонечко шарит в постели, пока не прижмется к груди либо животу, так что замирает дыхание и давит несносная тяжесть». «Кем бы он, черт возьми, ни был, – добавила жена одного бахвала, – хотя бы даже кикиморой или иной какой нежитью, меня он не пугает». Однако другая ее прервала: «Намедни мне под рубашку забралась большая зеленая сова и угнездилась прямехонько там – да-да, именно там, где вы подумали, так что мне пришлось крикнуть: “Выручай, муженек, Бога ради!” и мой благоверный, наконец, прибежал. Немало пришлось ему потрудиться, прежде чем он ее оттуда извлек; бедняга, думаю, порядком умаялся, такой он был запыхавшийся и так тяжело дышал, вставши с постели!»

Каждый из этой чудной компании изрек свое мнение, но никто не попал в цель; никому и в голову не пришло, что осел, так густо вымазанный зеленой краской, был выпущен Анжолеттой, чтобы отвлечь внимание тех, кто рассчитывал довершить брачную серенаду. А чтобы эта проделка хорошенько запомнилась, плутовка устроилась на верхнем этаже у окна с видом на улицу и там приготовила миску черного кофе, щедро сдобренного оливковым маслом и уксусом; затем, взяв что-то вроде кропила, принялась обрызгивать всех, кто оказывался рядом с домом, такими мелкими капельками, что те их даже не замечали, и к утру из-за действия вышеописанной смеси их одежда покрывалась невыводимыми пят-

¹³ Мифический великан-людоед.

нами; даже те капельки, что попали на руки, грудь и лицо, так что кожа, всем на потеху, пошла черными крапинами, – даже их пришлось несколько дней усердно тереть с мылом, прежде чем удалось их отмыть.

Между тем в то же самое утро собирались повесить за горло душегуба с большой дороги; все столпились в назначенном месте поглазеть на казнь, и в скором времени и новобрачные, и осел были совершенно забыты. А Джаннетта, вволю насладившись с Джуччо тем утром, много ночей после того провела ублаженная и счастливая. И выходит, что я был прав, говоря, что и дня не проходит без забавных проказ и что женщины, по пословице, в таких делах обставят самого дьявола.

Х. Фридрих фон Хагедорн. «Зеленый осел» (*Der grüne Esel*)

Перевод с немецкого по сетевой публикации: *Hagedorn F. von. Fabeln und Erzählungen. Zweites Buch // Projekt Gutenberg*. URL: <http://www.zeno.org/Literatur/M/Hagedorn,+Friedrich+von/Gedichte/Fabeln+und+Erz%C3%A4hlungen> (дата обращения: 09.08.2025).

Баснописец черпает из баснословных времен,
 Направляет и сдерживает течение вымысла,
 А рассказчика прельщают новейшие редкости –
 Хотя бы, как Вольгемута, зеленый осел¹⁴.
 Сам Эзоп порою нас учит на пустышных примерах.
 Одна женщина – не сказать, чтобы юная,
 Умудренная сорока девятью годами,
 Зовом сердца влекомая к радостям жизни,
 Решила сочетаться с молоденьким франтом.
 Свой замысел она открыла соседке,
 Искушенной донельзя и хитроумной, словно Улисс.
 – Скажите, – она говорит, – как вам Леандр?
 Ну, не похож ли он на моего покойного мужа,
 Только любезнее? Чтобы быть нам друг другу опорой,
 Да напутствует нас сам настоятель.

¹⁴ Сборник «Новый Эзоп» (Франкфурт-на-Майне, 1623) вышел под именем Хульдриха Вольгемута; в действительности это перепечатка басен Буркарда Вальдиса [см.: 65, S. XVIII].

И если сойдемся мы в благонравном союзе,
Разве не стану я принцессой из сказки?
Но сочинители, куплетисты,
Злоязычники и, увы, сами женщины,
Да-да, женщины, – вот от кого жди беды.
– Венчайтесь! – наставляет соседка.
– Пусть себе сочиняют, судачат,
Пусть даже поют, коль умеют.
Этой байки хватит на восемь дней,
А на девятый уж верно начнется другая.
Мой осел вам это покажет.
Я покрашу его зеленым, в цвет своего попугая.
Потом пройдет он по городу,
Чтобы всякий мог его видеть,
И всех удивит небывалое чудо.
Упрямую тварь приведут на рынок,
Сбежится толпа, станет глазеть, восхищаться, смеяться.
– Как? – закричат. – Разве могут ослы зеленеть?
Вот бы никогда не подумал!
– Подходите, смотрите!.. – Но ведь это убранство
Больше пристало благородным коням?
Впрочем, прекрасны все творенья природы.
– Что? природы? Отнюдь – это дело искусства...
– Искусства? Ну нет, любезный, позвольте!
Он по природе таков и прибыл к нам из страны
Зеленых ослов; как зовется она, не упомяну.
Но если вы убедите меня в обратном, скажу,
Что в нашем приходе нет доктора, равного вам по уму.
– Он прав, – сказал брадобрей, человек ученый
И видевший свет. – Никогда не поверил бы, но я и сам
Встречал таких в Кабо-Верде.
Ослята там желтые либо синие,
А как подрастут, зеленеют; уж мне это точно известно.
Я там тоже сперва стоял, удивленно разинув рот,
А потом увидал много чего почуднее,
Чем даже зеленый лев Химии¹⁵.
– Ах! – вздыхает бабенка, охочая до пророчеств, –

¹⁵ В алхимии «зеленый лев» – визуальный символ универсального растворителя.

Вот злополучная тварь! Вы только взгляните!
На днях мне снилась зеленая живность,
И сон этот был, увы, со значением –
Ведь он, как видите, сбылся. Беда тому краю,
Где так переменчива масть зверушек.
Не правда ль? Однажды здесь видели белоснежных мышей,
И вскоре мор извел лучших коров.
А с тех пор, как завелись близ Парижа пурпурные кошки,
Там и фальшь, говорят, в великом ходу.
Не диво, что после приходит вражда, и война, и убийства.

Шесть дней осел красовался на улицах и в проулках,
И ни один носорог не занимал так толпу.
Но вскоре перестали замечать и его,
Словно был он простой рабочий осел.
(«Опыты в жанре поэтических басен и рассказов», кн. 2.)

ТЕОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

УДК 82.0

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.12

А.Е. Ефименко
© Ефименко А.Е., 2025

ФИГУРА НАРРАТИВНОГО МЕТАЛЕПСИСА И ЕЕ ТИПЫ

Аннотация. Задача статьи – выявить различия между риторическим металепсисом и онтологическим металепсисом и создать обновленную классификацию типов металепсиса. Пример металепсиса из романа О. де Бальзака «Утраченные иллюзии» как вторжения нарратора в диегетический мир показывает, что это лишь один из типов металепсиса, а именно 1-й тип риторического металепсиса в функции анонсирования перехода с одной диегетической линии на другую и одновременно мотивировки другой нарративной фигуры – фигуры аналепсиса. Разбирая другие типы металепсиса, выделенные Джоном Пиром, аукториальный металепсис и онтологический металепсис двух типов, автор статьи доказывает, что и «аукториальный металепсис», и «онтологический металепсис» 1-го типа являются не самостоятельными типами металепсиса, а лишь 2-м и 3-м типами риторического металепсиса. Всех их объединяет вербальная эксплицитность нарратора, т.е. эксплицитность коммуникативного «события рассказывания». Зато «онтологический металепсис 2-го типа» предлагается считать принципиально иным, в сравнении с риторическим металепсисом, типом металепсиса, содержащим «вторжение» персонажей во внедиегетический мир, часто сочетающееся с другой нарративной фигурой – фигурой пролепсиса (предвидения, или предвестия). В заключение делается вывод, что самостоятельная функция металепсиса, вероятно, лишь одна – служить «обнажению приема» посредством напоминания о различии между референтным «рассказываемым событием» и коммуникативным «событием рассказывания».

Ключевые слова: фигуры; нарративный металепсис; мотивировка; нарратор; диегесис.

Получено: 10.08.2025

Принято к печати: 05.09.2025

Информация об авторе: *Ефименко* Александр Евгеньевич, кандидат филологических наук, преподаватель факультета русского языка института иностранных языков Ланьчжоуского университета, ул. Тяньшуйнаньлу, 222, 730000, Ланьчжоу, Китай.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1922-7833>

E-mail: yalishanda1966@vk.com

Для цитирования: *Ефименко А.Е.* Фигура нарративного металеписа и ее типы // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 189–206.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.12

Aleksandr E. Efimenko

© Efimenko A.E., 2025

FIGURE OF NARRATIVE METALEPSIS AND ITS TYPES

Abstract. The purpose of the article is to identify the distinction between rhetorical metalepsis and ontological metalepsis and to create an updated classification of types of metalepsis. The example of metalepsis from O. de Balzac's novel *Lost Illusions* as the narrator's invasion to the diegetic world shows that this is only one of the types of metalepsis, namely, the 1st type of rhetorical metalepsis in the function of announcing the transition from one diegetic line to another and at the same time of motivation of another narrative figure, the figure of analepsis. Analyzing other types of metalepsis identified by John Pier: auctorial metalepsis and ontological metalepsis of two types, the author of the article proves that both "auctorial metalepsis" and "ontological metalepsis" of the 1st type are not independent types of metalepsis, but only the 2nd and 3rd types of rhetorical metalepsis. All of them are united by the verbal explicitness of the narrator, i.e. the explicitness of the communicative "narration event". On the other hand, "ontological metalepsis of the 2nd type" is proposed to be considered a fundamentally different type of metalepsis, in comparison with rhetorical metalepsis, containing the "invasion" of characters into the non-diegetic world, often combined with another narrative figure – the figure of prolepsis (foresight, or foreshadowing). Then it is concluded that there is probably only one independent function of metalepsis – to serve as an "barring the device" by reminding of the distinction between the referential "narrated event" and the communicative "narration event".

Keywords: figures; types of narrative metalepsis; motivation; narrator; diegesis.

Received: 10.08.2025

Accepted: 05.09.2025

Information about the author: *Aleksandr E. Efimenko*, PhD in Philology, Lecturer, Department of the Russian Language, School of Foreign

Languages of Lanzhou University, South Tianshui Road, 222, 730000, Lanzhou, China.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1922-7833>

E-mail: yalishanda1966@vk.com

For citation: Efimenko, A.E. “Figure of Narrative Metalepsis and Its Types”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 189–206. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.12

С появлением и развитием нарратологии как поначалу раздела поэтики определился предмет ее изучения, именуемый по-французски *récit*, т.е. нарратив, или высказывание нарративного строя речи: «Нарративными являются произведения, которые излагают историю, в которых (нарратором. – А. Е.) изображается событие» [20, с. 13].

Прежде всего, углубленное изучение *récit*, или нарратива, потребовало прояснить базовые вопросы нарратологии – вопрос об уровнях нарратива и вопрос о единицах этих уровней, – по типологической аналогии с уровнями и единицами языка, выделяемыми в структурной лингвистике. Наилучшим образом оба вопроса были описаны Ж. Женеттом и затем существенно скорректированы В.И. Тюпой [см. об этом: 8, с. 21–27].

