

**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**



**№ 2 (72)
2026**

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), *Е.И. Колосова* – канд. филол. наук (ИНИОН РАН, Москва, 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/2026.72.00

ISSN 2073-5561(Print)

ISSN 2949-3897(Online)

© ИНИОН РАН, 2026

**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 2 (72)
2026**

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); *Ekaterina I. Kolosova* – PhD in Philology (Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Moscow, 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/2026.72.00
ISSN 2073-5561(Print)
ISSN 2949-3897(Online)

© INION RAN, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

К 250-летию рождения Э.Т.А. Гофмана

<i>Черепанов Д.Д.</i> Тема поэтического знания в цикле «Серапионовы братья» Э.Т.А. Гофмана	9
<i>Финогенов В.А.</i> Символика портрета в творчестве Э.Т.А. Гофмана	31
<i>Шульц С.А.</i> Романтическая театральная метапоэтика: Э.Т.А. Гофман – Н.В. Гоголь – Аполлон Григорьев	46

История литературы

Русская литература

<i>Ранчин А.М.</i> Кирилл Туровский – автор «летописных» паремий Борису и Глебу? Полемиическая реплика	62
<i>Иванов И.Э.</i> Надгробное слово преподобному Иосифу Волоцкому: риторическое искусство Досифея Топоркова	78
<i>Лю Сяоя.</i> Средства портретной изобразительности в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре»	93
<i>Чистякова М.В.</i> Элементы романтической поэтики в драматургии Нины Садур	108

Зарубежная литература

<i>Герасимова С.А.</i> Просветительский путевой очерк как художественно-документальный жанр в «Энциклопедии» XVIII века	121
---	-----

<i>Сибирцева В.Г.</i> «Весеннее празднество» Клопштока в произведениях Гёте и Т. Манна и их переводах: немецкая и русская рецепция	138
<i>Толмачёв В.М.</i> Символизм романа «Волшебная гора» Т. Манна и его русское измерение. Статья первая	157
<i>Анцыферова О.Ю.</i> Литературная репутация Олдоса Хаксли в современной ему критике	176

Публикации

<i>Марусяк К.И.</i> Из переписки Н.В. Сушкова с Ю.Н. Бартевым: «Письмо о старце к старцу от старца»	191
--	-----

CONTENTS

E.T.A. Hoffmann: To the 250th Anniversary of Birth

<i>Daniil D. Cherepanov</i> . Poetic Knowledge in E.T.A. Hoffmann's <i>Die Serapionsbrüder</i>	9
<i>Victor A. Finogenov</i> . Portrait Symbolism in the Works of E.T.A. Hoffmann	31
<i>Sergei A. Shul'ts</i> . Romantic Theatrical Metapoetics: E.T.A. Hoffmann – N.V. Gogol – Apollon Grigoriev	46

History of Literature

Russian Literature

<i>Andrei M. Ranchin</i> . Kirill of Turov – the Author of the “Chronicle” Paroemia Readings to Boris and Gleb? A polemical rejoinder	62
<i>Igor' Eh. Ivanov</i> . The Funeral Oration for St Joseph Volotsky: The Rhetorical Art of Dosifei Toporkov	78
<i>Lyu Syaoya</i> . Means of Portrait Imagery in A.P. Chekhov's Story <i>The Man in a Case</i>	93
<i>Mariya V. Chistyakova</i> . The Elements of Romantic Poetics in Nina Sadur's Drama	108

Foreign Literature

<i>Svetlana A. Gerasimova</i> . The Educational Travel Essay as a Fictional Documentary Genre in the <i>Encyclopedia</i> of the 18th Century	121
--	-----

<i>Vera G. Sibirtseva. Klopstock's "Frühlingsfeier" in the Works of Goethe and Thomas Mann and Their Translations: German and Russian Reception</i>	138
<i>Vasily M. Tolmatchoff. On the Symbolism of Thomas Mann's Der Zauberberg and Its Russian Dimension. Part One</i>	157
<i>Olga Yu. Antsiferova. Aldous Huxley's Literary Reputation in His Lifetime Criticism</i>	176

Publications

<i>Kseniya I. Marusyak. From the Correspondence of N.V. Sushkov with Yu. N. Bartenev: "The Letter about an Elder to an Elder from an Elder"</i>	191
---	-----

К 250-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ Э.Т.А. ГОФМАНА

УДК 821.112.2.0

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.01

Д.Д. Черепанов
© Черепанов Д.Д., 2026

ТЕМА ПОЭТИЧЕСКОГО ЗНАНИЯ В ЦИКЛЕ «СЕРАПИОНОВЫ БРАТЬЯ» Э.Т.А. ГОФМАНА

Аннотация. В статье предлагается новая точка зрения на соотношение между творчеством Э.Т.А. Гофмана и немецкой романтической традицией. Анализируется переосмысление в произведениях Гофмана 1810-х годов одного из важнейших аспектов раннеромантической «религии искусства» – представления об особом, подлинном знании, доступном художнику. Сравнение с произведениями Л. Тика, В.Г. Вакенродера, Новалиса показывает, что Гофман воспринял основные черты этой концепции. Рассматриваются новеллы «Кавалер Глюк» и «Дон Жуан», сложное соотношение точек зрения и уровней повествования в цикле «Серapiионовы братья». Художественный мир Гофмана раскрывается посредством анализа образов и мотивов первого раздела «Серapiионовых братьев». Демонстрируется развитие мысли Гофмана от гносеологического оптимизма к принципиальной неопределенности, которая понимается не только как эстетический принцип, но и как своеобразная картина мира. Центральным элементом этого мировоззрения, сходство которого со взглядами йенских романтиков больше, чем принято считать в литературе, по-прежнему является субъект, «я» пишущего, бытие которого утверждается через акт творчества.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман; Новалис; Л. Тик; романтизм; «Серapiионовы братья»; «Кавалер Глюк»; «Дон Жуан».

Получено: 10.02.2026

Принято к печати: 09.03.2026

Информация об авторе: Черепанов Даниил Дмитриевич, 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/0000-0001-9665-6108>

E-mail: cherepanovdd@my.msu.ru

Для цитирования: Черепанов Д.Д. Тема поэтического знания в цикле «Серапионовы братья» Э.Т.А. Гофмана // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 9–30.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.01

Daniil D. Cherepanov

© Cherepanov D.D., 2026

POETIC KNOWLEDGE IN E.T.A. HOFFMANN'S *DIE SERAPIONSBRÜDER*

Abstract. This article suggests a new point of view on the relationship between E.T.A. Hoffmann and other writers of German Romanticism. Early German Romanticists believed in art as a unique source of poetic knowledge; such beliefs were an important part of “Kunstreligion” (religion of art / art as religion). It is demonstrated that Hoffmann adapted this notion, as it was represented by L. Tieck, W.H. Wackenroder, Novalis. The study traces the evolution of Hoffmann’s poetic gnoseology between 1809 and 1821. His early works, *Ritter Gluck* and *Don Juan*, are contrasted both with the writings of early Romanticism and with his later collection, *Die Serapionsbrüder*. By analysing the complex narrative structures of the latter, the article reveals a shift in Hoffmann’s thought from the gnoseological optimism of his early period towards fundamental uncertainty. This uncertainty is shown to be not merely an aesthetic principle but an element of a sophisticated worldview. The frame narrative and the stories within *Die Serapionsbrüder* are examined as an interconnected nexus of images and motives. This approach uncovers new aspects of Hoffmann’s ideas, suggesting that the writer’s relationship with Jena Romanticism was closer than has previously been recognized.

Keywords: E.T.A. Hoffmann; Novalis; L. Tieck; romanticism; “Die Serapionsbrüder”; “Ritter Gluck”; “Don Juan”.

Received: 10.02.2026

Accepted: 09.03.2026

Information about the author: Daniil D. Cherepanov, 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/0000-0001-9665-6108>

E-mail: cherepanovdd@my.msu.ru

For citation: Cherepanov, D.D. “Poetic Knowledge in E.T.A. Hoffmann’s *Die Serapionsbrüder*”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 9–30. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.01

Введение

Вопрос о месте Э.Т.А. Гофмана среди писателей-романтиков многократно рассматривался в обширной научной литературе. Наличие очевидных генетических связей между произведениями Гофмана и йенских романтиков естественным образом подсказывало сопоставительный подход, в рамках которого были отмечены как моменты существенного сходства, так и различия, которые интерпретировались как развитие, движение – либо внутри романтизма, либо за его пределы. Характер вопроса таков, что в его истории сталкиваются разные мировоззренческие позиции, использующие разные системы понятий. Соответственно, по-разному мыслились сущность романтизма и положение Гофмана. Так, В.М. Жирмунский выделил своеобразную мистику в качестве отличительной черты йенского периода и отмечал, что Гофману было чуждо такое понимание жизни: идеал в его произведениях превратился в «бессильную иллюзию», противостоящую утратившей привлекательность «действительной жизни» [6, с. 195]. В отличие от йенских романтиков, понимавших мир как «живое, таинственное, божественное целое» [6, с. 186], Гофман ощущает принципиальную раздвоенность бытия, «резкую противоположность идеала и действительности» [6, с. 192]. Несмотря на определенные параллели с гейдельбержцами, Гофман не мог быть причислен и к тем, кто предпочел мистике «религию», т.е. «отречение от жизни», принципиальное разделение плоти и духа под знаком аскетизма, отказ от «мистического оптимизма и индивидуализма» [5, с. 22 (1-ая паг.)]. Таким образом Гофман оказывался в стороне от основной линии романтического движения. К похожему выводу на иных основаниях пришел К. Гюнцель, который закономерным образом стремился оградить писателя от ассоциации с теми романтическими идеями, которые «взяты были на вооружение реакционными идеологами», и предлагал понимать «романтическое царство духов» не в традиции «романтической школы Шлегеля и Новалиса» – т.е. не в идеалистическом (и тем более не в религиозном), а в «реалистическом» ключе [4, с. 20]. С точки зрения Г. Гюнцеля, Гофман постепенно дрейфовал прочь от романтизма, хотя и был связан с этим направлением «тысячами нитей существа своего» [4, с. 21].

В современной отечественной германистике заочный спор о значении Гофмана связан с вопросом о содержательной («филосо-

фической») стороне его творчества: с точки зрения А.В. Михайлова, Гофман – «очень скромный беллетрист конца романтического периода в Германии» [9, с. 330], Д.Л. Чавчанидзе отстаивала взгляд на писателя как на носителя романтической традиции, отдававшего себе отчет в необходимости ее трансформации [14, с. 50]. Такая трансформация заметна, прежде всего, по тому, как Гофман изображал соотношение между «индивидуально-духовным началом» и «реальностью»: в то время как для йенцев идеальное начало полностью автономно, у Гофмана оно подвергается воздействию реальности [14, с. 49]. Рассматривая романтическое движение в ретроспективе, Гофман показывал разные варианты творческого пути – «смерть, безумие, религиозное отречение, артистическую игру с жизнью», а также «постепенное “приземление” героя», превращение его из носителя идеала в человека, смирившегося с «реальной судьбой» [14, с. 49]. Во всех этих многочисленных вариантах заметна тенденция изображать художников (в широком смысле слова “Künstler”, т.е. «человек искусства») несерьезно, пародийно – так «романтическое продолжает существовать в самоотрицании» [14, с. 50]. Особое значение для мысли Гофмана в ее развитии имеет рамочное повествование «Серапионовых братьев»: Д.Л. Чавчанидзе понимает «рамку» цикла как способ выражения новой критической оценки, данной автором собственным произведениям. «Нечто, скрытое за пределами видимого» относилось для него отныне исключительно к области воображения или моды, – т.е. к области заведомо ирреальной [14, с. 49]. Из этого следует, что Гофман, с точки зрения Д.Л. Чавчанидзе, в значительной мере отказался от раннеромантической концепции особого, поэтического знания.

В этой статье предпринимается попытка прояснить, в какой мере это утверждение справедливо. Наделен ли в произведениях Гофмана особый мир, открывающийся художнику, подлинным бытием, или он относится к области иллюзий? Какова познавательная ценность искусства? Хотя вопрос о соотношении между творчеством Гофмана и раннеромантической концепцией подлинного знания, одной из важнейших составляющих романтической «религии искусства» (Kunstreligion) в ее различных вариантах далеко не нов¹, его решение остается не вполне очевидным: на-

¹ Уже в 1914 году В.М. Жирмунский сопоставлял произведения Гофмана с произведениями В.Г. Вакенродера, Л. Тика, Новалиса и др. с точки зрения их

пример, авторы стандартного справочно-энциклопедического издания о Гофмане не считают тему «религии искусства» значимой для Гофмана, упоминая ее только применительно к творчеству Л. Тика и В.Г. Вакенродера [16, S. 146], в то время как исследовательница музыкальной эстетики Гофмана уделяет этой теме повышенное внимание [15, p. 1–32].

Тема поэтического знания у йенских романтиков

Интерес к теме особого, поэтического знания роднит Гофмана с йенскими романтиками, обращавшимися к ней в большинстве программных произведений. Первые же страницы «Сердечных излияний отшельника, любителя искусств» посвящены полемике против ложных мудрецов, «так называемых теоретиков и систематиков» [2, с. 28]. Отшельник противопоставляет им Рафаэля, обладающего редким даром прозревать божественную красоту, и утверждает, что художнику доступен особый способ познания, благодаря которому «предметы» невидимого мира без помощи слов и понятий напрямую «приходят к нам в душу» [2, с. 66]. Однако, как бы помимо воли вакенродеровского рассказчика, желающего сосредоточиться на возвышенных и спокойных «небесных» образах, не менее сильным свидетельством о реальности иррационального мира становятся темные видения болезненных художников. «Странности» вечно беспокойного Пьеро ди Козимо, умевшего захватить зрителя с помощью «болезненных и неприятных ощущений» [2, с. 72], в конечном счете означают постоянную мысль о страдании и смерти – плод той же «вечной труженицы природы», в которой отшельник видит явление божества. Монах отказывает болезненным художникам в «подлинно артистическом духе», но вынужден признать их самих «произведением искусства», т.е. явлениями, живыми подобиями абсолюта [2, с. 73–74]. Можно думать, что «божественное» в «Сердечных излияниях» представлено шире, чем это кажется отшельнику; оно включает в себя не только светлое и радостное «небесное» начало, но и все мучительное, мятущееся, темное. Отсюда двойственность в переживании искусства: в стихах Йозефа Берглингера музыка изображается то как «святая Цецилия», то как Венера, похищающая Адониса.

религиозного содержания: [6, с. 192–197]. Из числа современных работ о связях Гофмана с йенской трактовкой «религии искусства» см.: [19].

Подлинность творческого призвания подтверждается тем, что оба начала проявляют себя в жизни композитора, начавшего путь стихотворением о музыке в размере *Stabat mater* и закончившего сочинением и *проживанием* оратории, посвященной распятию Христа. Таким образом смерть Берглингера развивает тему, начавшуюся с видения Мадонны Рафаэлем², и таким образом утверждает правомочность и необходимость художественного постижения мира.