Другая важнейшая часть понятийного аппарата, позволяющего осуществлять изучение нарратива, была разработана с опорой не на категории лингвистики, а на основе категорий классической риторики. Это «своего рода воскрешение риторики, но уже в новом, ненормативном качестве» [18, с. 75] выразилось, в частности, в том, что к нарративу была приложена система категорий риторических фигур, образовав в нарратологии особый раздел – теорию нарративных фигур.

Приведем для начала несколько толкований термина *фигура*.

В риторике фигурами называют «любые обороты речи, отступающие от естественной нормы» [14, с. 267], или, несколько иначе, «модификации “обычного” словоупотребления или отклонения от него» [11, с. 80], причем важно, что эти модификации «ощутимы по отношению к норме или по отношению к выражению, являющемуся эквивалентным, но более простым или более прямым» [21, р. 140].

Если говорить о **нарратологии**, то и в ней «самое распространенное, самое укоренившееся определение фигуры – это определение фигуры как отклонения, как модификации исходного вы-

ражения, рассматриваемого как “нормальное”. Так, фраза, содержащая инверсию, противопоставляется той же фразе без инверсии; метафорическое употребление слова соотносится с его “обычным” употреблением; это концепция замещения» [27, р. 349]. Как видим, «перед нами определение фигуры как отклонения» [16, с. 71].

Наиболее полно нарративные фигуры как «особые семиотические конструкции» [13, с. 109] описаны структуралистской теорией нарративных фигур Женетта, вдохновленной, как только что говорилось, категориями риторики, которые, однако, подверглись у него радикальному переосмыслению. Именно в новаторском исследовании Женетта *Discours du récit* (название которого неправильно переведено на русский язык как «Повествовательный дискурс», о чем см.: [8, с. 19–20]) ученый разработал систему нарративных фигур: аналепсиса, пролепсиса, паралипсиса, паралепсиса, силлепсиса, металепсиса и ряда других, создав своего рода парадигму «семиотики словесности» [18, с. 75].

Предлагаемый далее анализ одной из этих фигур – нарративной фигуры металепсиса – имеет целью критически рассмотреть трактовку типов металепсиса, изложенную современным французским нарратологом Дж. Пиром в *Handbook of narratology* [24], попутно касаясь того, что говорили о фигуре металепсиса Женетт [10], Дж. Принс [25], М.-Л. Райан [26], М. Флудерник [22], Л. Лутас [23], Ф. Вагнер [28], а также С.Л. Фокин [19], В.Д. Алташина [1; 2], В.Б. Зусева-Озкан [9].

Поскольку сам Женетт в «Повествовательном дискурсе» приводит пример металепсиса на материале романа Оноре де Бальзака «Утраченные иллюзии», то и мы для нашего анализа металепсиса возьмем этот бальзаковский роман [3, т. 8–9], а также несколько других произведений, содержащих нарративный металепис.

Фигура нарративного металепсиса получила у Женетта следующую краткую дефиницию: металепис – это «вторжение повествователя <...> в диегетический мир» [10, с. 245]. Более широким, но и менее четким вследствие его метафоричности, представляется определение, которое мы находим в вышеупомянутой статье Джона Пира: металепис – это «короткое замыкание (short circuit) между вымышленным миром и онтологическим уровнем, занимаемым автором» [24, р. 190].

Разберем тот пример металепсиса, который Женетт обнаружил у Бальзака. Для этого напомним, что главный герой «Утра-

ченных иллюзий» обуреваемый неумным честолюбием поэт Люсьен Шардон, потеряв все свое состояние и репутацию в Париже (этому посвящена 2-я часть романа), в начале 3-й части приходит из Парижа пешком в родной Ангулем, но не доходит прямо до него, а останавливается, совершенно обессиленный, в его пригороде Марсаке, где злосчастного поэта случайно встречает добрый священник Маррон, который соглашается сходить в Ангулем и рассказать о бедственном положении Люсьена его родственникам: матери мадам Шардон, сестре Еве и ее мужу Давиду Сешару. После этого и следует, по Женетту, вторжение нарратора в диегетический мир, т.е. металептический эпизод, выделенный нами курсивом: «Покамест почтенный пастырь (священник Маррон. – А.Е.) поднимается по ангулемским склонам, бесполезно разъяснить, в какое сплетение интересов он намеревался войти. / После отъезда Люсьена в Париж Давид Сешар...» [3, т. 9, с. 314]; и далее – многостраничное изложение этого «сплетения интересов», т.е. «страданий изобретателя» Давида Сешара от козней типографов-конкурентов Сешара братьев Куэнте и их помощника пройдохи-стряпчего Пти-Кло.

Фразой «Покамест почтенный пастырь поднимается по ангулемским склонам, бесполезно разъяснить...» в наррацию вводится металеписис, которым «экстрадиегетический нарратор внезапно входит в излагаемый мир ситуаций и событий» [25, р. 51]. Однако если в процитированном только что определении Дж. Принса металеписис еще не разделен на группы, то уже у М.-Л. Райан [26] показано, что данный тип металеписиса – это лишь один из его вариантов, получивший от нее наименование **риторического металеписиса** [см.: 28]. Мы будем считать его 1-м типом металеписиса.

Здесь он выполняет двойную функцию: металеписис выступает мотивировкой для объяснения перехода от первой диегетической линии нарративной истории – истории поэта Люсьена Шардона, или линии А, – к второй диегетической линии нарративной истории – истории изобретателя Давида Сешара, или линии Б, и одновременно – для ввода другой нарративной фигуры – аналеписиса, т.е. «оглядывания назад» [17, с. 120], поскольку диегетическое время «ангулемской» линии Давида – линии Б – на полтора года отстало от диегетического времени уже изложенной ранее первой линии – «парижской» линии Люсьена, т.е. линии А.

Иными словами, долгая пешая прогулка из Марсака в Ангулем второстепенного персонажа священника Маррона использована нарратором как диегетический предлог для его, нарратора, собственного наррационного действия внутри своего «события рассказывания». И этим действием нарратора является эксплицитное анонсирование им перехода от «рассказываемого события» в составе линии А к «рассказываемому событию» в составе линии Б и одновременно для аналепсиса. Попутно заметим, что металеписис – это такая нарративная фигура, для анализа которой, как мы видим, особенно эффективно разграничение «рассказываемого события» и «события рассказывания» – категорий, введенных в российскую нарратологию М.М. Бахтиным [4, т. 3, с. 500].

Однако важно подчеркнуть: и этот переход с линии на линию, и сопряженный с этим переходом аналеписис – вообще говоря, могли бы быть вызваны мотивировкой и без риторического металеписиса, выраженного придаточным предложением «Покамест почтенный пастырь поднимается по ангулемским склонам...». Такой мотивировкой одновременно перехода с линии на линию и аналеписиса могло бы послужить простое указание нарратора, например: *«Небесполезно разъяснить, в какое сплетение интересов почтенный пастырь намеревался войти»¹. Вполне очевидно, что эта диегетическая пропозициональная мотивировка [8, с. 209–212] и без металеписиса успешно обслужила бы переход к другой нарративной линии и одновременно к аналеписису.

В этой необлигаторности металеписиса проявляется его природа как нарративной фигуры, о чем мы говорили в начале статьи: любая фигура может быть в наррации употреблена, но может и не быть употреблена. Исключением из этого правила необлигаторности является обязательное употребление фигуры под воздействием сильной или даже сверхсильной мотивировки [8, с. 307], какой, однако, нет у риторического металеписиса.

Для чего же нарратор тем не менее употребил здесь металеписис? Полагаем, что употреблением фигуры риторического металеписиса нарратор создает особую образность своего письма: он словно бы просит у нарратора разрешения на этот переход, приводя его, в сущности, не обязательное обоснование «Покамест почтенный пастырь поднимается...». Суть риторического мета-

¹ Звездочка (*) указывает на изменение подлинного текста Бальзака, сделанное нами в целях своего рода нарратологического эксперимента.

леписа в том, что сама тактика нахождения предлога, повода для риторического металеписа имеет целью словесно сблизить нарративные инстанции: всегда находящуюся в сильной, активной позиции инстанцию нарратора и всегда находящуюся в более слабой, пассивной позиции инстанцию наррататора, демонстративно «опуская» величественную первую и «приподнимая» к ней обычно negliжируемую вторую.

Рассмотренный риторический металеписис как 1-й тип металеписа – это, несомненно, металеписис *par excellence*, о чем свидетельствует его вышеприведенное определение Женетта.

Далее, в нашем последующем описании, мы охарактеризуем другие типы металеписа, используя для этого его 4-частную классификацию, изложенную Д. Пиром со ссылкой на вышеназванную работу М.-Л. Райан [26] (о возможных иных классификациях металеписа см.: [2, с. 76]). Попутно отметим, что эта классификация – продукт работы целой конференции 2002 г., организованной все тем же Пиром, *La métalepse, aujourd'hui*, труды которой были опубликованы в сборнике 2005 г. *Métalepses: Entorses au pacte de la représentation*. Однако для удобства полемики мы несколько условно будем считать типологию металеписа в *Handbook of narratology* принадлежащей только Пиру.

Риторический металеписис, о котором мы только что говорили, у Пира считается 4-м, последним типом металеписа [24, р. 192]. Однако, поскольку, как мы знаем, в исследованиях по нарратологии он был выделен первым, то и мы говорим о нем как о первом. Другие типы металеписа мы рассматриваем в соответствии с классификацией типов металеписа у Пира, но даем им иную интерпретацию.

Итак, Пир в своей классификации различает: риторический металеписис, аукториальный металеписис и онтологический металеписис двух типов. Рассмотрим их один за другим, учитывая, что риторический металеписис, по Пиру, мы уже рассмотрели.

Аукториальный металеписис Пир определяет как «метафигурационную стратегию, которая подрывает миметическую иллюзию, выпячивая вымышленность истории» [24, р. 192]. Его ярким примером может служить цитата из романа Т. Готье «Капитан Фракасс» (здесь и далее металеписис выделен нами курсивом): «Маркиза занимала отдельные покои, куда маркиз не являлся без доклада. *Мы совершим эту нескромность, в которой повинны писатели всех времен, и <...> проникнем в спальню, зная,*

что не потревожим никого. Сочинитель романов непременно носит на пальце перстень Гигеса, который делает его невидимым» [7, с. 96–97].

Зададим вопрос: следует ли считать указанный Пиром аукториальный тип металеписа принципиально иным, чем риторический тип металеписа?

Отметим, что, по Пиру, разделение металеписа на риторический и онтологический (о последнем мы еще будем говорить) «параллельно различию между речевыми границами на уровне дискурса и онтологическими границами на уровне истории» [24, р. 191–192]. Следовательно, риторический металепис есть только там, где действует какой-то языковой фактор. Таким языковым фактором, объединяющим оба наши примера: пример со священником из Бальзака и пример с перстнем Гигеса из Готье – является вербальная эксплицитность нарратора, когда этот аукториальный нарратор называет себя местоимениями 1 л. ед. ч. *я* или 1 л. мн. ч. *мы* или контекстуально синонимичными им обозначениями *автор*, *сочинитель* и закономерно использует с ними подходящие глаголы речи или мысли (у Бальзака это *небесполезно разъяснить*).