«Гимны к ночи» Новалиса начинаются с противопоставления двух типов знания, дневного и ночного. Первый тип знания имеет дело только с *явлениями*, хотя и чудесными (*Wundererscheinungen*); его предмет – космос как «протяженное пространство» (*der verbreitete Raum*), царства минералов, растений и животных [20, Bd 1, S. 131]. Второй тип открывает смотрящему просторы по ту сторону самых дальних звезд [20, Bd 1, S. 133]. Ночь раскрывает не только внешний, но и внутренний мир, «глубины любящей души» [20, Bd 1, S. 133]. Благодаря поэтическому знанию мир превращается из множества объектов, от которых познающий отделен непроницаемой стеной, в живое существо, возлюбленную, отношения с которой сравнивается с брачной ночью. Первая – программная – глава «Генриха фон Офтердингена» открывается дискуссией об особом поэтическом знании. Оспаривается житейская мудрость: «снам веры нет» (*Träume sind Schäume*) [20, Bd 1, S. 198]. Эта сентенция опровергается совпадением между собой двух снов (Генриха и его отца) в самых существенных моментах. В обоих случаях появляются пейзажи, структурированные схожим образом: Генрих во сне поднимается вверх по склону горы; его отец восходит на гору, с которой «вся Тюрингия видна была как на ладони» [10, с. 12]. Затем оба углубляются в пещеру, из которой исходит свечение. Генрих видит луч света или светящейся жидкости, орошающей каменный зал; отец Генриха видит пещеру, залитую ярким светом, не имеющим источника (*Ein glänzendes Licht war in der Höhle verbreitet* [20, Bd 1, S. 201]). В обоих случаях стихия света соединяется с женственным на-

² Образы Мадонны, Венеры и Марии, стоящей у Креста, начинают сливаться. Отшельник, любитель искусства, не замечает кощунственности этих параллелей точно так же, как не обращает внимания на сомнительную пользу от созерцания обнаженного св. Себастиана для благочестивых размышлений («О двух удивительных языках...»).

чалом: для Генриха оно как будто растворено в потоке, рождающемся из светящегося источника (Die Flut schien eine Auflösung reizender Mädchen [20, Bd 1, S. 197]), отец видит прекрасную статую, перед которой сидит, очевидно, несостоявшийся Пигмалион. Затем происходит перемещение в какое-то иное пространство, находящиеся одновременно «в глубине» и «по ту сторону». Там, как и Генрих, отец видел во сне долину, в центре которой находился голубой цветок. Как и Генрих, он под влиянием этого сна двигается в путь и находит возлюбленную. Такого рода совпадения, как понимает читатель, возможны только в том случае, если сны являются не просто фантазией, но имеют характер *над-субъективной* реальности³. В художественном мире романа эта реальность не может быть сведена к одной только психике, она включает объективный мир: сон отца уже частично сбывлся (Генрих и есть предсказанный чудесный ребенок), постепенно сбывается и видение Генриха – показательны названия двух частей романа, «Ожидание» (Die Erwartung) и «Исполнение» (Die Erfüllung). Новалис, как и Вакенродера, отличает своего рода гносеологический оптимизм. Реальность открывается поэту как целое, в котором преодолевается не только граница между субъективным и объективным, но и грань между настоящим, прошедшим и будущим: Генрих видит себя самого и все события своей жизни, в том числе грядущие, в древней книге на провансальском языке [10, с. 55]. Между снами, произведениями искусства и материальным миром есть система соответствий, погружение в одну область раскрывает и все остальные.

Вопрос о достоверности мира, открывающегося художнику, занимает особое место и в хорошо известных Гофману произведениях Л. Тика. Новеллы «Верный Эккарт и Тангейзер» и «Рунен-

³ Пара понятий «объективное» и «субъективное» понимается в рамках этой статьи в самом общем смысле как обозначение 1) материального мира, существующего независимо от индивидуального сознания, и 2) внутреннего мира, индивидуального сознания и его производных. Выражение «*над-субъективное*» используется для описания реальности, которая, относясь к нематериальному миру, в то же время не зависит в своем существовании от *индивида*. Это выражение, образованное по аналогии с распространенным понятием «интерсубъективное» (см., напр.: *Лекторский В.А. Субъективное* // Новая философская энциклопедия. Т. 3. С. 662–663), не претендует на введение нового термина; его задача – избежать ассоциаций с внешними по отношению к изучаемому художественному произведению терминологическими системами.

берг» построены вокруг столкновения двух миров, каждый из которых претендует на то, чтобы быть подлинной и единственной реальностью. Тангейзер рассказывает историю, которую невозможно согласовать с событиями, известными его другу. Известно, что отец Тангейзера умер после исчезновения последнего, в то время как Тангейзеру кажется, будто события произошли в обратном порядке. Тангейзер уверен, что был влюблен, из ревности бился на дуэли с другом и убил его, между тем как его друг, живой и здоровый, слушает рассказ. В финале новеллы мир Тангейзера одерживает победу и разрушает повседневный быт. Эмма, казавшаяся Тангейзеру давно умершей, вновь – уже наяву – погибает от его руки; фон Вольфсбург пропадает под действием венерических чар. В «Руненберге» похожий конфликт получает иное, менее очевидное разрешение. Вновь противостоят друг другу две реальности, одна из которых доступна всем, а вторая открыта лишь художнику, Христиану. Казалось бы, все свидетельствует о безумии художника: читатель, вместе с рассказчиком и женой Христиана Элизабет, видит кремьень, куски кварца и обычную гальку там, где художник созерцает горящие огнем драгоценные камни [12, с. 209]. Однако обнаруживается, что по крайней мере часть его видений существует и в объективной реальности – например, покрытая узором драгоценных камней и минералов каменная скрижаль, полученная от красавицы из недр Руненберга [21, Bd 2, S. 78], или страшная лесная женщина, которую видят Элизабет с дочерью. Итак, в новеллах Тика утверждается, что мучительное состояние художника, которое посторонним кажется безумием, на самом деле означает погружение в иные планы действительности.

Поэтическая гносеология Гофмана: от оптимизма к неопределенности

Биографы Гофмана неоднократно отмечали, что писатель, как кажется, мало интересовался сложными построениями классической немецкой философии [11, с. 37; 8, с. 12]. Однако именно тема поэтической гносеологии занимает центральное место в ранней новелле «Кавалер Глюк» (1808–1809). Вопрос о соотношении субъективного и *над*-субъективного решается посредством введения фигуры незнакомца, в финале представляющего «тем самым кавалером Глюком» (*Ich bin der Ritter Gluck*) [17, Bd 1, 77]. Он излагает концепцию многослойного мира: снаружи распо-

лагается «проезжая дорога» [3, т. 1, с. 35]; глубже, по ту сторону незримой преграды, через которую ведут врата слоновой кости, находится доступное далеко не всем царство снов. Но и оно не является конечной целью: для многих этот «замок Альцины» становится ловушкой, водоворотом, в котором растворяется личность (*sie zerfließen im Traum*) [17, Bd 1, S. 69]. Лишь избранным удастся разорвать этот заколдованный круг, проникнуть сквозь область «безумных образов» и вознестись к «вечному, неизъяснимому». К этой высшей точке ведет луч света, пронизывающий весь этот фантастический мир, центром которого является, как и у Новалиса, цветок, только солнечный – «солнечный цветок» (*die Sonnenblume*) [17, Bd 1, S. 71].

Параллели с «Генрихом фон Офтердингеном» бросаются в глаза. Сон Генриха музыкален: «отныне я думаю в лад музыке», – замечает он (*jetzt denke ich ... nach der Musik*) [20, Bd 1, S. 196]. Как и видения гофмановского персонажа, реальность Генриха состоит из нескольких слоев. Из повседневности он переносится в иной мир (в глагольной форме “*hinübergeschlummert*” корень “*schlummern*”, «дремать», используется как основа для глагола движения, а приставки обозначают движение вдаль и пересечение некоей границы) [20, Bd 1, S. 195]. Первый сон, в котором Генрих проживает множество жизней в дальних странах, сменяется вторым сном и знакомым тюрингским пейзажем; он, в свою очередь, уступает место миру под иссиня-черным небом (*schwarz-blau*), средоточием которого является голубой цветок, – этот переход у Новалиса, как и у Гофмана, описывается как *пробуждение*. У обоих писателей пространство сна пронизано светом и присутствием женственного начала. Но вместе со сходством читатель сразу замечает и различие. Рассказ гофмановского незнакомца вопиющим образом несерьезен, даже комичен: «солнечный цветок» одновременно – всего лишь подсолнечник, цветок совсем не возвышенный и не поэтический, а в его чашечке вместо прекрасного девичьего лика обнаруживается единственный глаз (он же именуется солнцем и трезвучием). Но сказанное нельзя отбросить как субъективную фантазию – персонаж, называющий себя Глюком, не только носит в себе полное собрание сочинений композитора, но и импровизирует «в духе и силе» самого Глюка. Иной мир вмешивается в жизнь художника и даже до какой-то степени разрушает ее, делая невозможным обычное повседневное существо-

вание, – но он же дарует ему особую интуицию и наделяет его способностью к подлинному общению.

Похожее подкрепление художественной фантазии внешними обстоятельствами, свидетельствующими о ее *над-субъективной* природе, завершает «Дон Жуана» (1812, публ. 1813): рассказчик, странствующий энтузиаст, узнает, что дуновение электризованного воздуха в два часа пополудни точно совпало со смертью актрисы. Таким образом подтверждается его интуиция как визионера, проникающего в «глубины» шедевра и ясно распознающего сущность «фантастических явлений чуждого мира» [18, Bd 1, S. 136]. Этот мир вмещивается в судьбу героев, переплетает между собой разные уровни бытия, становится причиной преждевременной смерти. Такие произведения Гофмана, как и новеллы Тика, отличаются своего рода «гносеологическим оптимизмом»: они утверждают одновременное существование творческого человека в нескольких пластах бытия, причем реальность искусства первична по отношению к повседневной жизни.

Между первыми литературными произведениями Гофмана и более поздним циклом «Серапионовы братья» (1818–1821) наблюдается преемственность. Цикл открывается рассказом о графе П., который считал себя мучеником Серапионом, пострадавшим при императоре Деции. Этот персонаж в значительной мере воспроизводит положение берлинского музыканта, называвшего себя К.В. фон Глюком, и тем самым по-новому ставит вопрос о соотношении «поэзии и правды» в произведениях искусства. Отшельник утверждает, что лишь по недостатку высшего знания (*Mangel höherer Erkenntnis*) поэт может думать, будто созданные им образы и события никогда не существовали в пространстве и времени, пытаясь «запереть их, как в ящике, в тесной комнатке своего мозга» (*in den engen Raum seines Gehirns einschachteln*) [17, Bd 1, S. 30]. Однако рассказ в целом подводит читателя к совсем иным выводам, чем «Кавалер Глюк»: мир, в котором живет Серапион, доступен лишь ему одному, *субъективен*. Это подчеркивается царящим в этом мире произволом: псевдо-Серапион знает о времени, прошедшем со времен гонений, беседует с Данте, Петраркой и Ариосто, и в то же время уверяет рассказчика, что они находятся в Фиванской пустыне. Поскольку Серапион становится покровителем возникающего литературного общества, этот небольшой рассказ можно рассматривать как поэтологический. Не случайно религиозность отшельника Серапиона проявляется, по-видимому,

почти исключительно в беседах с невидимыми друзьями – в этом он скорее похож на рассказчика из «Кавалера Глюка», имевшего привычку беседовать с «дружественными тенями» о науке, искусстве и т.п. [3, т. 1, с. 31]. Серapiион «сочиняет» свой собственный мир (или «романтизирует» мир действительный), и эта постоянная деятельность становится для него источником покоя и радости (Ruhe und Heiterkeit). «Уют», который рассказчик ощущает в присутствии Серapiиона (слово “Gemütlichkeit” в рамках «Серapiионовых братьев» трудно поддается переводу), становится важнейшей категорией поэтики: автор предисловия просит читателя «благодушно» (gemütlich) принять произведение, написанное «непритязательно и от всей души» (aus treuem Gemüt); Серapiионовы братья стремятся вернуть «прежнюю задушевность» (die alte Gemütlichkeit) [17, Bd 1, 12], прийти в «веселое задушевное настроение» (eine fröhliche gemütliche Stimmung) [3, т. 4, с. 11, 16, 19; 17] и т.д. Стремление к «уюту» означает стремление не к познанию *сущего*, а к созданию иллюзий, вымыслу. Единственный момент выхода из субъективного в область над-субъективного в этом рассказе – воздействие личности отшельника на рассказчика, а через него и на слушателей: «методичное безумие» графа П. оказалось *сильнее*, чем окружающая его повседневная действительность; оно дало ему особое видение (новеллы и другие поэтические произведения, по его словам, происходят у него «прямо на глазах» [17, Bd 1, S. 31]). Тем самым Серapiион демонстрирует «автономию идеального начала», которая, по выражению Д.Л. Чавчакидзе, была «центральной темой немецкого романтизма» [14, с. 48], но эта демонстрация сопровождается оговорками: фантастический мир уже не способен подчинить себе повседневную действительность.

В несколько ином ключе тема соотношения субъективного и над-субъективного трактуется в рассказе «Фалунские рудники» (1818). Этот рассказ, построенный вокруг противостояния двух миров, в значительной мере перекликается с сюжетом и проблематикой «Руненберга». В научной литературе встречаются диаметрально противоположные мнения относительно оценки, которую Гофман дал мировоззрению ранних романтиков. Так А. Хаймес, автор соответствующего раздела в современном справочном издании о Гофмане, считала, что в «Фалунских рудниках» писатель окончательно отмежевался от взглядов йенского кружка. По мнению исследовательницы, рассказ изображает путь творческого

человека уже не как проникновение в сокровенные законы вселенной, но как погружение в собственный внутренний мир, заканчивающееся своеобразным солипсизмом, полной утратой связи с реальностью и разрушением личности [16, S. 279]. Противоположную точку зрения выразил авторитетный отечественный исследователь, понимающий эстетику Гофмана в ключе, близком ранне-романтическому: искусство, «хотя и возникает на земной основе и в гуще обыденной жизни, ведет человека к небу, в божественные сферы» [1, с. 91].

Текст «Фалунских рудников», взятый без повествовательной рамки, противится истолкованию в солипсистском ключе. Ряд эпизодов призван подчеркнуть *над-субъективный* характер видений главного персонажа, Элиса Фрёбома: горняк Торберн впервые явился Элису еще в Гётеборге, описал рудники, которых моряк никогда не видел, и указал к ним дорогу; другие рудокопы по описанию узнали Торберна и оценили полученные от него сведения о горном деле как вполне достоверные [3, т. 4, с. 171], – следовательно, эта фигура не может быть всего лишь плодом индивидуальной фантазии. Схожим образом и Улла Дальшё сначала появилась во сне Элиса, а затем уже встретила его наяву. Такого рода пересечения между сказаниями, снами и жизнью подтверждают существование иного мира, который перестает быть «просто сказочками» и обретает собственную реальность [17, Bd 1, S. 228].

Рассказ Гофмана повторяет Тика, утверждая «подгорный» мир искусства как подлинный и первичный по отношению к повседневности. Однако этот рассказ помещен в повествовательную рамку, охарактеризован как вымысел внутри вымысла – правда, в известной мере вдохновленный свыше (*Mir gab der Geist ein...* – так обосновывает рассказчик свое намерение еще раз обработать известный материал из книги Г.Г. Шуберта) [17, Bd 1, S. 206]. Переход от рассказа к «рамке», разговору друзей-сочинителей как бы отменяет то, что провозглашалось в финале «Фалунских рудников»; то, что в пределах рассказа имело *над-субъективное* или даже *объективное* бытие, превращается в субъективную фантазию. Этот эффект подчеркивается, поскольку члены кружка неоднократно характеризуют свои произведения как заведомо фикциональные, необъективные: например, рассказ Теодора «Фермата» кажется им не вполне соответствующим уставу общества, поскольку Теодор видел картину, о которой идет речь, не только духовным взором, но «и телесными очами» [17, Bd 1, S. 89–90].

Такого рода прием – введение рассказчика, появление которого вызывает у читателя сомнения серьезности рассказанного, как бы перечеркивает сказанное, весьма характерен для Гофмана. Один из самых ярких примеров – «Золотой горшок» (1813–1814): разговор архивариуса с повествователем производит действие, аналогичное случаям нарушения сценической иллюзии, которые, по выражению автора «Совершенного машиниста» (1813), спасают зрителей от «дьявольских ухищрений» поэтов и музыкантов, создающих «обманчивые соблазны фантазии» [3, т. 1, с. 76]. Гофман использовал подобный прием и в других случаях, например, за счет предисловия издателя к «Приключению в ночь под Новый год» (1815), ставящего под сомнение достоверность дневника путешествующего энтузиаста, который «не отделяет свою внутреннюю жизнь от внешней» [3, т. 1, с. 263]. Иногда рассказчик не выведен как отдельный персонаж, но о его присутствии и фикциональности текста напоминают подзаголовки, указывающие на *литературность* жанра (*Eine fabelhafte Begebenheit...*, *Ein Märchen...*), обращения к «благосклонному читателю» («Золотой горшок», «Артуров двор», «Щелкунчик и мышиный король») или стернианские упоминания персонажей о предстоящем напечатании их разговора («Известие о дальнейших судьбах собаки Берганца», 1813). Вместе с тем, как не раз отмечалось, «Серapiионовы братья» – из числа самых автобиографичных произведений Гофмана [13, с. 471]. Подсказки в тексте (например, трехкратное повторение имени «Теодор» у автора, рассказчика и героя) намекают даже неискушенному читателю-современнику на существование этого пласта, предлагая начать расшифровку и тем самым вновь рассмотреть вымышленный текст как (в известном отношении) достоверный.

В повествовательной рамке «Серapiионовых братьев» этот прием становится предметом рефлексии: братья то стремятся *утвердить* истину поэтического вымысла, то опровергают свои слова. Так, Лотар настаивает, что подлинный поэт – тот, кто «действительно созерцал то, что провозглашал», отождествляя тем самым художника с пророком [17, Bd 1, S. 65], но тому же Лотару автор не без иронии влагает в уста панегирик в честь настольного календаря, названного «дивным произведением, исполненным неопровержимой истины» (*dies herrliche Werk voll unumstößlicher Wahrheit*) [17, Bd 1, S. 63–64]. Между тем в повседневный быт Серapiионовых братьев вкрадывается фантастический элемент: день, в который они, впервые собравшись после двенадцатилетней

разлуки, слушают рассказ об отшельнике Серапионе, против всякой вероятности оказывается не только днем смерти отшельника, но и днем памяти святого Серапиона. Это обстоятельство получает соответствующее психологическое истолкование: мысль об отшельнике, как предполагает один из братьев, возникла в памяти потому, что «внутренний дух посредством таинственной, тобою самим не осознанной операции, показал тебе образ утраченного друга в день его смерти» [3, т. 4, с. 51]. Так тема особого, иррационального знания как бы «контрабандой» проникает в повседневную реальность рамочного повествования.

Для описания такой трактовки темы субъективного и объективного представляется весьма удачным выражение «гносеология сомнения», использованное А.Ю. Зиновьевой [7, с. 45]. Кажется, однако, неверным сводить гофмановскую «неопределенность», как это делает А. Хаймес, к «субъективной фантазии». Противоречивая трактовка поэтического знания соответствует антиномичному мироощущению братьев-литераторов. Неразрешимые противоречия не дают им покоя: Лотар, с одной стороны, заявляет, что необходимо помнить о неизбывной *двойственности* мира (Duplizität), распадающегося на «внутреннее» и «внешнее», духовное и материальное, причем внешний мир является «рычагом» или «приводом» (der Hebel), обеспечивающим бытие и действие духа, а с другой – воспринимает внешний мир вполне в духе Платона как место заключения, подобное глубокой шахте (die Außenwelt, in der wir eingeschachtet) [17, Bd 1, S. 65]. Такой ход мысли – стремление к исходу из платоновской пещеры – предполагает развоплощение, «томление по смерти» (“Sehnsucht nach dem Tode”, по выражению Новалиса). Ужас, который Лотар испытывает после рассказов о Серапионе, Креспеле и Антонии, вызван, по-видимому, воздействием на судьбы этих персонажей иррациональной силы, вырывающей их из повседневного «уютного» быта и подталкивающей через искусство в конечном счете к небытию, утрате себя.

Представляется, что в этом аспекте первый раздел «Серапионовых братьев» не столько отрицает, сколько дополняет и развивает картину мира йенских романтиков: не случайно и для автора «Гимнов к ночи» цель поэтического странствия двоилась, казалась то смертью, то «вечной брачной ночью», непрекращающимся созерцанием красоты и тайн вселенной. Следует помнить и об «Удивительном восточном сказании об обнаженном святом»

(в сборнике «Фантазии об искусстве» эта сказка приписана Йозефу Берглингеру), в котором умиротворяющие и примиряющие звуки музыки помогают святому (или одержимому) отшельнику освободиться от тела и в танце вознестись к небесам. Стоит учесть и то впечатление *литературности*, которое производят «Сердечные излияния» в целом: очевидная для читателя переработка жизнеописаний Дж. Вазари встроена в «рамку» рассуждений об искусстве – прием, в некоторой степени предвосхищающий композицию «Серапионовых братьев».

От «странствия» к «кругам»: тема утраты и обретения «я»

Поэтическое познание мира для йенских романтиков означало преодоление границ, отделяющих «я» в его повседневном состоянии от мира. Однако их «снятие» означает, что исчезает, растворяется в бытии и само «я» – отсюда образы сна, погружения в поток (в первой части «Генриха фон Офтердингена» – в поток, текущий в глубину горы), растворения в музыке, смерти. Схожие по своей природе образы развоплощения, «переселения в Атлантиду», «смерти в любви» присутствуют во многих произведениях Гофмана, что дало, например, Р. Сафрански основание считать отрицание телесного и телесности одним из сквозных мотивов творчества писателя [11, с. 208–210]. Представляется, однако, что для понимания специфики гофмановского творчества существенен другой мотив, в каком-то смысле *обратный* идее развоплощения, дробления и утраты личности. «Серапионовы братья» открываются темой, несколько непривычной по сравнению с йенским романтизмом, – элегическим сетованием на *исчезновение* внешнего мира, его превращение в воспоминания, фантастические образы, в «наши мысли, наше собственное “я”» [17, Bd 1, S. 65]. Программу и цель серапионовых вечеров задает сетование одного из братьев: «Тщетный труд! Напрасно мы обманываем себя, напрасно гоним прочь горькую мысль: не вернуть, не вернуть больше того, что когда-то было» (...nicht wegzubannen ist die bittere Überzeugung, daß nimmer – nimmer wiedergekehrt, was einmal dagewesen) [17, Bd 1, S. 65]. Собравшиеся пытаются преодолеть разрыв между собой-в-прошлом и собой-сегодняшними, победить время, воскресить умершее. Вернее будет сказать, что они не столько возвращают бывшее «благодущие», воссоздавая атмосферу старых встреч,

сколько призывают то, чего не было и в прошлом, *создают* с помощью воспоминаний и вымысла переживание «уют», – ощущение полноты и незыблемости бытия. Автор, персонажи рамки, герои рассказов и читатель становятся частью многократно повторяющейся ситуации – воображаемого уютного вечера у камина, общения вокруг книги, рассказа, разговора, когда бег времени как будто бы останавливается и неизбежно наступающая ночь все откладывается, пока один готов «без особых притязаний благодушно принять» то, что другой «предлагает непритязательно и от всей души» [3, т. 4, с. 6].

Обостренное переживание эфемерности бытия, борьба против смерти, попытки «заколдовать» время с помощью художественного слова – лейтмотивы, объединяющие первый и второй тома «Серапионовых братьев». Искусство противостоит «необоримой власти времени» [3, т. 4, с. 9], оно постоянно пытается удержать нечто ценное, *остановить* «жизнь с ее бесконечно переменчивыми обстоятельствами» (*das Leben in seiner stets wechselnder Gestaltung*) [3, т. 4, с. 7]. Прием, который вполне возможно обозначить словами «вновь я посетил», присутствует в каждой из новелл первого раздела: братья собираются после двенадцатилетнего перерыва и чувствуют, как переменялись они сами и мир вокруг них; рассказчик возвращается мыслью к Серапиону – вспоминая, как приехал в Б. после трехлетнего отсутствия и не застал отшельника в живых; Серапион пребывает в некоем безвременье среди великих художников древности. Повествователь в «Советнике Кrespеле» возвращается мыслью к Антонии и припоминает, как, уехав, вновь оказался в городе в день ее похорон. Кrespель, в свою очередь, рассказывает о прошлом и о своей попытке сохранить в неизменности ежедневный уклад, приостановить неизбежное умирание Антонии, в которой для него вновь воплотилась умершая жена. Рассказчик «Ферматы» вспоминает о знакомстве с итальянскими певицами и о повторной встрече с ними через четырнадцать лет. Разнообразные варианты столкновения прошлого и будущего, образа, «живущего в памяти», и «отнюдь не радостной действительности» структурируют художественный мир не только в «Серапионовых братьях». А.В. Карельский справедливо отметил, что ситуация, в которой «мудрость возраста стоит лицом к лицу с неведением юности», определяет систему персонажей во многих произведениях Гофмана; при этом и «учителя-волшебники», и «студенты», «дилетанты» для писателя –

«ипостаси себя прежнего» [8, с. 12–13]. Следует добавить, что и фейерверки мастера Авраама можно рассматривать как особого рода творчество, создающее именно эфемерное «настроение» (вновь – “*Gemütlichkeit*”), – своего рода аналог литературных сказок, публикующихся в альманахах для читающих дам. Попыткой удержать время, сохранить отпечаток своего «я», является и записывание Мурром своих воззрений.

Эти два мотива: развоплощение, отрицание плоти, выход из повседневного мира и воплощение мечты, преодоление смерти, воссоздание мира – в художественном мире Гофмана неотделимы друг от друга. Теодор, персонаж «Ферматы», предлагает концепцию, объясняющую их взаимное отношение: началом творческого пути, по его мнению, становится «какое-то сильное впечатление, которого не стирает время» [3, т. 4, с. 70]. Оно связывается с тем или иным женским образом («певицей, заронившей в нас первую искру»), хотя, по существу, произошедшее – явление высшего порядка: «Заговорил дух, живущий в звуке, то было слово Творения» (*es war das Schöpfungswort*), благодаря которому в художнике пробуждается его собственный дух, родственный божеству [17, Bd 4, S. 89]. Попытка «стянуть» неземное на землю, «стеснить» духовное (*in die irdische ärmliche Beengtheit*), приводит к тому, что «прекрасная волшебница» превращается в возлюбленную, «а то и в жену», очарование исчезает, «сокровенная мелодия» (*die innere Melodie*) превращается в бытовые дразги. Этот набросок сюжета, начинающийся с намека на образы Матильды Новалиса и Марии из «Странствий Франца Штернбальда», воспроизводит ход, часто встречающийся в произведениях А. фон Арнима и Й. фон Эйхендорфа. Теодор придает ему метафизический смысл: любовное томление художника обращено на идеал, отразившийся в «чужом внешнем образе», по существу же находящийся во «внутреннем мире» [3, т. 4, с. 70]. Из этого утверждения, вполне соответствующего духу раннего романтизма, следует, что всякая попытка повторно пережить «прекрасное мгновение» обречено на неудачу – предмет или лицо, прежде открывавшие полноту жизни, при втором взгляде кажутся мертвыми, пошлыми и скучными. Дух побуждает художника двигаться дальше, развиваться, *меняться*. Известный фрагмент Новалиса – «мы повсюду ищем абсолюта (*das Unbedingte*), а находим всегда лишь вещи (*nur Dinge*)» [20, Bd 2, S. 413] – гофмановский художник склонен истолковывать, как Дон Жуан, который при каждом новом увлечении находит

конечное вместо бесконечного и чувствует, что был обманут. В ход идет творческая фантазия; образ Прекрасной Дамы растворяется в «небесно-прекрасном звуке», из которого рождаются все новые мелодии, но телесная возлюбленная при этом исчезает из жизни, в каком-то смысле – непременно умирает. Иными словами, для рассказчика «Ферматы» внутренний мир первичен; из него рождается образ Прекрасной Дамы, музыки, мелодии – утрата сливается с творчеством.

Противоречие между двумя «категорическими императивами» – меняться, терять себя, утрачивать и остановить время, спасать, удерживать – реализуется в слове. Художественные пространства, персонажи, образы создаются лишь для того, чтобы подвергнуться ироническому отрицанию. Эта принципиальная антиномия гофмановского творчества с разных точек зрения описана в литературе. В.М. Жирмунский отмечал несерьезность, гротескность, неустойчивость высшего бытия в произведениях Гофмана, где «и самые идеалы <...> похожи на иллюзии» [6, с. 193–194]. По сравнению с гносеологическим оптимизмом йенских романтиков такая позиция может быть названа скептической. Еще решительнее писал о скептицизме Гофмана Р. Сафрански, видевший в «полимифизме», непрестанной игре своего рода защитную реакцию писателя против любой религии и всякого господствующего дискурса. Кажется, однако, что такая оценка не учитывает наличия в многообразном художественном мире Гофмана четко фиксированной точки отсчета – момента *вмешательства* в судьбу сил, исходящих из иного мира, хотя бы и обозначенного как мир «внутренней». Именно такое вмешательство создает ситуацию раздвоенности; в этих условиях протеизм говорящего можно понимать как способ художественного описания единой в своей разделенности на «внешнее» и «внутреннее» реальности, которая утверждается как единственное, бесспорное, *абсолютное* бытие, в определенном смысле – как божество. Оно не имеет ни лица, ни определения, но постоянно порождает все новые маски, которые в равной мере могут быть обозначены как иллюзии или как действительность второго, третьего и так далее порядка. Именно по этой причине Серапион провозглашает относительность всякой картины мира: и безумец, и прагматик видят лишь многослойный «покров, накинутый над бездной» (Ф.И. Тютчев). «Волшебные круги, в которых вращается все наше бытие и откуда мы никак не можем вырваться», о которых говорит Крейслер [18, т. 5, с. 60], – и есть

облик божества. В мире, где и фантазия, и повседневность в равной мере могут оказаться всего лишь масками, единственная реальность, в которой не приходится сомневаться художнику, – это воздействие на него некой непреодолимой силы, которая заставляет его выкидывать колена «пляски святого Витта», т.е. творить.

Заключение

Размышления над трактовкой проблемы поэтического знания подводят к центральной теме в творчестве Гофмана – обостренному переживанию творчества как единственного способа утвердить, сконструировать бытие и личность. Символическое выражение этой деятельности – образ людей пишущих, читающих и неспешно общающихся, как будто время для них остановилось, но сознающих эфемерность этого состояния, обреченных на скорое расставание. Общение в искусстве не столько останавливает мгновение, сколько призывает некое воображаемое счастливое прошлое, своего рода золотой век. С этой точки зрения Гофман оказывается полноправным представителем «философствующего» немецкого романтизма и находится гораздо ближе к йенцам, для которых в центре внимания находилась проблематика «индивидуального духовного начала», чем к К. Brentano, А. фон Арниму и Й. фон Эйхендорфу, искавшим «точку опоры» в Боге, коллективе и надличном духовном начале.

Список литературы

1. Бычков В.В. Эстетические воззрения Э.Т.А. Гофмана // *Философия и культура*. 2023. № 2. С. 91–109. DOI: 10.7256/2454-0757.2023.2.39345
2. Вакенродер В.-Г. Сердечные излияния отшельника, любителя искусств // *Вакенродер В.-Г. Фантазии об искусстве*. М.: Искусство, 1977. С. 25–112.
3. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991–2000.
4. Гюнцель К. Э.Т.А. Гофман: Жизнь и творчество: письма, высказывания, документы. М.: Радуга, 1987. 464 с.
5. Жирмунский В.М. Религиозное отречение в истории романтизма: материалы для характеристики К. Brentano и гейдельбергских романтиков. М.: С.И. Сахаров, 1919. 204+82 с.