С другой стороны, напомним, что в примере риторического металеписа со священником у Бальзака нарратор для создания интервала во времени первой линии «рассказываемых событий» и развертывания в этом интервале второй пространственно-временной линии «рассказываемых событий» приводит в сущности не обязательное обоснование «Покамест почтенный пастырь поднимается...»; и в примере из Готье нарратор, этот demiurge созданного им самим художественного мира, для его «проникновения» из места своего «события рассказывания» в место протекания «рассказываемых событий» точно так же предлагает в сущности вовсе не требуемый предлог *Мы совершим эту нескромность и проникнем в спальню*. Следовательно, все сказанное выше о необлигаторности 1-го типа металеписа, т.е. риторического металеписа, в равной мере относится и к выделяемому Пиром 2-му его типу, т.е. к так называемому «аукториальному» металепису, что также их объединяет.

Наконец, далеко не случайно, что этот же пример из Готье был приведен Женеттом [10, с. 131] и затем повторен С.Л. Фокиным в статье последнего о металеписе [19, с. 38] без термина *аукториальный*.

Все эти соображения заставляют нас полагать, что выделяемый Пиром «аукториальный» тип металеписа можно считать не самостоятельным типом, а лишь аукториальным подтипом риторического типа, предназначенным для создания образа аукториального нарратора, неограниченное знание которого о диегесисе выражается в нарочитом и нетребуемом обосновании им этой своей неограниченности.

Посмотрим далее так же критически на то, что пишет Пир о следующей разновидности металеписа – онтологическом металеписе, который, как уже говорилось, состоит, по Пиру, из двух совершенно разных типов.

Онтологический металепис 1-го типа, или нарраториальный металепис (narratorial metalepsis), иллюстрируется Пиrom на примере романа Джордж Элиот «Адам Бид», где нарратор приглашает нарратора пойти вместе с ним в мастерскую героя [24, p. 192]. У Бальзака в «Утраченных иллюзиях» находим этот же подтип во фрагменте, где нарратор в торжественном стиле вызывает к нарраторам – «илотам провинции», т.е. беднякам: «Только вы, бедные илоты провинции, вынужденные преодолевать бесконечные сословные расстояния, которые в глазах парижан укорачиваются со дня на день, только вы, над кем столь жестоко тяготеют преграды, воздвигнутые между различными мирами нашего мира, <...> только вы поймете, как взволновалось сердце Люсьена Шардона, когда его почтенный директор сказал, что перед ним распахнутся двери особняка де Баржеонов» [3, т. 8, с. 330]. Это, по Пиру, «дублирование оси нарратор / нарратор осью автор / читатель» [24, p. 191].

Как видим, этот так называемый онтологический металепис 1-го типа в языковом отношении так же отмечен вербальной эксплицитностью нарратора, как и вышерассмотренный риторический тип в обеих его двух разновидностях. Но в «онтологическом металеписе 1-го типа» в дискурсе эксплицитного нарратора обязательно использование местоимений 2 л. ед. ч *ты*, или 2 л. мн. ч. *вы*, или обращений, выраженных существительными *читатель / читатели* и называющих нарратора / нарраторов, благодаря употреблению которых могут образовываться «целые воображаемые диалоги нарратора с читателями» [9, с. 263]. Поэтому и так называемый онтологический металепис 1-го типа мы предлагаем считать не самостоятельным типом металеписа, а всего лишь еще одной, третьей, разновидностью риторического металеписа.

Наконец, последним в классификации Пира обозначен **онтологический металеписис 2-го типа**. Этот подтип металеписиса Пир называет еще «читательским металеписисом» (*lectorial metalepsis*), поскольку в нем происходит «вовлечение читателя на уровень истории или переход персонажа с обрамленного уровня на обрамляющий» [24, р. 192]. Однако пример, приведенный Пиром, относится только ко второму подтипу этой двухчастной формулировки – к «переходу персонажа» с уровня диегесиса на уровень внедиегетической действительности, представленному, в частности, в короткой сюрреалистической новелле аргентинца Хулио Кортасара «Непрерывность парков» [12, с. 9–10], где главного героя – читателя некоей новеллы в финале его чтения убивает ножом материализовавшийся персонаж читаемой им новеллы.

Значительно более умеренные, т.е. не выходящие за пределы жизнеподобия, как у Кортасара, варианты этого онтологического металеписиса 2-го типа с «переходом персонажа» во внедиегетическую действительность находим и у Бальзака. Рассмотрим их вновь на материале эпизодов из «Утраченных иллюзий».

Так, в одном из эпизодов 2-й, наиболее яркой части бальзаковского романа, прожженный парижский газетчик Лусто пишет фельетон со злыми намеками на обидчиков Люсьена Шардона – его бывшую любовницу госпожу де Баржетон и ее нынешнего любовника барона дю Шатле: «Статья представляла сплетение намеков, обычных в ту пору. <...> Эти вышучивания, продолжавшиеся из номера в номер и, как известно, наделавшие много шума в Сен-Жерменском предместье, были одною из тысячи и одной причин введения суровых законов против печати» [3, т. 9, с. 150]. Разумеется, и Лусто, и Люсьен, и госпожа де Баржетон, и барон дю Шатле – все они являются вымышленными лицами и, следовательно, относятся к миру диегесиса. Однако факт суровых законов против печати относится к реальным последующим событиям подлинной, невымышленной истории Франции времен Реставрации. Получается, что вымышленные события диегесиса (фельетоны Лусто) влияют на события реального мира (законы против печати) и в этом смысле можно говорить о «вторжении» диегетических персонажей во внедиегетический мир, однако, заметим, без какой бы то ни было вербально-эксплицитной «помощи» со стороны нарратора, как это имело место при риторическом металеписисе всех его типов, – вопрос, к которому мы еще вернемся.

Рассмотренный пример онтологического металеписа как «вторжения» персонажей во внедиегетический мир одновременно иллюстрирует такое его употребление, когда семантика металеписа усиливается семантикой пролеписа, т.е. фигуры, содержащей предвидение более поздних событий и явлений диегесиса, чем изображены в «настоящем персонажей» (о последнем термине см.: [8, с. 73]). При этом эти более поздние явления могут быть как невымышленными, как в только что приведенной цитате с указанием на введение законов против печати (примеры типа А; выделены нами ниже полужирным шрифтом), так и вымышленными (примеры типа В; выделены нами ниже курсивом). Другие примеры типа А, содержащего онтологический металепис с пролеписом: вымышленный персонаж Люсьен встречается с невымышленными деятелями: с писателями: «На обеде присутствовали корифеи роялистской печати: **Мартенвиль, Оже, Дестен и сонмы поныне здравствующих писателей**» [3, т. 9, с. 215] или с представителем невымышленного явления – сенсимонизма: «Через несколько минут вышел и великий незнакомец, которому **по истечении десяти лет суждено было участвовать в крупном, но лишенном твердой основы начинании сенсимонистов**» [3, т. 9, с. 211]. Примеры типа В: онтологический металепис с пролеписом о вымышленном писателе д'Артезе: «Люсьен скоро узнал имя незнакомца, пытавшегося его утешить, имя, *прославленное впоследствии*. Молодой человек был не кто иной, как Даниэль д'Артез, *один из самых известных писателей нашей эпохи*» [3, т. 9, с. 100]; или такой же онтологический металепис, смешанный с пролеписом, о другом вымышленном персонаже – актрисе Флорине: «Флорина получила роль и составила себе имя, ибо она спасла пьесу; газеты устроили ей настоящие овации, и с той поры она стала великой актрисой, *какой вы ее знаете*» [3, т. 9, с. 217].

Следовательно, именно об онтологическом металеписе 2-го типа (но без этого термина!), или, как мы теперь его называем, онтологическом металеписе, писал С.Н. Бройтман, характеризуя метанаррацию: «В ходе метаповествовательной игры авторы <...> нарушают границы художественного и внехудожественного миров, вводят в текст имена реальных лиц и упоминания о действительно происшедших событиях» [15, т. 2, с. 136].

Итак, с этого момента мы будем говорить только о риторическом металеписе, реализуемом в трех его подтипах, и об онтологическом металеписе. Надо признать, что те же два типа

металепсиса: риторический и онтологический – в отечественной нарратологии выделяют В.Д. Алташина [1, с. 427] и В.Б. Зусева-Озкан [9, с. 261]. Однако наш подход отличается тем, что мы подчеркиваем глубокое сущностное отличие риторического металепсиса от онтологического.

Мы уже показали, что три подтипа риторического металепсиса для своего осуществления требуют обязательной эксплицированности коммуникативного «события рассказывания», т.е. употребления дейктических слов типа *я* и *вы* или их аналогов на уровне вербализации наррации. Поэтому в аспекте собственно наррации, т.е. на уровне эпизодов, только риторический металепсис представляет собой действительно «короткое замыкание» (short circuit) – сверхмалый эпизод вторжения нарратора в свой нарратив.

Иное положение вещей имеем в случае, если нарратор вербально, на поверхностном языковом уровне, никак себя не проявляет, т.е. является не эксплицитным, а имплицитным. Такая дискурсивность выглядит как исчезновение говорящей инстанции. В таких нарративах «никто ни о чем не говорит, кажется, что события рассказывают о себе сами» [5, с. 276], или, говоря по-другому, создается впечатление, что «события происходят сами собой. <...> Налицо лишь события, о которых идет речь, и те, кто их производит» [6, с. 145, 146], т.е. только, в терминах Бахтина, «рассказываемые события».

Понятно, что при таком имплицитном нарраторе риторический металепсис (понимаемый теперь в единстве его трех подтипов) совершенно невозможен. Ведь все эти подтипы, являясь, как мы только что указали, чисто словесными конструкциями, порождаются лишь на уровне вербализации наррации благодаря эксплицитности нарратора. Напротив, фигура онтологического металепсиса – в предлагаемом нами понимании этого термина – может действовать и при имплицитном нарраторе (пример с фельетонами Лусто), и при эксплицитном нарраторе (примеры с сенсимонизмом или с Флориной). Здесь гораздо важнее другой фактор – фактор уровней нарратива: онтологический металепсис с его «вхождениями» персонажей во внедиететические пространство и время употребляется на более глубинном уровне нарратива, чем наррация, – на уровне нарративной истории и поэтому связан с самой сущностью диететиса, который, с одной стороны, разумеется, должен быть вымышлен, но, с другой стороны, как показали мы

на примерах из Бальзака, может иметь в качестве своих хронопов и нередко многих персонажей – невымышленные время, место и исторических лиц, часто в перспективе пролеписа. Кстати, из этого наблюдения следует, что онтологический металепис неизбежно появляется в любом историческом произведении «вальтер-скоттовского» типа – от «Юрия Милославского» М.Н. Загоскина до «Черной стрелы» Р.Л. Стивенсона, где вымышленные персонажи взаимодействуют с невымышленными историческими лицами.

Однако в этот же тип попадает и случай Кортасара, где весь диегесис, разумеется, никак не связан с историко-культурной достоверностью, а напротив, представляет собой чистейший вымысел, вымысел от начала до конца, но онтологический металепис здесь также возникает – именно благодаря этой заведомой вымышленности «перехода» интрадиегетического персонажа в экстрадиегетический «реальный» мир. Подчеркнем, что этот металепис возникает не внутри «события рассказывания», поскольку это последнее в кортасаровском нарративе имплицитно, а благодаря указанному замысловатому диегетическому приему этого фикционального «перехода» внутри «рассказываемого события».