6. Жирмунский В.М. Немецкий романтизм и современная мистика. СПб.: Аксиома; Новатор, 1996. XL+232 с.
7. 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
8. Карельский А.В. Эрнст Теодор Амадей Гофман // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. М.: Художественная литература, 1991. С. 5–30.
9. Михайлов А.В. Гоголь в своей литературной эпохе // Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 311–352.
10. Новалис. Генрих фон Офтердинген / ред. В.Б. Микушевич. М.: Ладомир; Наука, 2003. 280 с.
11. Сафрански Р. Гофман / пер. с нем. В.Д. Балакина. М.: Молодая гвардия, 2005. 383 с.
12. Тик Л. Руненберг // Немецкая романтическая повесть: в 2 т. Т. 1. М.; Л.: Academia, 1935. С. 188–210.
13. Чавчанидзе Д.Л. Комментарий // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 4. Кн. 1. М.: Художественная литература, 1998. С. 471–508.
14. Чавчанидзе Д.Л. О беллетристичности и философичности сочинений Э.Т.А. Гофмана // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2013. № 3. С. 47–52.
15. Chantler A. E.T.A. Hoffmann's Musical Aesthetics. Hants, Burlington: Ashgate, 2006. 202 p.
16. E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung / Hg. D. Kremer. Berlin, N.Y: De Gruyter, 2009. 666 S.
17. Hoffmann E.T.A. Die Serapionsbrüder: in 2 Bdn. Berlin: Aufbau, 1978.
18. Hoffmann E.T.A. Poetische Werke: in 6 Bdn. Berlin: Aufbau, 1963.
19. Muzelle A. Das Bild des Künstlers im Werk Wackenroders und E.T.A. Hoffmanns // Kunstreligion. Bd 1: Der Ursprung des Konzepts um 1800. Berlin: De Gruyter, 2011. S. 253–264.
20. Novalis. Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs: in 4 Bdn. Stuttgart: Kohlhammer, 1977.
21. Tieck L. Werke: in 4 Bdn. Bd 2. München: Winkler, 1963.

References

1. Bychkov, V.V. “Ehsteticheskije vozzreniya Eh. T.A. Gofmana” [“The Aesthetic Views of E.T.A. Hoffmann”]. *Filosofiya i kul'tura*, no. 2, 2023, pp. 91–109. (In Russ.) DOI: 10.7256/2454-0757.2023.2.39345

2. Wackenroder, W.H. “Serdechnye izliyaniya otshel’nika, lyubitelya iskusstv” [“Heartfelt Outpourings of a Hermit, a Lover oft he Arts”]. *Fantazii ob iskusstve* [*Phantasien über Kunst*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1977, pp. 25–112. (In Russ.)
3. Hoffmann, E.T.A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991–2000. (In Russ.)
4. Gyuntsel’, K. *Eh. T.A. Gofman: Zhizn’ i tvorchestvo: pis’m, vyskazyvaniya, dokumenty* [*E.T.A. Hoffmann: Life and Works: Letters, Opinions, Sources*]. Moscow, Raduga Publ., 1987, 464 p. (In Russ.)
5. Zhirmunskii, V.M. *Religioznoe otrechenie v istorii romantizma: materialy dlya kharakteristiki K. Brentano i geidel’bergskikh romantikov* [*Religious Self-Denial in the History of Romanticism*]. Moscow, S.I. Sakharov Publ., 1919, 204+82 p. (In Russ.)
6. Zhirmunskii, V.M. *Nemetskii romantizm i sovremennaya mistika* [*German Romanticism and Modern Mystics*]. St Petersburg, Aksioma, Novator Publ., 1996, XL+232 p. (In Russ.)
7. Zinov’eva, A. Yu. “Gofmaniana Tomasa Manna v fokuse novelly *Tristan*” [“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
8. Karel’skii, A.V. “Ehrnst Teodor Amadei Gofman” [“E.T.A. Hoffmann”]. Gofman, Eh. T.A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols, vol. 1. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, pp. 5–30. (In Russ.)
9. Mikhailov, A.V. “Gogol’ v svoei literaturnoi ehpoke” [“Gogol and His Time in Literature”]. *Obratnyi perevod* [*Reverse Translation*]. Moscow, Yazyki russkoi kul’tury Publ., 2000, pp. 311–352. (In Russ.)
10. Novalis. *Heinrich von Ofterdingen*. Moscow, Ladomir, Nauka Publ., 2003, 280 p. (In Russ.)
11. Safranski, R. *Gofman* [Hoffmann]. Moscow, Molodaya gvardiya Publ., 2005, 383 p. (In Russ.)
12. Tieck, L. “Runenberg”. *Nemetskaya romanticheskaya povest’* [*German Romantic Stories*]: in 2 vols, vol. 1. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1935, pp. 188–210. (In Russ.)
13. Chavchanidze, D.L. “Kommentarii” [“Commentary”]. Gofman, Eh. T.A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols, vol. 4, book 1. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1998, pp. 471–508. (In Russ.)
14. Chavchanidze, D.L. “O belletristichnosti i filosofichnosti sochinenii Eh. T.A. Gofmana” [“E.T.A. Hoffmann: A Trivial Author or a Philosopher?”]. *Izvestiya Rossiiskoi akademii nauk. Seriya literatury i yazyka*, no. 3, 2013, pp. 47–52. (In Russ.)
15. Chantler, A. *E.T.A. Hoffmann’s Musical Aesthetics*. Hants, Burlington, Ashgate, 2006, 202 p. (In English)

-
16. *E.T.A. Hoffmann: Leben – Werk – Wirkung*, hg. D. Kremer. Berlin, N.Y., De Gruyter, 2009, 666 S. (In German)
 17. Hoffmann, E.T.A. *Die Serapionsbrüder*: in 2 Bdn. Berlin, Aufbau, 1978. (In German)
 18. Hoffmann, E.T.A. *Poetische Werke*: in 6 Bdn. Berlin, Aufbau, 1963. (In German)
 19. Muzelle, A. “Das Bild des Künstlers im Werk Wackenroders und E.T.A. Hoffmanns”. *Kunstreligion*. Bd 1: *Der Ursprung des Konzepts um 1800*. Berlin, De Gruyter, 2011, S. 253–264. (In German)
 20. Novalis. *Schriften. Die Werke Friedrich von Hardenbergs*: in 4 Bdn. Stuttgart, Kohlhammer, 1977. (In German)
 21. Tieck, L. *Werke*: in 4 Bdn. Bd 2. München, Winkler, 1963. (In German)

В.А. Финогенов**СИМВОЛИКА ПОРТРЕТА В ТВОРЧЕСТВЕ
Э.Т.А. ГОФМАНА**

Аннотация. В статье прослеживается эволюция портретной образности в творчестве Э.Т.А. Гофмана. Тема мастерства и профессионального призвания нередко служила сюжетной основой его произведений, причем явное предпочтение писатель отдавал музыкантам и художникам. Задача этой работы – выделить тему живописи из более широкого спектра. По сравнению с музыкальными образами, картина или фреска овеществляет воображение, придавая ему видимую и осязаемую форму. Портрет у Гофмана зачастую представляет собой связующее звено между реальностью и фантазией. Персонаж-художник воплощает на полотне свой женский идеал, но при этом всегда ощущает разрыв между небесным образом и земным чувством. Если в более ранних произведениях Гофмана превалирует эстетика ужасного, то ближе к концу жизни писателя на первый план выступает ирония, сглаживающая противоречие между имманентным и трансцендентным.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман; художник; портрет; живопись в литературе; экфрасис.

Получено: 15.02.2026

Принято к печати: 10.03.2026

Информация об авторе: *Финогенов* Виктор Анатольевич, младший научный сотрудник отдела литературоведения, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

E-mail: p_jh@mail.ru

Для цитирования: *Финогенов В.А.* Символика портрета в творчестве Э.Т.А. Гофмана // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 31–45.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.02

Victor A. Finogenov

PORTRAIT SYMBOLISM IN THE WORKS OF E.T.A. HOFFMANN

Abstract. The article examines the development of portrait symbolism in the works of Ernst Theodor Amadeus Hoffmann. The theme of mastery and professional vocation often formed the plot of his works, and the writer clearly preferred musicians and artists. Hoffmann's aesthetic views have been studied quite well, so the task of this work is to highlight the theme of painting from a wider range. Compared to musical images, a painting or a fresco brings the imagination to life, giving it a visible and tangible form. In Hoffmann's work, the portrait often represents a link between reality and fantasy. The artist character embodies his feminine ideal on canvas, but he is always torn between a heavenly image and an earthly feeling. While the writer's earlier works are dominated by the aesthetics of horror, towards the end of his life, irony comes to the fore, reconciling the contradiction between the immanent and the transcendent.

Keywords: E.T.A. Hoffmann; artist; portrait; painting in literature; ekphrasis.

Received: 15.02.2026

Accepted: 10.03.2026

Information about the author: *Victor A. Finogenov*, Junior 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.

E-mail: p_jh@mail.ru

For citation: Finogenov, V.A. "Portrait Symbolism in the Works of E.T.A. Hoffmann". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 31–45. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.02

Э.Т.А. Гофман был не только писателем и композитором, но и художником, поэтому неудивительно, что тема живописи формирует сюжет его многочисленных произведений. Несмотря на многогранность творчества Гофмана и на то, что рассуждения о природе искусства в его рассказах зачастую носят обобщающий характер, примечательно, что поэт, живописец и музыкант в его литературных произведениях никогда не сливаются в единой ипостаси. Типичное для немецкого романтизма определение «Künstler» переводится на русский как «художник», что вызывает определенную терминологическую путаницу. В большинстве

отечественных исследований предпочтение отдается более широкому понятию, что можно обнаружить в классических работах Н.Я. Берковского [1] и А.В. Карельского [4]. Ту же традицию продолжают и современные российские исследователи: например, В.В. Бычков [2] рассматривает роль живописи в творчестве писателя одновременно с музыкальной образностью. Интермедальность у Гофмана также исследует Р. Шмидт в своей монографии [9]. Диссертация К. Бомхоф [6] анализирует роль Сальватора Розы и Жака Калло в творческой саморепрезентации Гофмана. Непосредственно художественному наследию писателя посвящено двухтомное издание Д.Й. Понерта [8]. Статья словенской исследовательницы А. Озорович [7] о живописных образах у Гофмана также строится вокруг идеи синтеза искусств. В то же время сюжетным и композиционным особенностям собственно рассказов о художниках и их сопоставительному анализу уделяется значительно меньше внимания как в российском, так и зарубежном литературоведении. Цель этой статьи – проанализировать весь корпус текстов Гофмана о живописцах и определить функцию портретной символики в контексте творческой рефлексии писателя.

В рассказе «Жак Калло», открывающем первый гофмановский сборник рассказов «Фантазии в манере Калло» (1814–1815), отмечается, что «самый закон искусства» французского художника «заключается в преодолении живописных правил» [3, т. 1, с. 27], а «его рисунки суть лишь отражения тех фантастических причудливых образов, что оживлены волшебством его неутомимой фантазии» [3, т. 1, с. 27]. В этом программном очерке картина предстает проекцией авторского воображения; тот же принцип Гофман кладет в основу своего писательского мастерства. По словам А.В. Карельского, у Гофмана «художник обречен жить в мире собственных фантазий» [4, с. 395]. Этот принцип применим и к поэтам, и к композиторам, и к живописцам, появляющимся на страницах его произведений. Портрет в текстах Гофмана – это всегда аллегория литературного произведения. Творческая деятельность не только не приносит материальной выгоды автору, но и заключает в себе опасность. Если в «Фантазиях в манере Калло» эта проблематика обозначена скорее пунктирно, то в «Эликсирах сатаны» и «Серапионовых братьях» она выносится на первый план.

В образе престарелого художника Франца Бикерта, основного нарратора рассказа «Магнетизер», можно усмотреть прототип Франческо-художника и его потомка Медарда из «Эликсиров

сатаны» (1815). Несмотря на то что участие Бикерта в сюжетных перипетиях произведения минимально, к концу повествования выясняется, что именно его точка зрения определяет полноту известных читателю сведений. Рационалистическое мировосприятие Франца подвергается испытанию со стороны мистических сил, воплощенных в лице магнетизера Альбана. Такая сюжетная динамика определяет и нарративную структуру повести, размеренное и плавное начало которой резко контрастирует с прерывистым, сумбурным тоном финальных фрагментов. Франц уподобляет себя святому Антонию, дерущемуся «против трех тысяч чертей», и здесь предугадывается внутренний конфликт Медарда, также ассоциирующегося по сюжету с этим святым. Характерно, что сам Бикерт не сообщает ни слова о своем творчестве, и только вторгающийся в повествование внешний зритель в лице безымянного рассказчика делится своим впечатлением от фресок художника: «Очень часто повторялась безобразная фигура черта, украдкой наблюдающего за спящей девушкой» [3, т. 1, с. 187]. Хотя описанное изображение символически воспроизводит произошедшие в замке события, за дьявольским обликом скрывается не только фигура магнетизера, но и образ самого художника, дерзнувшего увековечить несовершенную красоту человеческого тела посредством живописи. Во всех последующих произведениях Гофмана, описывающих создание женского портрета, фантазия художника либо навсегда отвращает его от земного образца ради отвлеченного идеала, либо влечет к духовной гибели.

В «Эликсирах Сатаны» сюжетобразующая роль отводится Франческо-художнику, а воплощенный им на полотне образ святой Розалии проходит лейтмотивом через весь роман. Именно на историю художника, возникающего мистическим образом в поворотные моменты сюжета, проецируются все события произведения. Ключом к пониманию образа Франческо служат созданные им произведения искусства, а автобиографическая рукопись художника разъясняет причину постигших его злоключений. Стремление к имманентному воплощению своих фантазий влечет Франческо на путь гордыни, поскольку он убежден в том, что достиг наивысшего уровня мастерства: «Его самомнение внушало ему, что он величайший художник своего времени, и, соединяя изощренность своего искусства со своей родовитостью, объявил он себя князем художников» [3, т. 2, с. 225]. Такая самоуверенность позволяет дьявольской силе легко завладеть помыслами

художника. Адский соблазн материализуется не только в форме эликсиров, которыми Сатана некогда искушал святого Антония, но и в самом искусстве.

Святотатство Франческо-художника, замыслившего написать вместо святой обнаженный портрет античной богини любви, остановлено высшей силой искусства, которое «опровергло умственно-чувственный замысел, и дух, более могущественный, восторжествовал над низким лукавым Духом, порабошавшим художника» [3, т. 2, с. 226]. Искусство у Гофмана в столкновении с материальным миром всегда выигрывает, и на полотне вместо Венеры появляется святая Розалия. Если чувственная любовь связывается с античной традицией и несет в себе негативную коннотацию, то на противоположном полюсе – произведения старых немецких мастеров, исполненные истинного благочестия. Уподобленный Пигмалиону художник заклинал «госпожу Венеру вдохнуть жизнь в его создание. Ему почудилось, что образ и впрямь вострепнулся; он раскрыл объятия и ощутил мертвый холст» [3, т. 2, с. 229]. Сошедшая с полотна прекрасная распутница, умирая в родах, оказывается безобразной дьявольской посланницей – и эта повторная метаморфоза символизирует подавление физической чувственности в христианской системе ценностей. Греховный род, порожденный этой парой, символизирует сложный путь творческого поиска, который Франческо предстоит пройти.

Историю мифологического греческого скульптора Гофман соотносит с концепцией греха и искупления, а новозаветный сюжет в романе преломляется через готическую эстетику. Преступление художника воспроизводится на протяжении нескольких поколений, выражаясь в греховных и зачастую кровосмесительных связях его многочисленных потомков. Борьбой с земными искушениями Медард должен загладить преступления своих прародителей, в том числе своего отца Франческо, подобно тому, как Христос своей миссией искупает грех Адама. Две женщины в жизни Медарда, невинная Аврелия и развратная Евфимия, соотносятся с образами святой Розалии и Венеры соответственно. Евфимия воспроизводит ту роль, которую сатанинский образ сыграл в жизни их предка. В то же время Аврелия благодаря своему целомудрию и мученической гибели во время принятия монашеского обета сливается с образом святой Розалии на картине своего предка, а ее смерть восстанавливает утраченную гармонию. Она, в свою очередь, также должна искупить грех своей матери, в покаях

которой хранился спрятанный портрет некогда соблазнившего ее Франческо, отца Медарда. Другой портрет своего отца находит и сам Медард, отмечая его разительное сходство с собственным обликом. В одном из эпизодов автобиографии Франческо-художник повествует о том, как он отомстил своему заносчивому потомку, принцу фон В., парой мазков обезобразив портрет его невесты Джачинты. Подобно своей демонической прародительнице, принцесса умрет в родах, породив графа Викторина, единокровного брата Медарда и его отвратительного двойника. Синтез прекрасного и безобразного, как и в случае с портретом святой Розалии (изображением Венеры) очередной раз воспроизводится в живописной форме, обозначая зыбкую грань между высокими помыслами и буйством плоти.

Идеи, которые в «Магнетизире» были намечены лишь пунктиром, находят концептуальное обоснование в рассказе «Церковь иезуитов в Г.», входящем в сборник «Ночные этюды» (1817). На этот раз главный герой, художник Бертольд, показан глазами повествователя, в то время как его загадочное прошлое и последующая судьба до конца так и не раскрываются. В этом рассказе эстетические рассуждения проливают свет и на образ Франческо-художника, история которого весьма напоминает жизненный путь Бертольда. Неоконченная картина на тему Святого семейства, которую рассматривает рассказчик в расписываемой Бертольдом церкви, оказывается последним сюжетным произведением живописца: после личной и творческой катастрофы Бертольд занимается исключительно декоративной росписью в технике *trompe-l'œil* («обманка», «оптическая иллюзия»). Творческая биография героя прослеживается на нескольких этапах во вставной истории: сначала самоучка-подражатель становится умелым пейзажистом и приобретает репутацию в сообществе художников; не удовлетворенный этим, он принимает «человеческое начало за основу, которой ему надо держаться, спасаясь от пустоты бесформенного хаоса» [3, т. 2, с. 390] и стремится стать портретистом. С позиции Гофмана, гармонизирующий смысл искусство приобретает только в том случае, если предметом художественной интерпретации становится человек. Во время своей беседы с рассказчиком Бертольд сравнивает себя с Прометеем – место Пигмалиона теперь занимает титан-филантроп, воплощающий собой все ту же разрушительную силу творческого процесса: «Он добился своего: его ожившие создания пошли ходить по земле, и в глазах у них отражался огонь,

зажженный в их сердцах; зато святотатец, который осмелился похитить божественную искру, был проклят и осужден на ужасную вечную казнь, от которой нет избавления» [3, т. 2, с. 375]. Поскольку портретная живопись воспринималась Бертольдом как преступное кощунство, он был обречен на катастрофу.

Подобно тому, как Франческо-художник не мог справиться с ликом святой Розалии, Бертольд тоже был не способен изобразить на холсте образ святой Екатерины: «...тщетно силился я схватить черты этого видения, которое во сне являлось мне, излучая небесный свет» [3, т. 2, с. 390]. Однажды во время его работы в парке видение неожиданно обретает физическое воплощение: он встречает прекрасную незнакомку, которую воспринимает как небесную посланницу. В тот момент Бертольд считает себя полностью приобщенным таинствам искусства, и преуспевает в написании ряда картин на религиозную тематику. Когда оказывается, что спасенная им принцесса Анжела и была прототипом его картины, он женится на ней, но этот союз влечет за собой не менее тяжкие последствия, нежели в «Эликсирах сатаны». Попытка изобразить на полотне Святое семейство приводит героя к глубокому творческому кризису исключительно из-за того, что вдохновивший его божественный образ теперь обрел земное воплощение: «...вместо царицы небесной перед его мысленным взором вставала – увы! – земная женщина, жена его Анжела, в каком-то чудовищно искаженном облике» [3, т. 2, с. 395]. Точно в таком же ключе описывалась и дьявольская посланница Франческо-художника. Однако этот рассказ лишен какого бы то ни было намека на мистику, что делает его материал в большей степени шокирующим по сравнению с более ранним романом. Всякий раз воспроизводя на холсте вместо Богоматери «мертвую восковую куклу», тарашившуюся на него «стеклянными глазами» [3, т. 2, с. 395], Бертольд начинает питать к своей прежде любимой супруге и их новорожденному сыну жгучую ненависть. В помрачении рассудка он избивает жену, а затем предположительно расправляется и с ней, и с ребенком. При этом их участь до конца не проясняется, равно как и судьба самого Бертольда, самоубийство которого лишь подразумевается. Как отмечают В.В. Королева и А.Р. Притомская, попытка Бертольда «воплотить Идеал в реальном мире» представляет собой «грех против эстетики», который и «сводит Бертольда с ума» [5, с. 59]. Трагический финал рассказа отражает скептическое отношение к

возможности найти компромисс между творчеством и реальностью, характерной для более ранней прозы писателя.

В «Серапионовых братьях» (1819–1821) об изобразительном искусстве речь заходит постоянно, однако благодаря принципиально другой манере повествования там эта тема всегда сглажена иронией, никогда не достигая такого уровня патетического накала, какой можно обнаружить в «Церкви иезуитов в Г.» и «Эликсирах сатаны». Символика живописи при этом приобретает довольно разнообразные формы, не ограничиваясь больше образом падшего художника. Два рассказа из сборника – «Фермата» (1819) и «Дождь и догаресса» (1819) – и вовсе представляют собой развернутый экфрасис, поскольку поводом для наррации в обоих случаях становится жанровая картина. В «Эпизоде из жизни трех друзей» (1819) портрет покойной тетушки Марцелла в подвенечном наряде присутствует в качестве своеобразного портала, связывающего здешний мир с потусторонним. Он воплощает в себе нереализованные стремления покойницы, чей жених сбежал в день собственной свадьбы.

«Зловещий гость» (1820) представляет собой сглаженную версию «Магнетизера» со счастливым концом. В отличие от предшествующего рассказа, здесь именно портрет становится медиумом, который обуславливает связь земного мира с гипнотическими силами. Демонический граф С., случайно увидев миниатюру с изображением Анжелики у ее отца, возгорается желанием жениться на девушке: «Пристально в него вглядевшись, граф странным образом потерял всякую власть над собой» [3, т. 4.1, с. 101]. Подобно Альбану, он обретает контроль над психикой и разумом Анжелики, заставляя ее забыть о женихе Морице. Находясь в плену, сам Мориц также попадает под чары портрета влюбленной в него французской гувернантки Маргариты, оказавшейся на самом деле племянницей хозяина замка, где обманным образом удерживался герой. Вместо образа любимой невесты перед ним неизменно возникал образ зловещей Маргариты, и лишь избавившись от этого наваждения, он спасает свою невесту в назначенный день ее свадьбы с графом С.

Во всех этих случаях авторство картины не представляет никакого значения для сюжета, здесь важен исключительно сам факт наличия живописного изображения. В то же время «Артусова зала» (1819), «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» (1819), «Выбор невесты» (1820) и «Сеньор Формика» (1821) вновь воз-

вращают нас к теме художника, пытающегося воплотить на холсте женский идеал. В «Артусовой зале» главный герой рассказа, молодой коммерсант Трауготт, по роду своих занятий не имеет ни малейшего отношения к искусству. Церковь или монастырь сменяет торговая биржа – двор Артуса в Данциге. Старинные росписи зала привлекают внимание Трауготта, в особенности изображение чернобородого старика и «девически красивого юноши с пышными локонами и в изысканном ярком наряде», который «распахивал перед ним отрадный мир сладостных предчувствий и грез» [3, т. 4.1, с. 136]. Как и во многих других произведениях Гофмана, герои прошлого словно оживают, а появившиеся на бирже старик и юноша представляют собой вылитую копию фрески, написанной двести лет назад. К удивлению Трауготта, старик утверждает, что он и в самом деле является автором этого произведения, живописцем Берклингером. Юноша рассказывает Трауготту о своем родителе такими словами: «...который год он мертв для искусства, ради коего прежде жил. Целыми днями он сидит перед загрунтованным холстом, вперив в него недвижный взгляд; это он именует живописью» [3, т. 4.1, с. 146]. Обнаружив в мастерской Берклингера портрет прекрасной девушки, изображающий якобы умершую дочь художника, Фелицитас, Трауготт узнает в ней лелеемый в его сердце идеал, и вскоре выясняет, что сын художника – это и есть переодетая Фелицитас.

По сравнению с «Церковью иезуитов в Г.» образ гениального художника-безумца трансформируется за счет переноса объекта вожделения на полностью табуизированный объект – родную дочь. Как и в случае Бертольда, Женский портрет становится для Берклингера последним *magnum opus*, однако религиозная коннотация здесь исключается. Если тот был способен украшать стены собора тщательно продуманными архитектурными росписями, то в случае Берклингера утрата способности к творчеству носит абсолютный характер, что и символизирует белый холст. Деспотичный контроль отца над Фелицитас, считавшего, что замужество дочери непременно сведет его в могилу, аллегорически отражает заведомо неосуществимое стремление художника сохранить власть над собственными творениями. Миф о Данае, который Гофман кладет в основу сюжета рассказа, играет здесь ту же роль, что и мифы о Прометее и Пигмалионе в предшествующих произведениях.

Гофман во многом ориентировался на платоновскую теорию эроса, и в «Артусовой зале» это влияние отчетливо прослеживается.

При первом взгляде на росписи Артусовой залы Трауготта привлекает именно образ юноши, который затем в его воображении приобретает женские черты. Открытие тайны старика заставляет его покинуть родину – в поисках своей возлюбленной он отправляется в Рим и Сорренто. В духе гофмановской иронии Сорренто, где скрылись отец и дочь, оказывается именем близ Данцига, а вовсе не далеким итальянским городом. Тем не менее распаленный чувствами герой направляется именно в Италию, представлявшую собой конечную цель для всех молодых художников у Гофмана. Узнав через продолжительное время, что Фелицитас стала женой советника уголовной полиции, Трауготт отделяет портретный образ от самой женщины: «Я самонадеянно вообразил, будто творение старого мастера, чудесным образом пробудившееся к жизни и шагнувшее ко мне, – моя ровня и я могу низвести его до жалкого бытия в земном настоящем. Нет-нет, Фелицитас, я никогда не потеряю тебя, ты останешься со мною вовек, ибо ты сама и есть созидательное искусство, живущее во мне» [3, т. 4.1, с. 157]. Итальянка Дорина, на которой в итоге и женится Трауготт, представляет собой золотую середину между мещанской невестой Кристиной Роос и идеализированным образом Фелицитас. Сам Трауготт также представляет собой усредненную модель творчески деятельного человека, последовательно отказавшегося от двух крайностей: сначала он отрекается от филистерского будущего и расторгает помолвку с Кристиной, а затем признает иллюзорный характер своей любви к Фелицитас.

Сюжет «Выбора невесты» целиком строится вокруг портретной символики, причем в этом рассказе она практически полностью утрачивает не только сакральный, но и эстетический смысл, превращаясь в уловку в духе комедии дель арте. Альбертина Фосвинкель убеждает своего отца избавиться от якобы неудачного портрета, чтобы Эдмунд под предлогом безвозмездного написания новой картины получил доступ в их дом. После завершения заказа Эдмунд приступает к портрету своей возлюбленной. Неспособность художника воплотить свой земной идеал в художественной форме больше не является препятствием: хотя работа над портретом героини «не очень-то подвигалась вперед, но зато взаимная симпатия Альбертины и Эдмунда с каждым днем становилась прочнее» [3, т. 4.1, с. 56]. Ирония Гофмана подчеркивается и лексическим выбором: изначально светская картина Эдмунда получает узкое определение «das Porträt», хотя для писателя на-

много характернее широкое понятие «das Bild», связанное у него с высоким искусством.

Когда отец Альбертины разоблачает влюбленных, он получает предупреждение от Леонгарда: во власти Эдмунда переделать портрет самого советника Фосвинкеля и представить его в карикатурном виде так, что над ним будет потешаться весь Берлин. Гофман здесь пародирует тот же мотив, который присутствовал в «Эликсирах сатаны» в истории портрета Джачинты. Если в «Артусовой зале», «Церкви иезуитов в Г.» или «Эликсирах сатаны» могущественная сила искусства воздействует в первую очередь на воображение и внутренний мир персонажей, то в этой повести она пародийным образом превращается в своеобразный социальный конструкт. В заключительной части повести, где Леонгард предлагает решить спор между тремя кандидатами на руку Альбертины в духе шекспировского «Венецианского купца», Гофман снова ставит в центр внимания женский портрет.

Леонгард, выполняющий функцию сказочного помощника, награждает каждого из трех женихов теми волшебными предметами, которые в наилучшей степени соответствовали бы их сокровенным желаниям. Для правителя канцелярии Тусмана такой вещью становится книга, в которую силой мысли можно «загрузить» любое произведение; для еврейского барона Бенъямина – это напильник, бесконечно воспроизводящий золото; для Эдмунда – это портрет возлюбленной. Обладание миниатюрой с изображением Альбертины, портрет которой Эдмунд так и не смог завершить, побуждает его отправиться на год в Рим ради занятий живописью по условию его договора с Леонгардом. В то же время он теряет интерес к самой девушке, которая спустя условленный срок нужна ему не более, чем прежним конкурентам. Финал повести во многом напоминает концовку «Артусовой залы», а миниатюра наделяется здесь абстрактным символизмом сказочного атрибута, прокладывающего путь героя в мир искусства.

В рассказе «Мастер Мартин-бочар и его подмастерья» повторяются фабульные элементы «Выбора невесты», только теперь претенденты на руку Розы, дочери заглавного героя, по решению отца должны показать наилучший уровень мастерства в бочарном деле. Одним из влюбленных в Розу юношей оказывается художник Рейнхольд, вернувшийся из Италии на родину ради изучения наследия Альбрехта Дюрера в Нюрнберге. Он следует по тому же пути, что Франческо-художник, отказываясь от итальянского

влияния и заявляя о своей приверженности образцам старинной немецкой живописи. Его чувство к Розе, как и в случае любви Трауготта к Фелицитас, носит скорее умозрительный характер. Завершив свою картину, именно в ней он полностью раскрывает свои чувства и стремления: «Ведь как только я окончил ее портрет, я обрел душевное спокойствие, и мне странным образом нередко чудится, что сама Роза – теперь ее портрет, а портрет – живая Роза» [3, т. 4.1, с. 423]. Воплощенный на полотне образ девушки навсегда запечатлевается в душе художника, в то время как идея женитьбы внушает ему не меньшее отвращение, чем ненавистное бочарное ремесло. Рейнхольд отказывается от брака с Розой, добровольно уступая ее своему другу и сопернику Фридриху, золотых дел мастеру. Приехав в день их свадьбы, он дарит новобрачным свою картину, заявляя: «Будь только верен своему искусству, которое легче сочетать с семейною жизнью, чем мое» [3, т. 4.1, с. 431]. Точка зрения, что занятие высшим искусством, будь то музыка, живопись или поэзия, предполагает отречение от земных забот, характерна для большинства произведений Гофмана на тему творчества.

В «Двойниках» (1821), одном из своих последних рассказов, Гофман использует многие мотивы и фабульные элементы предшествующих текстов. Главный герой рассказа, Георг, – также молодой художник, который пишет портрет своей возлюбленной. В конце рассказа, наполненного запутанными сюжетными перипетиями, подобно Рейнхольду и Эдмунду, он отправляется в путь «с мольбертом за спиной». Об удалившейся в монастырь Наталии друг Георга говорит следующее: «...она – неземное существо, она живет не на земле, а в тебе самом; высокий, чистый идеал твоего искусства, он вдохновляет тебя, и из твоих картин сияет любовь, чей трон возносится выше звезд» [3, т. 6, с. 122]. Подобно остальным гофмановским героям-художникам, Георг отделяет идеал от его земного воплощения и благодаря творческой аскезе открывает себе путь в мир искусства.

«Сеньор Формика» выделяется среди большинства проанализированных произведений и предлагает наиболее жизне-радостную, карнавальную интерпретацию того же самого сюжета о живописцах. Портрет Марианны, возлюбленной молодого цирюльника и непризнанного художника Антонио, на момент начала рассказа уже написан; Сальватор Роза, используя хитрость, заставляет заносчивых академиков оценить талант автора произведения.