Итак, мы видим, что под единым названием фигуры металеписа объединены весьма разные нарративные явления. Впрочем, это уже как будто не новость. Так, «Доррит Кон проводит различие между металеписом на уровне дискурса и металеписом на уровне истории» [23, р. 45]. Однако можно сказать об этом различии еще более точно: при вербальном вмешательстве нарратора в свою наррацию возникает риторический металепис; при «вмешательстве» персонажей во внедиегетический мир возникает онтологический металепис. Поэтому нашей первой задачей стало отчетливое выявление этой дифференциации.

Второй задачей было предложение обновленной классификации типов металеписа. Как нетрудно заметить, наша классификация переосмысляет типологию Пира, существенно перераспределив ее состав. Полагаем, что в таком виде она более адекватно отражает литературную реальность.

Подводя предварительный итог, отметим, что риторический металепис выступает чаще всего не как самостоятельная фигура, а как фигура вспомогательная: с ее помощью вводятся другие, более важные для развертывания нарративной истории фигуры – аналепис и пролепис. Самостоятельная функция металеписа, вероятно, лишь одна – служить «обнажению приема» посредством

напоминания о различии между референтным «рассказываемым событием» и коммуникативным «событием рассказывания» через прямые диалогические отношения между нарратором и читателем.

С другой стороны, сам факт разительного отличия риторического металеписа от онтологического металеписа все же, как кажется, в нарратологии еще не осмыслен в достаточной степени. Ведь отныне нельзя говорить просто о нарративном металеписе – надо непременно указывать, какой тип нарративного металеписа имеется в виду: риторический или онтологический. Однако это важнейшее различие ускользает от многих современных исследователей, от Фокина до Ливью Лутас. В результате этого неразличения ценность их анализа резко снижается.

Как уже отмечалось в начале статьи, «энергично развивающаяся в последние десятилетия нарратология <...> активно привлекает риторические категории» [18, с. 77]. Объясняется это тем, что «в сфере слова эстетическое творчество без риторики не может обойтись» [18, с. 75]. Говоря более конкретно, «эстетическое здесь (в художественном письме. – А.Е.) реализуется *фигуративной* упорядоченностью средств языка» [18, с. 75; курсив мой. – А.Е.], т.е. нарративными фигурами, вследствие чего становится особенно понятна ценность их углубленного и всестороннего изучения, что составляет ныне одну из важнейших задач современной нарратологии.

Список литературы

1. Алташина В.Д. Металепис в авторских примечаниях романов маркиза де Сада // Изв. Саратовского ун-та. Нов. сер. Сер. Филология. Журналистика. 2018. Т. 18, вып. 4. С. 427–431. DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-4-427-431
2. Алташина В.Д. Металепис как автобиографический прием во французской литературе XVIII века // Международный журнал исследований культуры. 2018. № 1(30). С. 74–80.
3. Бальзак О де. Собрание сочинений: в 24 т. М.: Правда, 1960.
4. Бахтин М.М. Собрание сочинений: [в 6(7) т.]. М.: Русские словари; Языки славянских культур, 1996–2012.
5. Бенвенист Э. Отношения времени во французском глаголе / пер. с фр. И.Н. Мельниковой // Бенвенист Э. Общая лингвистика. М.: Прогресс, 1974. С. 270–284.

6. *Бондарко А.В.* Вид и время русского глагола (значение и употребление). М.: Просвещение, 1971. 240 с.
7. *Готье Т.* Капитан Фракасс / пер. с фр. Н.Г. Касаткиной. М.: Дет. лит., 1990. 479 с.
8. *Ефименко А.Е.* Фигура аналепсиса и система ее мотивировок. М.: Издательский Дом ЯСК, 2025. 360 с.
9. *Зусева-Озкан В.Б.* Металепсис // Тезаурус исторической нарратологии / под ред. В.И. Тюпы. М.: Эдитус, 2022. С. 261–267.
10. *Женетт Ж.* Фигуры: [в 2 т.]. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998.
11. *Каллер Д.* Теория литературы: краткое введение / пер. с англ. А. Георгиева. М.: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.
12. *Кортасар Х.* Непрерывность парков // *Кортасар Х.* Непрерывность парков. Сост. В. Спасской / пер. с исп. В. Спасской. М.: Известия, 1984. С. 9–10.
13. *Муравьева Л.Е.* Нарративная редупликация как фигура авторефлексии литературного дискурса: дис. ... канд. филол. наук. М., 2017. 233 с.
14. *Панов М.И.* Фигуры // Педагогическое речеведение. Словарь-справочник. Изд. 2-е, испр. и доп. / под ред. Т.А. Ладыженской и А.К. Михальской. М.: Флинта, Наука, 1998. С. 267–270.
15. Теория литературы: [в 2 т.] / под ред. Н.Д. Тамарченко. М.: Издательский центр «Академия», 2004. 368 с.
16. *Тодоров Т.* Теории символа / пер. с фр. Б.П.Нарумова. М.: Дом интеллектуальной книги, Русское феноменологическое общество, 1998. 408 с.
17. *Тюна В.И.* Лекции по неклассической нарратологии. Torun, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 2018. 194 с.
18. *Тюна В.И.* Риторика художественного письма и эстетический феномен произведения // Челябинский гуманитарий. 2023. № 2(63). С. 74–79. DOI: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-74-79
19. *Фокин С.Л.* Металепсис, или новые приключения неуловимых фигур нарратологии (Заметки по новейшей истории теории повествования) // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета. 2006. Сер. 9. Вып. 2. С. 32–38.
20. *Шмид В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
21. *Finnay de J.* Figure // Dictionnaire de la linguistique / sous la direction de G. Mounin. 2e éd. Paris: Quadriga / PUF, 1995. P. 140–141.
22. *Fludernik M.* An Introduction to Narratology / transl. from German by Patricia Hausler-Greenfield and M. Fludernik. London and New York: Routledge, 2009. 190 p.
23. *Lutas L.* Narrative Metalepsis in Detective Fiction // Metalepsis in Popular Culture / ed. by Karin Kukkonen, Sonja Klimek. Berlin, New York: De Gruyter, 2011. P. 41–64. (Narratologia, 28.)

24. *Pier J.* Metalepsis // *Handbook of Narratology* / ed. by Peter Huhn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin, New York: De Gruyter, 2009. P. 190–211. (Narratologia.)
25. *Prince G.* Metalepsis // *A Dictionary of Narratology*. Revised edition. Lincoln; London: University of Nebraska Press, 2003. P. 50–51.
26. *Ryan M.-L.* Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états // *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation* / ed. by J. Pier and J.-M. Schaeffer. Paris, Éditions de l'EHESS, 2005. P. 201–223.
27. *Todorov T.* Figure // Ducrot O., Todorov T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*. 2 e éd. Paris: éditions du Seuil, coll. «Points», 1979. P. 349–357.
28. *Wagner F.* Métalepse / Metalepsis // *Glossaire du RéNaF*. URL: <https://wp.unil.ch/narratologie/2020/07/metalepse-metalepsis/> (дата обращения: 04.09.2025).

References

1. Altashina, V.D. “Metalepsis v avtorskikh primechaniyakh romanov markiza de Sada” [“Metalepsis in the Auctorial Notes in Marquis de Sade’s Novels”]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya Filologiya. Zhurnalistika*, vol. 18, issue 4, 2018, pp. 427–431. (In Russ.) DOI: 10.18500/1817-7115-2018-18-4-427-431
2. Altashina, V.D. “Metalepsis kak avtobiograficheskii priem vo frantsuzskoi literature XVIII veka” [“Metalepsis as an Autobiographical Practice in the French Literature of the 18th Century”]. *Mezhdunarodnyi zhurnal issledovaniy kul'tury*, no. 1(30), 2018, pp. 74–80. (In Russ.)
3. Bal'zak, O de. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 24 vols. Moscow, Pravda Publ., 1960. (In Russ.)
4. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: [in 6(7) vols]. Moscow, Russkie slovari Publ., Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 1996–2012. (In Russ.)
5. Benvenist, Eh. “Otnosheniya vremeni vo frantsuzskom glagole” [“Tense Relations in the French verb”], transl. from French by I.N. Mel'nikova. *Obshchaya lingvistika* [General Linguistics]. Moscow, Progress Publ., 1974, pp. 270–284. (In Russ.)
6. Bondarko, A.V. *Vid i vremya russkogo glagola (znachenie i upotreblenie)* [The Type and Tense of the Russian Verb (Meaning and Usage)]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1971, 240 p. (In Russ.)
7. Got'e, T. *Kapitan Frakass* [Captain Fracasse], transl. from French by N.G. Kasatkina. Moscow, Detskaya literatura Publ., 1990, 479 p. (In Russ.)
8. Efimenko, A.E. *Figura analepsisa i sistema ee motivirovok* [The Figure of Analepsis and the System of Its Motivations]. Moscow, Izdatel'skii Dom YASK Publ., 2025, 360 p. (In Russ.)

9. Zuseva-Ozkan, V.B. “Metalepsis” [“Metalepsis”]. *Tezaurus istoricheskoi narratologii*. Moscow, Ehditus Publ., 2022, pp. 261–267. (In Russ.)
10. Zhenett, Zh. *Figury [Figures]*: in 2 vols. Moscow, Izdatel'stvo im. Sabashnikov Publ., 1998. (In Russ.)
11. Kaller, D. *Teoriya literatury: kratkoe vvedenie [Literary Theory. A Very Short Introduction]*, transl. from English by A. Georgiev. Moscow, Astrel': AST Publ., 2006, 158 p. (In Russ.)
12. Kortasar, Kh. “Nepreryvnost' parkov” [“Continuity of Parking”]. *Nepreryvnost' parkov [Continuity of Parking]*, ed. V. Spasskaya, transl. from Spanish by V. Spasskaya. Moscow, Izvestiya Publ., 1984, pp. 9–10. (In Russ.)
13. Murav'eva, L.E. *Narrativnaya reduplikatsiya kak figura avtorefleksii literaturnogo diskursa [Narrative Reduplication as a Figure of the Autoreflexion of Literary Discourse]*. PhD in Philology Dissertation. Moscow, Moskovskii gorodskoi pedagogicheskii universitet Publ., 2017, 233 p. (In Russ.)
14. Panov, M.I. “Figury” [“Figures”]. *Pedagogicheskoe rechevedenie. Slovar'-spravochnik [Pedagogical Speech. Dictionary-reference]*. Moscow, Flinta, Nauka Publ., 1998, pp. 267–270. (In Russ.)
15. *Teoriya literatury [Literary Theory]*: in 2 vols, ed. N.D. Tamarchenko. Moscow, Izdatel'skii tsentr “Akademiya” Publ., 2004, 368 c. (In Russ.)
16. Todorov, Ts. *Teorii simvola [Theories of the Symbol]*, transl. from French by B.P. Narumov. Moscow, Dom intellektual'noi knigi, Russkoe fenomenologicheskoe obshchestvo Publ., 1998, 408 p. (In Russ.)
17. Tyupa, V.I. *Leksii po neklassicheskoi narratologii [Lectures on Nonclassical Narratology]*. Torun, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikolaja Korenika Publ., 2018, 194 p. (In Russ.)
18. Tyupa, V.I. “Ritorika khudozhestvennogo pis'ma i ehsteticheskii fenomen proizvedeniya” [“The Rhetoric of Artistic Writing and the Aesthetic Analysis of the Work”]. *Chelyabinskii gumanitarii*, no. 2(63), 2023, pp. 74–79. (In Russ.) DOI: 10.47475/1999-5407-2023-63-2-74-79
19. Fokin, S.L. “Metalepsis, ili novye priklyucheniya neulovimyykh figur narratologii (Zametki po noveishei istorii teorii povestvovaniya)” [“Metalepsis, or the New Adventures of Elusive Figures of Narratology (Notes on the Recent History of Narrative Theory)”]. *Vestnik Sankt-Peterburgskogo gosudarstvennogo universiteta*, Seriya 9, issue 2, 2006, pp. 32–38. (In Russ.)
20. Schmid, V. *Narratologiya [Narratology]*. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2003, 312 p. (In Russ.)
21. Finnay, de J. “Figure”. *Dictionnaire de la linguistique*, sous la direction de G. Mounin, 2 e éd. Paris, Quadrige / PUF, 1995, pp. 140–141. (In French)