Хотя сюжет картины связан с религиозной тематикой, святая Магдалина совершенно не соответствует типичным для Гофмана образам Мадонны или святых мучениц. Описание картины Антонио «Магдалина у ног Спасителя» даже не намекает на раскаяние или смирение святой: «Ваша Магдалина не серьезная дева, а милое дитя, держащееся непринужденно, но столь очаровательное, какое могло бы выйти лишь из-под кисти Гвидо» [3, т. 4.2, с. 257]. Полубезумный дядя Марианны Паскуале Капуцци, который хотел бы «приобрести за миллион эту картину, чтобы затем запереть ее, спрятав от чужих сатанинских взглядов» [3, т. 4.2, с. 259], представляет собой карикатуру на гофмановские образы безумных деятелей искусства, от капельмейстера Крейсlera до того же Берклингера из «Артусовой залы». Стремление бездарного музыканта Капуцци завладеть портретом символизирует его желание вступить в предосудительный брак со своей племянницей. Весь последующий рассказ излагает ряд остроумных выдумок Сальватора Розы, позволивших Антонио и Марианне сыграть свадьбу и избавиться от притязаний докучливого дядюшки в духе комедии дель арте.

Само творчество знаменитого итальянского художника скорее остается общим фоном. В начале рассказа подробно описываются мрачные пейзажи и портреты разбойников, написанные Сальватором Розой, которые контрастируют с балаганным образом сензора Формики, придуманным и воплощенным самим художником. Оптимистичные и даже фривольные интонации этого рассказа обеспечивают облегченную интерпретацию темы, столь значимой для Гофмана. Делая своих героев итальянцами, он убирает мучительную двойственность, характерную для большинства его немецких героев-художников. Мрачная готика более ранней прозы сменяется ироническим настроением последнего сборника писателя, в котором сакральная функция портрета утрачивает прежнее значение.

Яркие визуальные образы играют сюжетообразующую роль в многочисленных произведениях Гофмана, где фигурируют художники-живописцы. Портрет всегда предстает у него материальным посредником между реальным миром и миром воображения. Картины, отделяясь от своего создателя, зачастую начинают взаимодействовать как друг с другом, так и с персонажами, становясь полноправными действующими лицами повествования. Религиозно-мистические и земные устремления их создателей вступают в

трудно устранимое противоречие, тогда как женский портрет сублимирует оба чувства. Портрет у Гофмана предстает посредником между имманентным и трансцендентным, овеществленным символом борьбы неба и ада.

Список литературы

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
2. Бычков В.В. Эстетические воззрения Э.Т.А. Гофмана // *Философия и культура*. 2023. № 2. С. 91–109.
3. Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991–2000.
4. Карельский А.В. Э.Т.А. Гофман // *Немецкий Орфей*. М.: Издат. центр РГГУ, 2007. С. 277–301.
5. Королева В.В., Притомская А.Р. Роль Э.Т.А. Гофмана в формировании мифологемы «гений» в немецкой романтической литературе // *Вестник Костромского государственного университета*. 2024. № 4. С. 55–62.
6. Bomhoff K. Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst von Jacques Callots und Salvator Rosas. Freiburg im Bresgau: Rombach, 1999. 280 S.
7. Orozović A. Funktionen der bildenden Kunst im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns // *Journal of the Faculty of Philosophy in Sarajevo*. 2021. Vol. 24. S. 349–372.
8. Ponert J. E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis: in 2 Bdn. Petersberg: Michael Imhof Verlag, 2012.
9. Schmidt R. Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. 221 S.

References

1. Berkovskii, N. Ya. *Romantizm v Germanii*. [Romanticism in Germany]. St Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001, 512 p. (In Russ.)
2. Bychkov, V.V. “Ehsteticheskie vozzreniya Eh. T.A. Gofmana” [“The Aesthetic Views of E.T.A. Hoffmann”]. *Filosofiya i kul'tura*, no. 2, 2023, pp. 91–109. (In Russ.)
3. Hoffmann, E.T.A. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991–2000. (In Russ.)

4. Karel'skii, A.V. "Gofman" ["Hoffmann"]. *Nemetskii Orfei* [*German Orpheus*]. Moscow, Izdat. tsentr RGGU Publ., 2007, pp. 277–301. (In Russ.)
5. Koroleva, V.V., Pritomskaya, A.R. "Rol' Eh. T.A. Gofmana v formirovanii mifologemy 'genii' v nemetskoj romanticheskoi literature" ["The Role of E.T.A. Hoffmann in the Formation of the 'Genius' Mythologeme in German Romantic Literature"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 4, 2024, pp. 55–62. (In Russ.)
6. Bomhoff, K. *Bildende Kunst und Dichtung. Die Selbstinterpretation E.T.A. Hoffmanns in der Kunst von Jacques Callots und Salvator Rosas*. Freiburg im Bresgau, Rombach, 1999, 280 S. (In German)
7. Orozović, A. "Funktionen der bildenden Kunst im literarischen Werk E.T.A. Hoffmanns". *Journal of the Faculty of Philosophy in Sarajevo*, vol. 24, 2021, S. 349–372. (In German)
8. Ponert, J. *E.T.A. Hoffmann – Das bildkünstlerische Werk. Ein kritisches Gesamtverzeichnis*: in 2 Bdn. Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2012. (In German)
9. Schmidt, R. *Wenn mehrere Künste im Spiel sind. Intermedialität bei E.T.A. Hoffmann*. Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2006. (In German)

С.А. Шульц

© Шульц С.А., 2026

**РОМАНТИЧЕСКАЯ ТЕАТРАЛЬНАЯ МЕТАПОЭТИКА:
Э.Т.А. ГОФМАН – Н.В. ГОГОЛЬ – АПОЛЛОН ГРИГОРЬЕВ**

Аннотация. В статье в аспекте метапоэтики рассмотрены тексты Э.Т.А. Гофмана («Необыкновенные страдания директора театра»), Н.В. Гоголя («Театральный разъезд после представления новой комедии»), Аполлона Григорьева (театральная критика). Все названные авторы настаивают на необходимости жизненности, правдивости искусства, при этом Гофман и Гоголь особо выделяют категорию комического. «Театральный разъезд» Гоголя, подобно гофмановским «Необыкновенным страданиям» и театральной критике Григорьева, имеет отношение к позднему романтизму. Характерна в связи с этим замена в «Театральном разъезде» идеи борения с жизнью как преимущественно раннеромантической на идею искусства как примирения с жизнью, связанную скорее с поздним романтизмом. Кроме того, в целом романтическим является гофмановский, гоголевский, григорьевский культ автора-творца.

Ключевые слова: Э.Т.А. Гофман; Н.В. Гоголь; Аполлон Григорьев; метапоэтика; романтизм; культ автора-творца.

Получено: 20.01.2026

Принято к печати: 15.02.2026

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.* Романтическая театральная метапоэтика: Э.Т.А. Гофман – Н.В. Гоголь – Аполлон Григорьев // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 46–61.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.03

Sergei A. Shul'ts
© Shul'ts S.A., 2026

**ROMANTIC THEATRICAL METAPOETICS:
E.T.A. HOFFMANN – N.V. GOGOL – APOLLON GRIGORIEV**

Abstract. The article examines the texts of E.T.A. Hoffmann (“The Extraordinary Sufferings of the Theater Director”), N.V. Gogol (“Theatrical Departure after the Performance of a New Comedy”), and Apollon Grigoriev (theater criticism) from a metapoetic perspective. All these authors insist on the need for credibility and truthfulness in art. And Hoffmann and Gogol emphasize the category of the comic. Gogol’s “Theatrical Departure”, like Hoffmann’s “Extraordinary Sufferings”, is related to late Romanticism. In this regard, it is worth noting that Gogol in “Theatrical Departure” replaces the early Romantic idea of art as a struggle against life with the late Romantic idea of art as reconciliation with life. Furthermore, the inherent in all three authors cult of the author-creator is generally Romantic.

Keywords: E.T.A. Hoffmann; N.V. Gogol; Apollon Grigoriev; metapoetics; romanticism; cult of the author-creator.

Received: 20.01.2026

Accepted: 15.02.2026

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. “Romantic Theatrical Metapoetics: E.T.A. Hoffmann – N.V. Gogol – Apollon Grigoriev”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 46–61. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.03

Прямые и косвенные суждения писателя о своем искусстве – прежде всего в рамках самого произведения искусства, но не только – составляют его метапоэтику¹. Последняя выступает вариацией самокритики и саморефлексии жанра, акцентированной М.М. Бахтиным в качестве существенной составляющей самого искусства. Она соприкасается с бахтинской категорией «творческий хронотоп», объединяющей искусство и жизнь.

Гофман в «Необыкновенных страданиях директора театра» (1819) представил свою версию театральной метапоэтики романтизма. Текст Гофмана, отнесенный К. Венцелем к «поздним рас-

¹ О теоретических аспектах метапоэтики см.: [21].

сказам» (наряду с «Синьором Формикой», «Принцессой Брамбиллой») [5, с. 144], рассматривается как «статья» [22, с. 487]. Его можно назвать также драматизированным диалогом или теоретической драмой².

Сходный метапоэтический характер имеет текст Гоголя «Театральный разъезд после представления новой комедии» (1836, 1842), являющийся своего рода комментарием к «Ревизору», хотя его значение универсализируется до комментария к жанру комедии вообще, рефлексии о театральном представлении как таковом³. «Театральный разъезд», подобно «Необыкновенным страданиям», построен как диалог, но уже не директоров театров, а различных представителей публики и Автора.

Гоголь сообщал Н.Я. Прокоповичу 27–29 июля (н. ст.) 1842 г. об этой пьесе: «Она написана сгоряча, скоро после представления “Ревизора”, и потому немножко нескромна в отношении к автору. Ее нужно сделать несколько идеальней, т.е. чтобы ее применить можно было ко всякой пьесе, задирающей общественные злоупотребления, а потому я прошу тебя не намекать и не выдавать ее как написанную по случаю “Ревизора”» [4, т. 12, с. 78]. Чуть позднее Гоголь отнесет «Театральный разъезд» к разряду «статей», см.: [3, с. 675] – ср. с одной из приведенных выше точек зрения, также относящих гофмановский текст к сфере «статей».

В целом в своих театральных заметках и новеллах Гофман, по замечанию К. Венцеля, «занимался формированием вкуса у театральной публики и созданием репертуара, распределением ролей, проблемами постановки, выдвинул даже требование “думающего актера”» [5, с. 144]. Н.Я. Берковским показано, что диалог Гофмана «предугадывал принципы и Станиславского и Мейерхольда, а на Западе ни в XIX, ни в XX веке не было никого, кто бы приблизился к идеям гофмановского диалога» [1, с. 420]. Однако необходимо констатировать переключки между «Необыкновенными страданиями» и уже рядом романтических метапоэтических театральных текстов Гоголя и Аполлона Григорьева⁴.

² Н.Я. Берковский называл этот текст просто диалогом [1, с. 420] – см. далее.

³ «Ревизор» имеет несколько текстов-«спутников», но в данной статье наше внимание ограничено только «Театральным разъездом» как имеющим драматическую форму, подобно рассматриваемому гофмановскому тексту. «Развязка “Ревизора”» же – не столько «комментарий», сколько продолжение комедии.

⁴ Хотя в эпоху Гофмана, Гоголя, Григорьева еще не был развит институт режиссуры, но упомянутые авторы уже затронули ее специфику.

Гофман упоминается в «Невском проспекте» (где, в частности, показано своего рода театрализованное шествие различных частей тела и деталей одежды по главной улице столицы), а в «Театральном разъезде» содержится намек на позднюю новеллу Гофмана «Угловое окно», построенную в виде описания всего видимого из окна на рыночную площадь: «Это всякий день увидишь на улице. Садись только у окна да записывай все, что делается, – вот и вся штука» [4, т. 4, с. 466]. Литература о творческих взаимосвязях Гофмана и Гоголя обширна и известна, но почти не затрагивает вопросы театра.

«Театральный разъезд», подобно гофмановским «Необыкновенным страданиям», имеет отношение к позднему романтизму. В связи с этим надо отметить замену Гоголем в «Театральном разъезде» скорее раннеромантической идеи искусства как борения с жизнью на скорее позднеромантическую идею искусства как примирения с жизнью⁵. Кроме того, в целом романтическим является культ автора-творца, отмеченного «чудным перстом Провиденья», и то, что «венчанный монарх осенял их (великие произведения. – С. III.) – царским щитом своим с недоступного престола» [4, с. 469]⁶.

В России романтизм завершается художественным и критическим творчеством Аполлона Григорьева – «последнего романтика». Театральная метапоэтика Григорьева ([8] и др.) входит в один ряд с названными произведениями Гофмана и Гоголя (а также, в другом измерении, Бахтина, всегда акцентировавшего связи искусства и жизни в близком романтизму духе [24]). Все рассмотренные здесь в интертексте театральной метапоэтики работы имеют отношение также к другим жанрам и видам искусства, а не только непосредственно к театру, драме.

У Гофмана, Гоголя, Григорьева чисто теоретические пассажи соседствуют с образными, а предмет обсуждения может «подавать» свой голос через определенное «цитирование» публики.

В «Необыкновенных страданиях» Гофман представил вымышленный диалог двух постояльцев одной гостиницы, якобы

⁵Идея искусства как примирения с жизнью выдвинута уже в романе Л. Тика «Странствия Франца Штернвальда» (1798) [20, с. 95, 138–139], который здесь скорее предвосхищает поздний романтизм и коррелирующий с ним бидермайер (о Гофмане, Гоголе и бидермайере см.: [5; 17]).

⁶Классицистические черты «Ревизора» отмечены нами ранее; см.: [25].

имевший место, что особо подчеркнуто, в День святого Дионисия. Отдаленный условный «потомок» святого Дионисия – древнегреческий бог Дионис, из празднеств в его честь возник театр. Тем самым Гофманом намечен существенный экскурс в древнюю историю европейского театра, что призвано усилить метафизически-романтический характер всего диалога. По аналогии со святым Дионисием Шекспир как главный театральный автор (такое мнение о Шекспире разделяли все герои произведения Гофмана) назван Серым святым – в русле романтической эстетики. А в «Театральном разезде» «создания Шекспира» поставлены в один ряд со «святыми движениями души» [4, т. 4, с. 468], что свидетельствует о романтической сакрализации искусства.

У Гофмана два различных по опыту и взглядам театральных директора, случайно оказавшись рядом, обсуждают вопросы создания, постановки, восприятия театрального произведения – и музыкально-драматического⁷, и литературно-драматического. В круг обсуждения двумя вымышленными директорами включается вся многосторонняя коммуникация в театральной системе «автор – постановка – зрители». Впереди оказываются темы глобального функционирования драмы – музыкальной и литературной⁸.

Сам возвышенный образ «необыкновенных страданий» – сугубо романтический, аттестующий акт творчества в различных аспектах, не только постановочном, хотя он и окрашен иронией.

Публику постоялец гостиницы в сером (Серый) называет «тысячеголовым, своенравным, похожим на хамелеона чудовищем» [6, с. 382], тем самым подчеркивая свойственную ей множественность мнений, причем множественность прихотливую, непредсказуемую, однако же склонную к определенной приспособляемости к суждениям, ставшим ведущими. Серый утверждает не без пренебрежения, что с публикой «еще можно было бы справиться!..» [6, с. 382] и затем уточняет, столь же сниженно, приемы управления ею.

Отдельно Серый высказывается о подлинной, с его точки зрения, роли, которую играют в театре писатели и композиторы:

⁷ Бегло касался музыкально-драматических произведений (например, Р. Вагнера) также Григорьев [9, с. 401–402].

⁸ Гофман, как известно, имел непосредственное отношение к музыкально-драматическим постановкам и являлся автором опер и других музыкальных произведений.