22. Fludernik, M. *An Introduction to Narratology*, transl. from German by Patricia Hausler-Greenfield and M. Fludernik. London and New York, Routledge, 2009, 190 p. (In English)
23. Lutas, L. “Narrative Metalepsis in Detective Fiction”. *Metalepsis in Popular Culture*, eds. Karin Kukkonen, Sonja Klimek. Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2011, pp. 41–64. (Narratologia, 28). (In English)
24. Pier, J. “Metalepsis”. *Handbook of Narratology*, eds. Peter Huhn, John Pier, Wolf Schmid, Jörg Schönert. Berlin, New York, Walter de Gruyter, 2009, pp. 190–211. (Narratologia). (In English)
25. Prince, G. “Metalepsis”. *A Dictionary of Narratology*, revised edition. Lincoln; London, University of Nebraska Press, 2003, pp. 50–51. (In English)
26. Ryan, M.-L. “Logique culturelle de la métalepse, ou la métalepse dans tous ses états”. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*, eds. J. Pier, J.-M. Schaeffer. Paris, Éditions de l’EHESS, pp. 201–223. (In French)
27. Todorov, T. “Figure”. Ducrot O., Todorov T. *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, 2 e éd. Paris, éditions du Seuil, coll. “Points”, 1979, pp. 349–357. (In French)
28. Wagner, F. “Métalepse / Metalepsis”. *Glossaire du RéNaF*. Available at: <https://wp.unil.ch/narratologie/2020/07/metalepse-metalepsis/> (date of access: 04.09.2025). (In French)

Т.Н. Красавченко

«ГЕНЕТИЧЕСКАЯ ПАМЯТЬ ЛИТЕРАТУРЫ» И «ТЕОРИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ» – ДВЕ ВЕРСИИ ОДНОГО СЮЖЕТА

Аннотация. В центре статьи – теория *генетической памяти* литературы, разработанная выдающимся российским филологом С.Г. Бочаровым (1929–2017). Особое внимание уделено его полемике с французскими философами и литературоведами Роланом Бартом и Юлией Кристевой. Изучение «полемического» вектора, не претендуя на полноту исследований обеих теорий, подводит к пониманию того, что во Франции и России приблизительно в одно время (во второй половине XX в.), но в разных историко-культурных условиях возникли, казалось бы, аналогичные теории о «пространстве литературы». Но, по сути, они кардинально различались, ибо у них были принципиально различные культурфилософские основы: традиционалистская, «органическая», персоналистская – у Бочарова и авангардистская, «революционная», «деперсональная» – у Барта – Кристевой. Концепции Барта об отличии «произведения» от «текста», о «смерти автора», как и «теория интертекстуальности» его адепта Кристевой, были направлены на отрицание всех форм идеологии, но содержащийся в них «ген левизны» – ориентация на тотальную критику буржуазного общества и «утопию» обусловили их собственную идеологизированность.

Ключевые слова: генетическая память литературы; теория интертекстуальности; традиционализм; авангардизм; утопия; межкультурная коммуникация.

Получено: 15.08.2025

Принято к печати: 10.09.2025

Информация об авторе: *Красавченко* Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5479-7957>

E-mail: tatianakras@mail.ru

Для цитирования: Красавченко Т.Н. «Генетическая память литературы» и «теория интертекстуальности» – две версии одного сюжета // Литературоведческий журнал. 2025. № 4(70). С. 207–224.

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.13

Tatiana N. Krasavchenko

“GENETIC MEMORY OF LITERATURE” AND “THEORY OF INTERTEXTUALITY” – TWO VERSIONS OF THE SAME SUBJECT

Abstract. The theory of *genetic memory of literature* developed by an outstanding Russian philologist Sergey G. Bocharov (1929–2017). A special attention is paid here to his controversy with French philosophers and literary scholars – Roland Barthes and Julia Kristeva. The study of this – polemical – vector, without claiming to fully research the theories of both sides, reveals that similar, as it seemed, theories of the “space of literature” emerged in France and Russia around the same time (the second half of the twentieth century). But in fact they were radically different as they had fundamentally different cultural and philosophical foundations: Bocharov’s basis was traditionalist, “organic”, personalist, Barthes’ and Kristeva’s one was “revolutionary”, *avan-garde*, depersonalized. Barthes’ concepts of the difference between a “literary work” and “text”, of “the death of the author”, as well as his adept – Kristeva’s “theory of intertextuality” were aimed at denying all forms of ideology, but the “gene of leftism” they contained – their focus on total criticism of bourgeois society, “utopian vector” caused their own idealization.

Keywords: genetic memory of literature; theory of intertextuality; traditionalism; *avan-gardism*; utopia; intercultural communication.

Received: 15.08.2025

Accepted: 10.09.2025

Information about the author: *Tatiana N. Krasavchenko*, DSc in Philology, Chief Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-5479-7957>

E-mail: tatianakras@mail.ru

For citation: Krasavchenko, T.N. “‘Genetic Memory of Literature’ and ‘Theory of Intertextuality’ – Two Versions of the Same Subject”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4(70), 2025, pp. 207–224. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2025.70.13

Сергей Георгиевич Бочаров, которому принадлежит особое место в российском литературоведении, видел в филологической работе «продолжение самой литературы», необходимое ей для того, чтобы «быть понятой и просто прочитанной» [5, с. 12], «филолог, по его мнению, – это писатель, он не только имеет дело с исследуемым словом другого писателя, он работает с собственным словом сам, без чего ему не откроется и исследуемое слово» [там же], а метод, основанный на «несовместимом разделении исследования и творчества», ведет к созданию «картины недостовой» [6, с. 461].

Подобный взгляд на филологическое исследование разделяли и другие видные российские филологи и философы культуры. По мнению А.В. Михайлова (1939–1995), теория литературы – это «осмысление самой литературы иными средствами. Такое слово теории оказывается в глубоком родстве со словом самой поэзии» [10, с. 17].

По сути, речь идет о живом, не «замороженном» терминологией литературоведения – «творческой критике». В свое время В.Ф. Ходасевич, входивший в круг наиболее ценимых Бочаровым поэтов и критиков [13], писал, что критик, подобно поэту, создает – хотя и иными средствами – свой *собственный мир*, используя «поэтические миры» как «сырой материал»¹. По Ходасевичу, критика «есть творчество», по природе своей «вторичное», ибо материалом для нее служит «первоначальное создание художника», но «это не умаляет ее достоинства»; цель критика – раскрытие смыслов художественного произведения, его структуры, и тут он «высказывает себя как художник» и должен представлять собою, как и художник, «нечто, а не ничто». «Интуитивные» начала – чутье, вкус, «имеют свои права и свое значение в работе критической. Но интуиция должна быть “поверена” знанием, как сложение поверяется вычитанием...»².

Переключка между Бочаровым и Ходасевичем, о котором Бочаров писал не однажды и был одним из составителей и комментаторов его четырехтомного собрания сочинений («Согласие», 1996), ощутима не только в типе создаваемой им критики, но и на уровне образности, когда Бочаров пишет о «мирах», о «пути

¹ Пушкин в жизни // Последние новости. 1927. 13 января; цит. по: [18, т. 2, с. 142].

² Еще о критике // Возрождение. 1928. 31 мая; цит. по: [17, с. 218, 219].

зерна» (см. ниже) и развивает поэтическую метафору Ходасевича, используемую им и в литературной критике. Такого рода преемственность выявляет органику феномена «филологических сюжетов» Бочарова для русской литературной традиции.

Но особенность «творческой критики» в том и состоит, что ее авторы – «нечто, а не ничто», и у каждого из них своя специфика. Для поздних работ Бочарова, как заметила Ирина Сурат, характерна философская и историософская перспектива. Так, изучение внутреннего пространства пушкинского «Выстрела» сопрягается с «мировыми движениями мысли» – от Гераклита до Гадамера и Хайдеггера (“Бездна пространства”), а соположение пушкинского “пустынного сеятеля” и “великого инквизитора” Достоевского приводит к вопросу о природе человека и к обсуждению путей русской истории. <...> Читать его [Бочарова] работы интересно прежде всего потому, что в них на первом плане собственно гуманитарная составляющая нашего дела – антропоцентричная филология» [13].

Бочаров – исследователь «поверх барьеров» принятого разделения исследований литературы на ее «историю» и «теорию», на филологию и философию, как это свойственно и М.М. Бахтину. Он не был учеником Бахтина в узком смысле этого понятия, но он близок ему по своей профессиональной и личностной – творческой субстанции, несмотря на поколенческие различия; и Бахтин его понял, принял и избрал своим наследником [см.: 13].

По мнению известного российского критика Ирины Роднянской, автора рецензии на книгу Бочарова «Сюжеты русской литературы» (1999): «...трудно найти сегодня другое историко-литературное сочинение, настолько насыщенное философскими аллюзиями» [12, с. 217], книга напрягает «читателя каждым неординарным изгибом фразы, ворошит такие предельные “вопросы жизни”, что сугубо литературоведческой ее не назовешь» [12, с. 223]. Роднянская называет Бочарова филологом-мыслителем, «метафизическим филологом» [12, с. 217] и вместе с тем находит у него «метод, быть может, столь же давний, как и сама филологическая герменевтика» [12, с. 216], видимо, имея в виду поразительный дар словесного анализа текстов «и способность при исследовании «малого» – конкретного дать почувствовать контекст большого, масштабного пространства литературы.

Теория *генетической памяти литературы* постепенно и органично формировалась в работах Бочарова в процессе конкрет-

ного прочтения литературных произведений и изучения их «циркуляции» в литературном пространстве, она – результат движения «снизу» – от литературного источника – «вверх». В «Сюжетах русской литературы» ученый писал об «общем пространстве литературы», в котором «произведения и творческие миры писателей не одиноки, но непрерывно вступают друг с другом в контакт, иногда их авторами предусмотренный, но чаще непредусмотренный; эти их контакты и отношения и образуют сюжеты, развивающиеся в пространстве целой литературы» [5, с. 8].

В следующей книге, «Филологические сюжеты» (2007), в главе «Генетическая память литературы. Феномен литературного припоминания» Бочаров приводит много примеров «загадочных случаев независимых переключек образов, ситуаций, подробностей, и даже почти буквальных сближений текстов, которые проще всего посчитать случайными совпадениями» [6, с. 548] и уже тогда распознает в этом непреднамеренную работу памяти – “объективной, сверхличной” – генетической памяти литературы» [6, с. 549].