последние «мало что значат теперь в театре, на них смотрят обычно только как на подсобное средство, потому что они дают лишь повод для истинного спектакля, который состоит в блестящих декорациях и роскошных костюмах» [6, с. 382]. Такой подход, при котором ради внешнего лоска из театра выхолащивается не просто авторское начало, а самая внутренняя суть, вызывает резкие возражения постояльца в коричневом (Коричневого). Коричневый справедливо настаивает на необходимости полной условности декораций, костюмов и т.п., их второстепенности по отношению к сценическому действию.

Гоголь в «Театральном разъезде», воспроизводя различные мнения различных представителей публики, от осуждения до хвалы, выделяет, с одной стороны, неприемлемые обвинения в пасквиле и клевете, с другой – указания ряда зрителей на то, что автор не покушается на высшую власть, со стороны которой в финале «Ревизора» и является прибывший по именному повелению из Петербурга чиновник. В «Развязке “Ревизора”» истинный ревизор представлен в качестве религиозной совести (в отличие от светской ветреной совести – Хлестакова), благодаря чему, как в архаике, смыкается мотив высшей светской власти, мотив власти духовно-религиозной, а также мотив художнической власти автора-творца.

И Гофман, и Гоголь отмечают в рассуждениях о сценическом действе опасность «перехода на личности» [6, с. 394], который часто может иметь место помимо воли автора. Так, Гоголь указывает, что после «Ревизора» «обидеться» может каждый маленький уездный город, ибо таковой назван местом действия комедии.

В финале «Театрального разъезда» после ухода публики на сцене появляется Автор, благосклонно принимающий и порицания, и хвалу: «И да не смутится душа от осуждений, но да примет благодарно указания недостатков, не омрачась даже и тогда, если бы отказали ей в высоких движениях и в святой любви к человечеству!» [4, т. 4, с. 469–470].

В приведенной цитате можно увидеть переключку со строкой пушкинской оды «Памятник»:

Обиды не страшась, не требуя венца;
Хвалу и клевету приемли равнодушно... [19, с. 340]

Вместо реакции «равнодушия» Гоголь, однако, предлагает взвешенный учет мнения публики и надежду на время, «все» «перемалывающее» [4, т. 4, с. 469–470]⁹.

В отличие от гофмановского Серого, гоголевский Автор в «Театральном разъезде» подходит к публике гораздо более уважительно и серьезно.

Гофман особо выделяет категорию комического, понимаемого «в высшем смысле», и подвергает сомнению не те коннотации «разносторонности» актера, противостоящие так понимаемому комическому: «Если словом “разносторонность” вы обозначаете ту присущую актеру силу, благодаря которой он, совершенно отступаясь от собственного лица, каждый раз перевоплощается в своеобразнейший характер данной своей роли и кажется, как Протей, всегда чем-то другим, то я с вами согласен не только в том, что это свойство свидетельствует о гениальности актера, но и в том, что такие актеры, слава богу, еще есть» [6, с. 412].

Но бывает и ложная разносторонность: «Но уже из того, что о комическом вы упомянули в противопоставлении трагическому, я заключаю, что словом “разносторонний” (выделено Гофманом. – С. Ш.) вы обозначаете лишь то, что обычно подразумевает под ним толпа. Пожирают глазами... боготворят... объявляют великим... непревзойденным того художника, который, как ловкий фокусник, может из одной и той же бутылки налить красного и белого вина... ликера и молока» [6, с. 412].

Гофмановские пассажи о подлинной и мнимой разносторонности могли оказать влияние на гоголевские суждения о вреде «односторонности» для театра в «Выбранных местах из переписки с друзьями» (см. главу «О театре, об одностороннем взгляде на театр и вообще об односторонности» [4, т. 6, с. 57–67]).

С гофмановской идеей истинно комического (особо акцентированной, однако, надо отметить, неразвернутой¹⁰) перекликается гоголевский пассаж о смехе как единственном «честном, благородном лице» всей комедии [см.: 4, т. 4, с. 467–468].

В «Театральном разъезде» Гоголь, что уже отмечалось, приходит к формуле комического как примирения с жизнью: «А вон,

⁹ Параллели с пушкинским «Памятником» в главе «Завещание», открывающей «Выбранные места из переписки с друзьями», нами уже проводились [26].

¹⁰ Впрочем, ее развертыванием (но не теоретическим) допустимо считать пересказ-анализ комедии К. Гоцци.

среди сих же рядов потрясенной толпы, пришел удрученный горем и невыносимой тяжестью жизни, готовый поднять отчаянно на себя руку, – и брызнули вдруг свежительные слезы из его очей, и вышел он примиренный с жизнью...» [4, т. 4, с. 469].

В связи с работой над вторым томом «Мертвых душ», в 1848 г., Гоголь вновь придет к формуле «примирение с жизнью», на этот раз пытаясь свести к ней не только комическое, но и все искусство. Речь идет о письме к В.А. Жуковскому от 10 января 1848 г.¹¹ Таким образом, оба свои выдающиеся произведения в комическом роде, причем созданные с заметной временной разницей, – «Ревизор» и «Мертвые души» – Гоголь трактует в аспекте «примирения с жизнью».

Гофмановской апологии К. Гоцци как продолжателя традиций комедии dell'arte корреспондирует факт рассмотрения П.П. Перцовым «Ревизора» как комедии масок [18].

В финале «Необыкновенных страданий», уже в русле обсуждения новаторской идеи сценической ансамблевости [1, с. 453], Коричневый рассуждает об идеальной актерской труппе: «...мне удалось сколотить труппу, которая, благодаря своим замечательным качествам, а главное – великолепному единодушию, никогда ни в малейшей мере не огорчала меня... <...> Нет ни одного члена труппы, который в манере говорить, жестикулировать, одеваться не подчинялся бы моей воле, которая определена исполняемым произведением, и в своей роли хоть в чем-то отступал бы от его смысла» [6, с. 458–459].

Затем Коричневый уточняет: «<...> ни при выходах на сцену, ни при уходах с нее, ни в мизансценах не бывает никакой путаницы, поскольку никому не приходит в голову выпятить себя за счет другого»; «приятной гладкости наших спектаклей <...> способствует также большое согласие, искреннее, душевное единение, царящее в моей труппе. <...> Любовь возникает из взаимного уважения к достоинствам художника» [6, с. 459].

Однако в финале идеальная труппа Коричневого парадоксально оказывается группой марионеток [см.: 6, с. 461].

О роли марионеток у Гофмана Н.Я. Берковским интересно замечено: «Есть особая связь у Гофмана: механизированный, на пружинах, на заводе мир, царство автоматов – театральность этого мира, даже театральщина. <...> Царство автоматов и кукол – по-

¹¹ Подробнее см.: [23].

беда заменителей, субститутов, лицедеев над жизнью в ее самобытной простоте. Вот почему у Гофмана, даже независимо от его интереса к сценическому искусству, царство автоматов всегда переплеталось с идеями и мотивами театрализации самой человеческой жизни» [1, с. 450–451].

И далее: «У Гофмана жизнь сразу же похожа на скопище автоматов и на театральное представление. Театр марионеток – это и есть соединение двух гофмановских стихий, механизации и театральности» [1, с. 451]¹². Однако гофмановская театрализация, в отличие от механизации, может носить и высокий характер – в созвучии с шекспировским лозунгом «весь мир – театр». В таком плане театр марионеток – соединение страдательной механизации с высокой театральностью, снимающей моменты механизации.

Вместе с тем в финале гофмановского диалога, когда идеальная труппа оказывается собранием марионеток, Н.Я. Берковский акцентирует только горькую иронию и негатив [1, с. 453]. Подобную оценку нельзя разделить, тем более что она вступает в противоречие с предыдущими наблюдениями Берковского о гофмановской театральности.

Для понимания финала «Необыкновенных страданий» необходимо учитывать статью ценимого Гофманом Г. фон Клейста «О театре марионеток» (1810). Клейст видит в движениях марионеток, с их «приостановленным» сознанием, отказ от состояния обретения знания о добре и зле – обретения, ставшего символом грехопадения человечества. В связи с этим Клейст отмечает движение марионеток в сторону утерянной душевности, искренности, сердечности человечества: «...чем туманнее и слабее рассудок в органическом мире, тем блистательнее и победительнее выступает в нем грация... <...> в наиболее чистом виде она одновременно обнаруживается в том человеческом телосложении, которое либо вовсе не обладает, либо обладает бесконечным сознанием, т.е. в марионетке или в Боге.

¹² Кроме того, Н.Я. Берковский подчеркивает, что два участника диалога, два директора, так и остаются до финала Серым и Коричневым, названными «по цвету своих сюртуков» [1, с. 449], т.е. остаются как бы «сюртуками», чем образный момент марионеточности вводится уже в саму теоретическую пьесу о принципах театра. По аналогии с «цветовыми» – по их одежде – обозначениями персонажей гофмановского диалога Гоголь в «Театральном разъезде» использует наименование людей из народа: «синий» и «серый» армяки [4, т. 4, с. 446].

– Стало быть, – сказал я немного рассеянно, – нам следовало бы снова вкусить от древа познания, чтобы вернуться в состояние невинности?» [15, с. 518]. Далее следует положительный ответ собеседника, фиксирующий состояние последних времен, светопреставления: «...это последняя глава истории человечества» [15, с. 518].

Фиксируя эсхатологичность марионеточности, Клейст отмечает идеальность последней (хотя и с долей иронии); грациозность марионетки соотносится им с душевностью, сердечностью.

Не только об ироничности финала гофмановского диалога свидетельствует отмеченная переключка с Клейстом, а также то, с каким искренним воодушевлением говорилось Гофманом (в лице Коричневого) об идеальности его труппы до раскрытия тайны ее марионеточности. Вместо клейстовской трагической эсхатологичности гофмановская марионеточность становится карнавальной, перенимая основные свойства первой¹³.

Аполлон Григорьев строил свою «органическую критику» в качестве противовеса «оразумленной» жизни над теорией, он подходил к ней как художник, постулируя в своей разновидности критики также своего рода «искусство», это отмечено А.И. Журавлёвой [12]. Театральная метапоэтика Григорьева имеет отношение к его собственным творениям в области драмы, а также – косвенно – к другой части его художественного наследия: лирике и художественной прозе¹⁴.

В совсем небольшой исследовательской литературе о творческих взаимосвязях Григорьева с Гофманом [2, с. 314; 10, с. 24, 52; и др.] и Гоголем [11] театральная тема почти не затронута.

Григорьевской апологии искусства как высшего начала самой жизни корреспондирует мнение Гофмана о том, что «любовь и искусство – две силы, дающие возможность угадать глубинные проявления жизни» [2, с. 303].

Григорьев неоднократно упоминал и цитировал гоголевский «Театральный разъезд». В первом письме цикла «После “Грозы” Островского. Письма к И.С. Тургеневу» фраза из «Театрального разъезда» «А что скажет народ?» поставлена в качестве третьего эпитафия [7, с. 212]. Интересно, что Григорьев расценивал «Теат-

¹³ Связь между эсхатологией и карнавалом вытекает из концепций М.М. Бахтина.

¹⁴ Этот вопрос в рамках настоящей статьи не будет затронут.

ральный разъезд» скорее как художественное произведение, чем как «теоретическую» пьесу: «Да разве “Разъезд”, поставленный так, чтобы каждое лицо знало, что оно говорит, от светской дамы до господина, который весь вылился в словах “подлец портной” и проч. – не был бы внимательно и серьезно слушаем публикою. Не доставил бы ей высокого наслаждения? <...> тут живья-то, живья-то сколько!» [9, с. 369]. В григорьевских устах «живье», «живое» – высшая похвала искусству. Тем самым гоголевский метапоэтический текст расценен в качестве высшего проявления непосредственно искусства.

Подобно Гофману, Григорьев отрицает значение для театра чисто внешних приемов, настаивая на учете актером прежде всего внутреннего смысла драмы: «А что ж такое этот так называемый “театральный мир”, как не вместилище всякой плесени и рутины, не вечное убежище всяких вырабатывающих ржание трагиков, всяких вавилонских “принцесс”, дико вращающих очесами, и ответственных им ассирийских принцев, и всяких завывающих хохлы и лоснящих физиономии жен-премьеров?...» [9, с. 430].

По Григорьеву, настоящему актеру трудно ожидать поддержки в критике, нацеленной лишь на внешние эффекты: «...в голосе литературной критики не найдет наш единственный серьезный артист поддержки своей серьезной задаче. <...> критики <...> почтут обязанностью приняться за тот самый старый хлам вроде дикции и выработанных манер, в который сами не верят...» [9, с. 430].

Григорьев предвосхищает современное понятие постдраматического театра как различения текста драмы и его сценического воплощения, приобретающего отдельный от текста характер [16]. Согласно Григорьеву, нельзя путать текст драмы и его сценическую реализацию.

Словно предвосхищая Григорьева, Гофман в «Необыкновенных страданиях» отмечает необходимость правильного понимания качества актерской игры: «К о р и ч н е в ы й. Я сказал, что некогда любимцев создавала душа зрителей, их любовь. Любовь эта погибла в мертвящей мертвечине, а с нею погибли и любимцы. Что некогда шло из глубины сердца, то ныне плод минутного возбуждения, и если прежде аплодировали артисту, оценивая его исполнение в целом, то ныне ладонями зрителей движут лишь частности, независимо от того, подходят они к целому или нет» [6, с. 397].

Вслед за Гофманом Григорьев ставит акцент на необходимости богатого, полного и «жизненного» драматического действия: «Ведь смотрите вы на другие драмы (не Островского. – *С. III.*) – действие в них как-то именно одиночно, разобщено с другими интересами, как-то само по себе – и вам пусто и холодно, вы ни разу не забудетесь, ни разу не покинет вас мысль, что все перед вами совершающееся – театральное представление, что все это нарочно, а не взаправду перед вами делается» [9, с. 385].

И Гофман, и Гоголь, и Григорьев постоянно подчеркивают необходимость «жизненности», правдивости искусства и, в частности, театра. В связи с этим Григорьев отмечает «бессмысленность» «сведения» поэзии искусства «в грязь смрадную и непроходимую, как бывает всегда при дагерротипном перенесении жизни в искусство» [9, с. 419]. «Дагерротипное» означает у Григорьева иллюзионистское, узкокопирующее, не преображенное по правилам искусства и идеала. Именно против «дагерротипности» был направлен гоголевский «Портрет». Искомый Гоголем и Григорьевым (а также Гофманом) преображающий момент искусства (и театра) – романтический.

Ревнителям реализма может показаться, что указания на «жизненность» и «правдивость» искусства (и театра) относятся именно к реалистическому методу. Но это не так: есть именно романтическая жизненность, которая возникает при акценте на внутреннем смысле личности и мира. Гофман, Гоголь, Григорьев неоднократно подчеркивали свой интерес к этому «внутреннему», интерес, нередко отодвигаемый реализмом.

Григорьев видел в драматическом театре «дело серьезное, дело народное, дело демократическое»¹⁵ [9, с. 424], видел «училище массы» [13, с. 162], т.е. народа. Романтическая категория народности преломляется у Григорьева в апологию всего народного. Это коррелирует с поздними стадиям романтизма: уже Гофман, как известно, синтезировал йенский культ искусства и творческой личности с более поздним гейдельбергским интересом к народному (когда автора занимало изображение идеализированной простонародной патриархальности) [14]. Григорьев в своем культе народа идет, в том числе, вслед за Гофманом и Гоголем как автором «Вечеров на хуторе близ Диканьки», но и в чем-то «Театраль-

¹⁵ «Демократическое» в античном значении – как близкое народу.

ного разъезда», где народ показан хотя и бегло, с существенным акцентом¹⁶.

Таким образом, метапоэтический текст Гофмана так или иначе обнаруживает переклички с творчеством Гоголя и Аполлона Григорьева даже независимо от того, были они с ним непосредственно знакомы или нет.