Полнее и подробнее Бочаров представил свою теорию в 2012 г. – в программной статье «О кровеносной системе литературы и ее генетической памяти» [4], где писал о философии произведения, живущего по своим законам. По словам ученого, порой наблюдающиеся в истории литературы «странные сближения более или менее удаленных друг от друга в пространстве и времени произведений и текстов», вплоть до совпадения деталей, невозможно объяснить ни «прямым влиянием и сознательной целью автора» [4, с. 7], ни «заимствованием, ни совпадением исторических обстоятельств <...> только *волей национальной топика* (термин А.М. Панченко, см.: [4, с. 8]), передающейся неизвестным науке образом через века в виде повторяющихся в новых трансформациях *loci communes* при описании сходных ситуаций» [4, с. 7–8].

Бочаров выясняет, что и на Западе, и в России ученые – К. Юнг, Ю.Н. Тынянов, А.Л. Бем стали присматриваться к таким случаям с 1920-х годов, а «во второй половине века Бахтин, французский структурализм, Панченко и Топоров» [4, с. 7].

Ученый приводит знаменательный эпизод из истории критики, когда «позитивная компаративистика», столкнувшись со «странным случаем», попыталась объяснить его: Ю.Н. Тынянов описал в статье «О литературной эволюции» (1927) «поразительный факт» «наличия внешних данных для заключения о влиянии – при отсутствии его» [16, с. 280]. Имея в виду «пример Катенина и

Некрасова», Тынянов заметил: «Перед нами факты конвергенции и совпадения» [16, с. 280]. Но, по мнению Бочарова, термины «конвергенция» и «совпадение» по смыслу противоположны: «совпадение» означает отказ от объяснения, а термин компаративистики «конвергенция» указывает на «типологическое схождение» и тут «главное слово-сезам компаративистики – “типологическое” – вряд ли дает разгадку» [4, с. 11]. В примере «Катенин – Некрасов» – о литераторах разных эпох: П.А. Катенин (1792–1853), Н.А. Некрасов (1821–1878) – единственном литературном примере, приведенном Тыняновым в подтверждение поразившего его факта, не было данных для вывода о влиянии и не могло быть: «...есть то, что может быть названо, – замечает Бочаров, – некрасовским до Некрасова в нашей поэзии» [4, с. 10], «блоковское до Блока» в поэзии Фета и Некрасова, но «это уже другая теория» [4, с. 11].

С «вопроса о “влиянии”» начинал, как отмечает Бочаров, и историк литературы А.Л. Бем, еще в России в статье – «К уяснению историко-литературных понятий» (1918) уделивший особое внимание понятию «литературное влияние», но затем от вопроса и самого термина он отказался [там же]. И уже в эмиграции (с 1922 г.), в Праге, он открыл «новое проблемное поле» – и, следуя своему «методу мелких наблюдений», заложил в его пределах «основу новой и довольно загадочной теории большого размаха» [там же], она уложилась у него в два слова: «литературные припоминания». Именно так в статье «Драматизация бреда» (1928) он назвал мотивы гоголевской «Страшной мести» в «Хозяйке» Достоевского – он не хотел говорить о *влиянии* Гоголя на Достоевского и допускал лишь «бессознательное использование Достоевским этих мотивов» [3, с. 319]. Бочаров связал это с «уклоном» Бема к психоанализу, но заметил, что «общий» его уклон был шире фрейдизма – к «необъявленной новой теории», и в статье «Сумерки героя» (1931), свободной от психоанализа, – работала «та же теория» [4, с. 11–12]. Основываясь на тезисе Бема о том, что Достоевский, «может быть, и сам того не сознавая», постоянно бывал «во власти литературных припоминаний» [3, с. 104], Бочаров допускает: «творческий анамнезис» был «писательским методом» Достоевского [4, с. 11–12].

Таким образом, как выясняет Бочаров, «мистику странных сближений-совпадений» в литературе Бем возводил к понятию *памяти* особого рода: это «не цитирование и не простое воспоминание, припоминание – платоновский термин», именно этот

оттенков» хотели передать «русские переводчики Платона, когда переводили его *anamnesis*»: «за явлением припоминается идея» [4, с. 12]. Все это подводит ученого к обобщению: «Наверное, не будет преувеличением заключить, что сама ткань литературы, ее “текстура”, сплетается из припоминаний разного рода» [4, с. 13].

Основой бочаровской теории стали исследования К.Г. Юнга о «глубинной психологии», о «творческом начале, корнящемся в необозримости бессознательного» [19, с. 125], но «не личного бессознательного художника, по Фрейдю, а знаменитого Юнгова коллективного бессознательного, мифологической памяти» [4, с. 19]. Важным для Бочарова было и то, что творческий процесс представлялся Юнгу феноменом органическим – «наподобие некоего произрастающего в душе человека живого существа» [19, с. 108].

В полемике со своим учителем – Фрейдом, объяснявшим литературное творчество психоанализом, Юнг создал мощную философию художественного произведения, которое вырастает не из психологии автора, а из эстетико-художественного начала в произведении. Бочаров обращает внимание на то, что сюжет – «Психология и поэтическое произведение» у Юнга (таково название его доклада 1929 г.) формировался параллельно и в возникшей в России, но ставшей известной лишь сорок лет спустя – «Психологии искусства» Л.С. Выготского, сосредоточенного на изучении формы и материала искусства, т.е. «чистой» и безличной психологии искусства – безотносительно к автору и читателю [7, с. 17].

Импульс теории Бочарова дал и Бахтин – своим суждением о том, что в творчестве Достоевского часто проявлялась «не субъективная память» писателя, а «объективная память самого жанра, в котором он работал» [2, с. 137]. В процессе подготовки шестого тома собраний сочинений Бахтина, куда вошли «Проблемы поэтики Достоевского», Бочаров обнаружил в датированных 1961–1963 гг. черновых тетрадях философа запись о феномене «культурно-исторической “телепатии”», содержащую обоснование понятия «память жанра». Речь шла о передаче и воспроизведении «через пространства и времена очень сложных мыслительных и художественных комплексов (органических единств философской и / или художественной мысли) без всякого уследимого реального контакта. Кончик, краешек такого органического единства достаточен, чтобы развернуть и воспроизвести сложное органическое целое, поскольку в этом ничтожном клочке сохранились потенции целого и лазейки структуры (кусочек гидры, из которого раз-

вивается целая гидра и др.) <...> Угадывание Достоевским менипповой сатиры, Симплиссимуса» [2, с. 323].

Но если Бахтин писал о «памяти жанра», то Бочаров пошел дальше и представил всю русскую литературу «как разветвленную память» [4, с. 13].

Созвучную своей теории метафору – «резонанс» он обнаружил у В.Н. Топорова, у которого речь шла о литературе как «резонантном пространстве» [14, р. 16–21]. Истоки этого явления в литературе, по Топорову, – «в структуре человеческого существования вообще» [6, с. 9]: «*существованья ткань сквозная* по самой своей идее резонантна и порождает повторения подобия <...> Потому и соотносимые с этой основой бытия тексты, сами являющиеся подобиями (неважно усиленными или ослабленными), тоже резонантны, т.е. способны не только воспроизводить, но и усиливать смысл, преодолевать энтропическую тенденцию» [15, с. 125].

Бочаров обратил внимание и на метафору, предложенную И.Б. Роднянской: «единая кровеносная система культуры», которая через десятилетия, а то и века «по своим невидимым <...> капиллярам переносит некие “логосы” и “гештальты” от одного творческого сознания к другому, что по философскому существу отлично как от позитивной компаративистики, так и от модных операций с интертекстуальностью» [11, с. 209].

Специфика метода Бочарова состояла прежде всего в том, что он строил свою концепцию на альянсе теории с мощной «практической основой». Приводимые им литературные примеры – не просто иллюстративный, вспомогательный материал, они «активны и продуктивны, это как указательные стрелки в нужную сторону» [4, с. 35], поэтому он не без основания видит в них «прямо теоретический материал», и при этом, заметим, они представляют собой захватывающее чтение. Бочаров свободно «прогуливается» по русской литературе, соотносит ее с историей, переходит от персонажей к авторам, не утрачивая эстетической составляющей (Онегин, Ставрогин, Блок, Пушкин, Пастернак).

В его работах много примеров из Достоевского, чьи «припоминания» из Пушкина – «особый большой сюжет», вырастающий из «микросюжетов». Так, эхо «сюжета» пушкинской повести «Гробовщик» звучит в рассказе Достоевского «Господин Прохарчин»; зерно, «брошенное в литературную почву» у Пушкина, дало всходы у Достоевского [см.: 4, с. 14]. Бочаров прибегает и к другой, напоминающей о Ходасевиче, метафоре о «прорастании»: «про-

растание» дostoевской темы из пушкинского «зерна» [4, с. 14]. Ассимилирующую, резонирующую способность Достоевского ученый считает исключительной, порой порождавшей поразительные сдвиги в «большом тексте русской литературы» [4, с. 15]. В связи с этим он ссылается на эпизод в романе «Братья Карамазовы», где «великий инквизитор» обращается к Христу как «сеятелю свободы и демонстрирует исторический результат его проповеди как полную неудачу» [4, с. 14]. И ученый замечает, что это обращение было «предсказано текстуально, буквально одним стихом из кишиневского пушкинского стихотворения 1823 г.: *К чему стадам дары свободы?*» [4, с. 14–15], да и всем этим стихотворением – «Свободы сеятель пустынный» в целом. «Два ключевых слова – “свобода” и “стадо” – будут так же работать в связке у инквизитора, как работали в стихотворении Пушкина» [4, с. 15]. Достоевский мог не знать пушкинское стихотворение, опубликованное Герценом в Лондоне (1856) и П.И. Бартеневым в «Русском Архиве» (1886), но «текст “Великого инквизитора” пушкинское стихотворение помнит <...> Припоминание получилось при этом парадоксальное. Ведь у Пушкина говорит герой Евангелия <...> вернее, его alter ego в пушкинской современности <...>. Поэт стал *на место* сеятеля Христа и обращается к современному человечеству...» [4, с. 15]. У Достоевского ситуация перевернута – «говорит не сеятель-Христос, говорит его антагонист-узурпатор. Но аргументы пушкинского сеятеля он буквально воспроизводит. Тоталитарный герой Достоевского текстуально совпадает с пушкинским сеятелем свободы, а тот у Достоевского молчит» [там же].

И Бочаров задает естественно возникающий вопрос: «Как лирические строчки Пушкина перелетели в монументальную идейную конструкцию Достоевского? В кровеносной системе литературы по каким капиллярам передались?» [4, с. 16]. А в качестве ответа он и выдвигает гипотезу о «сверхличной идейно-художественно наследственной *генетической памяти* литературы»: в «стихотворении молодого Пушкина открылась тема, которая продолжала работать, потаенно работать и развиваться в смысловом пространстве литературы, в ее резонантном, по Топорову, пространстве. Поэма об инквизиторе в этом общем литературном пространстве *резонирует* стихотворению Пушкина – *резонирует скорее, чем его цитирует*. Заложена же в речь инквизитора память оказывается тем более глубокой, чем более скрытой» [там же].

Бочаров, как он и сам сознает, «сшивает» свою теорию из «разнообразных и разнохарактерных» образов, метафор, тезисов: «припоминания», «национальной топики», «телепатии, резонанса, ткани и кровеносной системы», но все они необходимы и органично сочетаются при образовании «центрального представления о памяти особого рода как творческой силы» [4, с. 34–35], о «философии произведения как живого существа» [4, с. 19], как организма, который живет по своим законам и не до конца поддается анализу и рациональной систематизации.

* * *

Еще один – полемический – импульс С.Г. Бочарову в работе над его теорией дала возникшая в 1960-е годы во Франции «теория интертекстуальности» Ролана Барта (1915–1980) и Юлии Кристевой (р. 1941), которая постепенно обрела международную известность, в том числе и в России.

Р. Барт строил свою теорию на противопоставлении «произведения» как «центрированного смыслового единства» – «тексту» как «зыбкой смысловой множественности», содержащей в себе «переплетение гетерогенных культурных кодов и дискурсов» [см.: 8, с. 656]. Текст, по Барту, – это «ткань», но «если до сих пор эту ткань неизменно считали некоей завесой, за которой с большим или меньшим успехом скрывается смысл (истина), то мы, говоря ныне об этой ткани, подчеркиваем идею порождения, согласно которой текст создается, вырабатывается путем нескончаемого плетения множества нитей; заблудившись в этой ткани (в этой текстуре), субъект исчезает подобно пауку, растворенному в продуктах собственной секреции, из которых он плетет паутину» [1, с. 515; пер. с фр. Г.К. Косикова].

В статье «Смерть автора» (1967) Р. Барт отрицал общепринятую, традиционную идею автора как идею авторитета, утверждал, что написанное живет своей жизнью, независимой от создателя. Он отказался от понятия «автор» и ввел понятие «скриптор» (*scripteur*, т.е. переписчик). Тем самым он выступил против традиционной литературной критики, которая включает намерения и биографию автора в интерпретацию текста и ограничивает его, «навязывая» ему единственный верный смысл. Барт называл процесс творчества и само творчество «письмом» и характеризовал его как «изначально обезличенную деятельность», поскольку

«текст образуется из анонимных, неуловимых и вместе с тем уже читанных цитат – из цитат без кавычек» [1, с. 385, 418].

На взгляд Барта, каждая книга – это текст, который живет своей жизнью, независимой от своего создателя, и создается заново при каждом новом прочтении, потому что источник его смысла не «Автор-Бог», а язык и читатель, который, освободившись от «тирании» автора, подобно «Богу», нависающего над читателем, воспринимает текст как «многомерное пространство». Отказ присвоить окончательный смысл тексту раскрепощает, по мысли Барта, поистине революционную – «антитеологическую деятельность», ибо отказ от автора – это в конце концов отказ от Бога и всех его ограничений и установлений. Цель Барта – деструкция.

Термин «интертекстуальность» был введен ученицей Барта – Юлией Кристевой в статье «Бахтин, слово, диалог и роман» (1967), где она заявила: «...на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности» [цит. по: 9, с. 215; пер. с фр. Г.К. Косикова], означавшее, что «любой текст есть продукт впитывания и трансформации какого-нибудь другого текста» [там же], между текстами существуют имплицитные или эксплицитные связи, способствующие возникновению новых «комбинаций слов», и ни один текст, будучи «мозаикой цитаций», явных и неявных, не является по-настоящему оригинальным. Кристева разделяла идеи Барта, в том числе и о «смерти автора».

* * *

Этой ныне популярной теории, по мнению С.Г. Бочарова, «нельзя не сопротивляться» [4, с. 38]. Его несогласие вызвали прежде всего суждения Р. Барта о «письме» как «изначально обезличенной деятельности» и «смерти автора». Бочаров убежден: «Память работает в текстах сквозь авторов, их создателей. Вся соль того особого явления, на которое мы хотим обратить внимание, в этом и состоит» [4, с. 21], память царит в «большом художественном мире», «передается по незримым каналам и в свой час выходит на свет и делается рождающей силой» [4, с. 30].

Ученый отмечает кардинальное различие между философией произведения Юнга и теорией текста Барта: «Пропасть между двумя системами мысли разверзается сразу же в языке <...> достаточно одной души как центральной и ключевой теоретической категории Юнга» [4; 20], для которого великое творение по-

рождается «душой человечества» [19, с. 141]. Из «интертекстуального» словаря Барта и Кристевой это слово «исключено, как и вся органического происхождения семантика и метафорика, доминирующая у Юнга» [4; 20]. Если у Юнга «произведение» – это образ «естественно разрастающегося, “развивающегося” организма», то у Барта метафора текста – «сеть», а распространяется текст путем «комбинирования и систематической организации элементов» [там же].

Для Бочарова важно то, что в словаре Барта и Кристевой нет семантики и метафорики органического происхождения [4, с. 19]. «*Органические единства-комплексы* сформулированной примерно в те же годы (в 1961–1963) бахтинской культурно-исторической *телепатии*» – это, по его наблюдению, также «другой язык и другой научный и философский мир. Как и резонантное пространство по Топорову – звучное волевое пространство зовов и откликов, переключка осмысленных голосов, в отличие от интертекста – пространства стертых границ и погашенных голосов» [4, с. 20].

Бочаров обращает внимание и на то, как Кристева в 1970 г. представила французский перевод книги Бахтина о Достоевском: она предупреждает «современного французского читателя», что его удивит язык Бахтина, пользующегося как терминами туманными гуманитарными понятиями: «сознание», «душа», «голос». По ее определению, словарь Бахтина – «словарь психологизирующий, или скорее глухо в себе отражающий теологические влияния», и свою задачу переводчика-интерпретатора этого «устаревшего» языка Кристева видит в том, чтобы «извлечь из облекавшей его обветшалой идеологической оболочки ядро, близкое самым передовым современным исследованиям» [20, р. 10, 14, 21].

Комментируя исходный тезис Кристевой о том, что «на место понятия интересубъективности встает понятие интертекстуальности, и оказывается, что поэтический язык поддается как минимум двойному прочтению» [9, с. 215; пер. с фр. Г.К. Косикова], Бочаров согласен, что речь идет о *двойном* прочтении, но оно возможно, «только если интертекстуальность мы сумеем прочесть как интересубъективность», т.е. если сумеем, скажем, Пушкина, «скрытого в складках нового текста» – Достоевского, «прочитать» именно как Пушкина, «иначе сам факт <...> интертекстуальности не будет опознан нами» [4, с. 21], ибо интертекстуальность – «вопреки пошедшему от французов и господствующему сейчас ее пониманию как безличной теории – не может

быть иначе выявлена, как интерсубъективность [4, с. 22]: авторы «не теряют себя в интертексте», их близкие, «совпадающие» миры «отчетливо сознаются в своей отдельности и в своей разграниченности»; возможно, границы (временные) и сняты, но это никак не «сплошной интертекст “без кавычек” и без дистанций; дистанции и границы сняты и именно оттого остро чувствуются» [4, с. 38].

Ученый обращает внимание и на то, что в статье «Смерть автора», Барт прибегнул к «евангельской» метафоре, когда заметил: текст, «в противоположность произведению, мог бы избрать своим девизом слова одержимого бесами: “Легион имя мне, потому что нас много”. Текст противостоит произведению своей множественной, бесовской текстурой...» [1, с. 418; пер. с фр. С.Н. Зенкина]. И, как комментирует Бочаров, в этой красноречивой и откровенной аналогии «выговорен философский источник теоретического вдохновения, породившего идею “от произведения к тексту”» [4, с. 19].

Заметим, что Барт неслучайно – эпатажно – выбрал свою «бесовскую» метафору, это было продиктовано его общей мировоззренческой позицией. Здесь же примечательно то, что в наблюдении Бочарова вновь просматривается аналогия с литературной критикой Ходасевича, который в полемике с Г. Адамовичем, пытавшимся доказать неадекватность Пушкина и идеи «художественного совершенства» новой экзистенциальной – эмигрантской ситуации, назвал свою статью «Бесы» («Возрождение». 1927. 11 апреля): для Ходасевича речь шла о «бесовском наваждении». Так продолжилась цепочка, ведущая в русской культурфилософской мысли от Пушкина – Достоевского – Ходасевича к философско-филологической мысли Бочарова.

* * *

Как же получилось, что в Европе – в России и во Франции – приблизительно в одно время – во второй половине XX в. сформировались столь принципиально различные литературные теории вроде бы об одном и том же?

Выясняется, что питательной средой для теории Барта и Кристевой была мощная левая идеология XX в. во Франции, где вообще издавна сложилась стойкая революционная традиция (в стране в течение ста лет – с конца XVIII в. – произошло пять революций от Великой французской революции и до Парижской

коммуны 1871 г.). С 1920-х годов среди левых интеллектуалов – литераторов, ученых-гуманитариев была влиятельна Французская коммунистическая партия, исповедовавшая до 1970-х годов марксизм-ленинизм. Леворадикальным был французский «красный май» 1968 г. – студенческие выступления, ставшие «политической школой» для французских интеллектуалов, в среде которых к концу 1960-х – началу 1970-х распространился маоизм. Как известно, парижский левый авангардный журнал *Tel Quel* (1960–1980), вокруг которого группировались интеллектуалы (в их числе Ю. Кристева, а Р. Барт был крайне влиятелен среди них), лишь в 1971 г. разорвал связи с Французской компартией и тут же заявил о своей приверженности *маоизму*. В 1974 г. представители журнала (среди них Р. Барт и Ю. Кристева) побывали в КНР (хотя от политики китайского государства журнал в 1976 г. дистанцировался).

На Барта в период формирования его мировоззрения в 1940-е годы значительное воздействие оказал марксизм, а также французский экзистенциализм в лице прежде всего Сартра [8, с. 369], известного своей «левизной». С тех пор и на протяжении всей жизни основной целью Барта была тотальная критика буржуазной идеологии и культуры, тем более к 1960-м годам, когда Франция вышла уже на уровень «общества потребления». Он использовал возможности семиотики для «разрушения господствующих идеологических языков, носителей “ложного сознания”» [8, с. 373]. Раскрывая их историческую и социальную детерминированность, выворачивая их наизнанку, обнажая механизмы работы «современных видов идеологического “письма”», он дискредитировал их. Он занимался разрушением «старого мира» с его традициями, представлениями – «такова его “сверхзадача” в 1960-х годах» [8, с. 373]. Литература, литературная критика вписывались для него в систему «господствующих идеологических языков».

Барт, как отмечает исследователь и переводчик его работ, видный российский историк французской литературы Г.К. Косиков, внес серьезный вклад в теоретическое литературоведение – в раскрытие «средствами семиологии социокультурной ответственности формы», в преодоление «позитивистских горизонтов в литературоведении» [8, с. 373–374], но главную цель своей деятельности Барт видел в «подрыве» буржуазной идеологии и культуры. «Старый мир» он хотел заменить «новым», «неидеологизи-

рованным миром». Устраняя «автора» и подвергая деструкции традиционную эстетико-литературную систему, он выдвигал на авансцену читателя, двигаясь в русле «рецептивной эстетики». По сути, он «демократизировал» литературную теорию, повышая статус прежде «неприметного» «массового человека», который «был никем». Г.К. Косиков выявляет «утопический» вектор его теории и замечает, что в работах постструктуралистского периода – в книге «S/Z» (1970) и в эссе «Удовольствие от текста» (1973) – Барт писал о том, что полисемия текста, «дезорганизуя произведение, подрывает его принудительную власть и открывает читателю доступ в зону “свободы” и “удовольствия” – в “райский сад слов”, где множество равноправных ценностно-смысловых инстанций образуют “сокровищницу”, из которой индивид свободен черпать “в зависимости от истины своего желания”; с другой стороны, эти инстанции, будучи порождены культурой, на поверку оказываются идеологическими стереотипами» и потому «бегство “от произведения к Тексту” в очередной раз оборачивается у Барта своей утопической стороной» [8, с. 656–657]. Добавим, что утопический вектор, присутствующий в теории Барта, «уставшего» от буржуазного общества, изначально чреват антиутопией.

У теории, предложенной Бочаровым, иные цели и историко-культурная почва. Персонализм и органическая метафорика, присущие его теории, – это культурологические особенности, обусловленные ходом российской истории, уже прошедшей и пережившей этап построения «нового общества» и «нового человека», т.е. этап *утопии в замысле* и *антиутопии (или дистопии) в реальности*. В этой теории воплотился вектор восприятия литературы и шире – культуры, общества как живых организмов, как систем, которые живут по своим законам и их нельзя подвергать механической переделке, обрывать их традиции. В ней обосновывается взгляд на литературу как естественно, органично формирующийся, живой организм – с перекличкой голосов, живой литературной традицией; эта теория вписывается в представление о культуре как сложной, живой, подвижной системе, в которой ничего не исчезает, в ней царит память, закон сохранения и возрождения творческой энергии.

Боле того, теория (как и практика) Бочарова сопротивляется нивелировке личности – в данном случае писателя в литературе. Как заметила И.Б. Роднянская, Бочаров «такой же персоналист, как и Бахтин» [11, с. 222]. Он делает ставку на единичность

неповторимость художника. И как он писал в книге «Филологические сюжеты»: «Процессы “припоминания”, “резонанса” и “телепатии” никакого сплошного безличного текста не порождают», каждый случай – это «яркий личный творческий случай сам по себе» [5, с. 549].

По сути же в обеих теориях – и Бочарова, и французских теоретиков – речь идет о «двух порядках реальности» [6, с. 21] – «ткани поэтической, литературной» и «ткани существования».

Список литературы

1. *Барт Р.* Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г.К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Бахтин М.М.* Собрание сочинений [в 6(7) т.]. Т. 6 / ред. С.Г. Бочаров, Л.А. Гоготишвили. М.: Русские словари. Языки славянской культуры. 2002. 799 с.
3. *Бем А.Л.* Исследования. Письма о литературе / сост. Бочаров С.Г., предисл. и коммент. Бочарова С.Г., Сурат И.З. М.: Языки славянской культуры, 2001. 451 с.
4. *Бочаров С.* О кровеносной системе литературы и ее генетической памяти // *Бочаров С.* Генетическая память литературы. – М.: РГГУ, 2012. – С. 7–44.
5. *Бочаров С.Г.* Сюжеты русской литературы. М.: Языки русской культуры, 1999. – 632 с.
6. *Бочаров С.Г.* Филологические сюжеты. М.: Языки славянских культур, 2007. – 656 с.
7. *Выготский Л.С.* Психология искусства. М.: Искусство, 1968. 576 с.
8. *Косиков Г.К.* Собрание сочинений. Т. 2: Теория литературы. Методология гуманитарных наук. М.: Центр книги Рудомино, 2021. 694 с.
9. М.М. Бахтин: pro et contra: [в 2 т.] / сост. К.Г. Исупов. Т. 1. СПб.: РХГА, 2001. 552 с.
10. *Михайлов А.В.* Языки культуры. М.: Языки русской культуры, Кошелев, 1997. 909 с.
11. *Роднянская И.Б.* Книжная полка Ирины Роднянской // Новый мир. 2007. № 6. С. 204–215.
12. *Роднянская И.Б.* Философская «собака», зарытая в стиле // Новый мир. 2000. № 7. С. 216–222.
13. *Сурат И.З.* «Органическая филология» Сергея Бочарова (Интервью А. Грибоедовой с И. Сурат. 22 июля 2025). URL: <https://gorky.media/context/organiceskaia-filologiia-sergeia-bocarova?ysclid=mejrg4t3nd262691548> (дата обращения: 20.08.2025).

14. Топоров В.Н. О «резонантном» пространстве литературы (несколько замечаний) // *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yuri Mikhailovich Lotman*. Rodopi, 1993. P. 16–21.
15. Топоров В.Н. Святость и святые в русской духовной культуре: [в 2 т.]. Т. 2. Три века христианства на Руси (XII–XIV вв.). М.: Школа «Языки русской культуры», 1998. 897 с.
16. Тынянов Ю.Н. Поэтика. История литературы. Кино / изд. подгот. Е.А. Тоддес, А.П. Чудаков, М.О. Чудакова. М.: Наука, 1977. 574 с.
17. Ходасевич В.Ф. Еще о критике // *Российский литературоведческий журнал*. М.: ИНИОН РАН, 1994. № 4. С. 218–221.
18. Ходасевич В.Ф. Собрание сочинений: в 4 т. / сост. и подг. текста И.П. Андреевой, С.И. Богатыревой, С.Г. Бочарова, И.П. Хабарова; вступ. ст. С.Г. Бочарова. Т. 2. М.: Согласие, 1996. 576 с.
19. Юнг К.Г. Феномен духа в искусстве и науке / пер. с нем. Библихина В.В., Аверинцева С.С. М.: Ренессанс, 1992. 313 с.
20. Bakhtine M. *La poétique de Dostoievski*. Paris: Éditions du Seuil, 1970. 349 p.

References

1. Bart, R. *Izbrannye raboty: Semiotika. Poehtika* [*Selected Works: Semiotics. Poetics*], transl. from French; ed., introd. G.K. Kosikov. Moscow, Progress Publ., 1989, 616 p. (In Russ.)
2. Bakhtin, M.M. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*] [*in 6(7) vols*]. Vol. 6, ed. S.G. Bocharov, L.A. Gogotishvili. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2002, 799 p. (In Russ.)
3. Bem, A.L. *Issledovaniya. Pis'ma o literature* [*Studies. Letters on Literature*], ed. Bocharov S.G., introd. and commented Bocharov S.G., Surat I.Z. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2001, 451 p. (In Russ.)
4. Bocharov, S.G. “O krovenosnoi sisteme literatury i ee geneticheskoi pamyati” [“About the Circulatory System of Literature and Its Genetic Memory”]. *Geneticheskaya pamyat' literatury* [*Genetic Memory of Literature*]. Moscow, RGGU Publ., 2012, pp. 7–44. (In Russ.)
5. Bocharov, S.G. *Suzhety russkoi literatury* [*Subjects of Russian Literature*]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 1999, 632 p. (In Russ.)
6. Bocharov, S.G. *Filologicheskie suzhety* [*Philological Subjects*]. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2007, 656 p. (In Russ.)
7. Vyotskii, L.S. *Psikhologiya iskusstva* [*Psychology of Art*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1968, 576 p. (In Russ.)

8. Kosikov, G.K. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]. Vol. 2: *Teoriya literatury. Metodologiya gumanitarnykh nauk* [Theory of Literature. Methodology of the Humanities]. Moscow, Tsentr knigi Rudomino Publ., 2021, 694 p. (In Russ.)
9. *M.M. Bakhtin: pro et contra*: [in 2 vols], ed. K.G. Isupov. Vol. 1. St Petersburg, RHGA Publ., 2001, 552 p. (In Russ.)
10. Mikhailov, A.V. *Yazyki kul'tury* [Languages of Culture]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., Koshelev Publ., 1997, 909 p. (In Russ.)
11. Rodnyanskaya, I.B. “Knizhnaya polka Iriny Rodnyanskoï” [“The Bookshelf of Irina Rodnyanskaya”]. *Novyi mir*, no. 6, 2007, pp. 204–215. (In Russ.)
12. Rodnyanskaya, I.B. “Filosofskaya ‘sobaka’, zarytaya v stile” [“A Philosophical Dog Buried in Style”]. *Novyi mir*, no. 7, 2000, pp. 216–222. (In Russ.)
13. Surat, I.Z. “‘Organicheskaya filologiya’ Sergeya Bocharova” [“Organic philology’ by Sergei Bocharov”]. (Anna Griboedova’s interview with I. Surat. 22 July 2025). Available at: <https://gorky.media/context/organiceskaia-filologiia-sergeia-bocarova?ysclid=mejrg4t3nd262691548> (date of access: 20.08.2025). (In Russ.)
14. Toporov, V.N. “O ‘rezonantnom’ prostranstve literatury (neskol’ko zamechaniï)” [“Of the ‘Resonant’ Space of Literature (A few remarks)”]. *Literary Tradition and Practice in Russian Culture. Papers from an International Conference on the Occasion of the Seventieth Birthday of Yuri Mikhailovich Lotman*. Rodopi, 1993, pp. 16–21. (In Russ.)
15. Toporov, V.N. *Svyatost’ i svyatye v russkoi dukhovnoi kul'ture* [Holiness and Saints in Russian Spiritual Culture]: [in 2 vols]. Vol. 2: Three centuries of Christianity in Russia (12 th – 14 th centuries). Moscow, School “Yazyki russkoi kul'tury” Publ., 1998, 897 p. (In Russ.)
16. Tynyanov, Yu. N. *Poetika. Istoriya literatury. Kino* [Poetics. History of Literature. Cinema], ed. E.A. Toddes, A.P. Chudakov, M.O. Chudakova. Moscow, Nauka Publ., 1977, 574 p. (In Russ.)
17. Khodasevich, V.F. “Eshche o kritike” [“Again of Criticism”]. *Rossiiskii literaturovedcheskii zhurnal*, no. 4, 1994, pp. 218–221. (In Russ.)
18. Khodasevich, V.F. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 4 vols, ed. I.P. Andreeva, S.I. Bogatyreva, S.G. Bocharov, I.P. Khabarov; introd. by S.G. Bocharov. Moscow, Soglasie Publ., vol. 2, 1996, 576 p. (In Russ.)
19. Yung, K.G. *Fenomen dukha v iskusstve i nauke* [The Phenomenon of the Spirit in Art and Science], trans. from German by Bibikhin V.V., Averintsev S.S. Moscow, Renessans Publ., 1992, 313 p. (In Russ.)
20. Bakhtine, M. *La poétique de Dostoïevski*. Paris, Éditions du Seuil, 1970, 349 p. (In French)

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 4 (70) – 2025

Научный журнал

Техническое редактирование
и компьютерная верстка О.В. Егорова
Корректор М.П. Крыжановская

Адрес редакции: 117418, Москва, Нахимовский проспект, 51/21
ИНИОН РАН. Отдел литературоведения
liter@inion.ru

Подписано к печати 20/1-2026 г. Формат 60×84/16
Усл. печ. л. 14,2 Уч.-изд. л. 11,6
Тираж 800 экз.
Заказ №

**Институт научной информации по общественным наукам
Российской академии наук**
Нахимовский проспект, д. 51/21, Москва, 117418
<http://inion.ru>

Отдел печати и распространения изданий
Тел.: +7 (499) 124-32-15
e-mail: izdat@inion.ru

Отпечатано в типографии
АО «Т8 Издательские Технологии»
109316, Москва, Волгоградский проспект,
д. 42, корп. 5, к. 6