Список литературы

1. Берковский Н.Я. Романтизм в Германии. 2-е изд. СПб.: Азбука-классика, 2001. 512 с.
2. Ботникова А.Б. Гофман и Россия // *Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений*: в 6 т. М.: Художественная литература, 2000. Т. 6. С. 297–322.
3. Виноградов И.А., Воронаев В.А. Комментарии // *Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем*: в 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010. Т. 4. С. 674–675.
4. Гоголь Н.В. Полное собрание сочинений и писем: в 17 т. М.; Киев: Изд-во Московской Патриархии, 2009–2010.
5. Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / пер. с нем.; сост. К. Гюнцель. М.: Радуга, 1987. 464 с.
6. Гофман Э.Т.А. Необыкновенные страдания директора театра // *Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений*: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 375–461.
7. Григорьев А.А. Сочинения: в 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 2. Статьи. Письма. 510 с.
8. Григорьев А.А. Театральная критика. Л.: Искусство, 1985. 407 с.
9. Григорьев А.А. Эстетика и критика. М.: Искусство, 1980. 496 с.
10. Егоров Б.Ф. Аполлон Григорьев – поэт, прозаик, критик // *Григорьев А.А. Собрание сочинений*: в 10 т. СПб.: Полиграф, 2021. Т. 1. С. 5–94.
11. Егоров Б.Ф. Ап. Григорьев о Гоголе // *Поэтика русской литературы. К 70-летию проф. Ю.В. Манна*. М.: РГТУ, 2001. С. 325–332.
12. Журавлёва А.И. «Органическая критика» Ап. Григорьева // *Григорьев А.А. Эстетика и критика*. М.: Искусство, 1980. С. 7–47.
13. Журавлёва А.И. Шиллеровские мотивы в театральной эстетике А.А. Григорьева – А.Н. Островского // *Сравнительное литературоведение. Россия и Запад. XIX в.* / под ред. В.Б. Катаева, Л.В. Чернец. М.: Высшая школа, 2008. С. 161–166.

¹⁶ См. финал сноски 12 настоящей статьи.

14. Карельский А.В. Жизненные воззрения Э.Т.А. Гофмана // Гофман Э.Т.А. Жизнь и творчество. Письма, высказывания, документы / пер. с нем.; сост. К. Гюнцель. М.: Радуга, 1987. С. 5–13.
15. Клейст Г., фон. О театре марионеток // Клейст Г., фон. Избранное. Драммы. Новеллы. Статьи. М.: Художественная литература, 1977. С. 512–518.
16. Леманн Х.-Т. Постдраматический театр. М.: ABCdesign, 2013. 312 с.
17. Михайлов А.В. Гоголь в своей литературной эпохе // Михайлов А.В. Обратный перевод. М.: ЯСК, 2000. С. 311–352.
18. Перцов П.П. Русская «комедия масок» (К юбилею «Ревизора») // Филологические штудии. Иваново, 1995. С. 150–155.
19. Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: в 10 т. 4-е изд. Л.: Наука, 1977. Т. 3. 498 с.
20. Тик Л. Странствия Франца Штернбальда. М.: Наука, 1987. 360 с.
21. Фрайзе М. Метапоэтика в стихотворении М. Лермонтова «Есть речи...» // Филологические записки, 2009. № 28–29. С. 299–315.
22. Шевченко Г. Комментарии // Гофман Э.Т.А. Собрание сочинений: в 6 т. М.: Художественная литература, 1991. Т. 1. С. 465–492.
23. Шульц С.А. Гоголь – Аполлон Григорьев – Дильтей // Творчество Гоголя и русская общественная мысль. Тринадцатые Гоголевские чтения. М.; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2013. С. 272–279.
24. Шульц С.А. Достоевский, Аполлон Григорьев, Бахтин // Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae. 2020. Т. 65. № 1. С. 193–207. <https://doi.org/10.1556/060.2020.00009>
25. Шульц С.А. К исторической поэтике русской сатиры: А.Н. Радищев, Н.А. Крылов, А.С. Грибоедов, Н.В. Гоголь // Литературоведческий журнал. 2019. № 46. С. 26–38.
26. Шульц С.А. Топика памятника в творчестве Гоголя и пушкинская традиция // Русская литература, 2007. № 1. С. 130–141.

References

1. Berkovskii, N. Ya. *Romantizm v Germanii* [*Romanticism in Germany*], 2nd ed. St Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2001, 512 p. (In Russ.)
2. Botnikova, A.B. “Gofman i Rossiya” [“Hoffmann and Russia”]. Gofman, Eh. T.A. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 2000, vol. 6, pp. 297–322. (In Russ.)
3. Vinogradov, I.A., Voropaev, V.A. “Kommentarii” [“Comments”]. Gogol’ N.V. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [*Complete Works and Letters*]: in 17 vols.

- Moscow, Kiev, Izdatel'stvo Moskovskoi Patriarkhii Publ., 2009–2010, vol. 4, pp. 674–675. (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. Gofman Eh. T.A. *Zhizn' i tvorchestvo. Pis'ma, vyskazyvaniya, dokumenty* [Hoffman E.T.A. Life and Work. Letters, Statements, Documents], transl. from German, comp. by K. Günzel. Moscow, Raduga Publ., 1987, 464 p. (In Russ.)
 6. Gofman, Eh. T.A. "Neobyknovennye stradaniya direktora teatra" ["The Extraordinary Sufferings of a Theater Director"]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, vol. 1, pp. 375–461. (In Russ.)
 7. Grigor'ev, A.A. *Sochineniya* [Works]: in 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1990, vol. 2. Stat'i. Pis'ma [Articles. Letters], 510 p. (In Russ.)
 8. Grigor'ev, A.A. *Teatral'naya kritika* [Theater Criticism]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1985, 407 p. (In Russ.)
 9. Grigor'ev, A.A. *Ehstetika i kritika* [Aesthetics and Criticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, 496 p. (In Russ.)
 10. Egorov, B.F. "Apollon Grigor'ev – poet, prozaik, kritik" ["Apollon Grigoriev – Poet, Prose Writer, Critic"]. Grigor'ev Ap. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 10 vols. St Petersburg, Poligraf Publ., 2021, vol. 1, pp. 5–94. (In Russ.)
 11. Egorov, B.F. "Ap. Grigor'ev o Gogle" ["Ap. Grigoriev about Gogol"]. *Poehtika russkoi literatury. K 70-letiyu prof. Yu. V. Manna* [Poetics of Russian Literature. To the 70th Anniversary of Prof. Yu. V. Mann]. Moscow, RGGU Publ., 2001, pp. 325–332. (In Russ.)
 12. Zhuravleva, A.I. "'Organicheskaya kritika' Ap. Grigor'eva" ["Organic criticism' by Ap. Grigoriev"]. Grigor'ev, A.A. *Ehstetika i kritika* [Aesthetics and Criticism]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1980, pp. 7–47. (In Russ.)
 13. Zhuravleva, A.I. "Shillerovskie motivy v teatral'noi ehstetike A.A. Grigor'eva – A.N. Ostrovskogo" ["Schillerian Motifs in the Theatrical Aesthetics of A.A. Grigoriev – A.N. Ostrovsky"]. *Sravnitel'noe literaturovedenie. Rossiya i Zapad. XIX v.* [Comparative Literary Criticism. Russia and the West. 19th Century], ed. by V.B. Kataev, L.V. Chernets. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2008, pp. 161–166. (In Russ.)
 14. Karel'skii, A.V. "Zhiznennye vozzreniya Eh. T.A. Gofmana" ["Life Views of E.T.A. Hoffmann"]. *Gofman Eh. T.A. Zhizn' i tvorchestvo. Pis'ma, vyskazyvaniya, dokumenty* [Hoffmann E.T.A. Life and work. Letters, statements, documents], transl. from German, comp. by K. Günzel. Moscow, Raduga Publ., 1987, pp. 5–13. (In Russ.)

15. Kleist, G. fon. "O teatre marionetok" ["On the Puppet Theater"]. Kleist, G. fon. *Izbrannoe. Dramy. Novelly. Stat'i* [Selected Works. Dramas. Novellas. Articles]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1977, pp. 512–518. (In Russ.)
16. Lemann, Kh.-T. *Postdramaticheskii teatr* [Postdramatic Theatre]. Moscow, ABCdesign Publ., 2013, 312 p. (In Russ.)
17. Mikhailov, A.V. "Gogol' v svoei literaturnoi ehpoke" ["Gogol in His Literary Era"]. *Obratnyi perevod* [Back-translation]. Moscow, YASK Publ., 2000, pp. 311–352. (In Russ.)
18. Pertsov, P.P. "Russkaya 'komediya masok' (K yubileyu *Revizora*)" ["Russian 'Comedy of Masks' (To the Anniversary of *The Government Inspector*)"]. *Filologicheskie shtudii* [Philological Studies]. Ivanovo, 1995, pp. 150–155. (In Russ.)
19. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii* [Complete Works]: in 10 vols, 4th ed. Leningrad, Nauka Publ., 1977, vol. 3, 498 p. (In Russ.)
20. Tik, L. *Stranstviya Frantsa Shternbal'da* [The Wanderings of Franz Sternbal'd]. Moscow, Nauka Publ., 1987, 360 p. (In Russ.)
21. Frayze, M. "Metapoetika v stikhotvorenii M. Lermontova 'Yest' rechi...'" ["Metapoetics in M. Lermontov's Poem 'There Are Speeches...'"]. *Filologicheskie zapiski*, no. 28–29, 2009, pp. 299–315. (In Russ.)
22. Shevchenko, G. "Kommentarii" ["Comments"]. Gofman, Eh. T.A. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 6 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1991, vol. 1, pp. 465–492. (In Russ.)
23. Shul'ts, S.A. "Gogol' – Apollon Grigor'ev – Dil'tei" ["Gogol – Apollon Grigoriev – Dilthey"]. *Tvorchestvo Gogolya i russkaya obshchestvennaya mysl'*. *Trinadtsatye Gogolevskie chteniya* [Gogol's Work and Russian Social Thought. The Thirteenth Gogol Readings]. Moscow, Novosibirsk, Novosib. izd. dom Publ., 2013, pp. 272–279. (In Russ.)
24. Shul'ts, S.A. "Dostoevskii, Apollon Grigor'ev, Bakhtin" ["Dostoevsky, Apollon Grigoriev, Bakhtin"]. *Studia Slavica Academiae Scientiarum Hungaricae*, vol. 65, no. 1, 2020, pp. 193–207. (In Russ.) <https://doi.org/10.1556/060.2020.00009>
25. Shul'ts, S.A. "K istoricheskoi poehtike russkoi satiry: A.N. Radishchev, N.A. Krylov, A.S. Griboedov, N.V. Gogol'" ["On the Historical Poetics of Russian Satire: A.N. Radishchev, N.A. Krylov, A.S. Griboedov, N.V. Gogol'"]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 46, 2019, pp. 26–38. (In Russ.)
26. Shul'ts, S.A. "Topika pamyatnika v tvorchestve Gogolya i pushkinskaya traditsiya" ["The Topic of the Monument in Gogol's Works and the Pushkin Tradition"]. *Russkaya literatura*, no. 1, 2007, pp. 130–141. (In Russ.)

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ

Русская литература

УДК 821.161.1

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.04

А.М. Ранчин

КИРИЛЛ ТУРОВСКИЙ – АВТОР «ЛЕТОПИСНЫХ» ПАРЕМИЙ БОРИСУ И ГЛЕБУ? ПОЛЕМИЧЕСКАЯ РЕПЛИКА

Аннотация. В статье рассматривается атрибуция знаменитому книжнику Кириллу Туровскому так называемых летописных, или небиблейских чтений Борису и Глебу – уникального памятника древнерусской словесности. Эта гипотеза об авторстве была выдвинута недавно историком С.Ю. Темчиным. Атрибуция основывается прежде всего на присутствии в паремийных чтениях и в проповеди Кирилла Туровского на день памяти Отцов Никейского собора редкого словосочетания *безглавный / безглавный звѣрь*. (В паремийных чтениях эта метафора применена к Святополку Окаянному, а в проповеди туровского епископа – к ересиарху Арию.) Эпитет *безглавный* С.Ю. Темчин считает производным от диалектной лексемы, зафиксированной в окрестностях Турова и неизвестной в других восточнославянских местностях. В паремийных чтениях исследователь находит связь с Туровом – отсылку к биографии Кирилла, припоминание о туровском княжении Святополка – и полагает, что возникновение паремий объясняется почитанием Бориса и Глеба в этом городе. Признать предположение о Кирилле Туровском как об авторе паремийных чтений невозможно. Атрибуция на основании совпадения одного выражения не может быть состоятельной, лексема *безглавный* встречается довольно часто в памятниках переводной древнерусской книжности, «туровский» след в паремийных чтениях на самом деле не обнаруживается. Предложенная С.Ю. Темчиным датировка паремийных чтений второй половиной XII в. – временем, когда творил Кирилл, – не опирается на исторические факты.

Ключевые слова: «летописные» паремии Борису и Глебу; Кирилл Туровский; атрибуция; датировка; раритетная лексика.

Получено: 15.11.2025

Принято к печати: 20.12.2025

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. Кирилл Туровский – автор «летописных» паремий Борису и Глебу? Полемиическая реплика // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 62–77.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.04

Andrei M. Ranchin

KIRILL OF TUROV – THE AUTHOR OF THE “CHRONICLE” PAROEMIA READINGS TO BORIS AND GLEB? A POLEMICAL REJOINDER

Abstract. The article examines the attribution of the so-called chronicle, or non-biblical, paroemia readings to Boris and Gleb – a unique monument of Old Russian literature – to the renowned scribe Kirill of Turov. This authorship hypothesis was recently advanced by historian S. Yu. Temchin. The attribution is based primarily on the presence of the rare phrase “headless beast” in the paroemia readings and in Kirill of Turov’s sermon on the feast day of the Fathers of the Council of Nicaea. (In the paroemia readings, this metaphor is applied to Svyatopolk the Accursed, and in the sermon of the Bishop of Turov, to the heresiarch Arius.) S. Yu. Temchin believes the epithet “headless” is derived from a dialectal lexeme recorded in the vicinity of Turov and unknown in other East Slavic areas. In the paroemia readings, the researcher finds a connection to Turov – a reference to Kirill’s biography, a recollection of Svyatopolk’s reign in Turov – and suggests that the origin of the paroemias can be explained by the veneration of Boris and Gleb in that city. It is impossible to accept the hypothesis that Kirill of Turov is the author of the paroemia readings. An attribution based on the coincidence of a single expression cannot be valid; the lexeme “headless” is quite common in translated Old Russian literature, and no trace of “Turov” is actually found in the paroemia readings. S. Yu. Temchin’s dating of the paroemia readings to the second half of the 12th century – the period when Kirill was active – is not based on historical facts.

Keywords: “chronicle” paroemias to Boris and Gleb; Kirill of Turov; attribution; rare vocabulary; dating.

Received: 15.11.2025

Accepted: 20.12.2025

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. “Kirill of Turov – the Author of the ‘Chronicle’ Paroemia Readings to Boris and Gleb? A polemical rejoinder”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 62–77. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.04

В статье, посвященной интерпретации так называемых небиблейских, или летописных, паремийных чтений Борису и Глебу – уникального памятника древнерусской словесности¹, я обратил внимание на совпадение в этом тексте и в одной из проповедей знаменитого книжника XII века Кирилла Туровского редкого выражения *безглавный звѣрь* [12, с. 85], где эпитет *безглавный* означает ‘безрассудный, лишенный разума’ [16, вып. 1, с. 100]. Я утверждал, что сочинение туровского епископа, составленное во второй половине XII века, вторично по отношению к паремиям, которые традиционно датируются более ранним временем. Приведу соответствующий фрагмент из проповеди Кирилла Туровского под названием «Кюрила грѣшнаго инокa слово на сбор святых отецъ 300 и 18 от святых книг указание о Христѣ сынѣ божии, и похвала отцем святаго Никѣйскаго събора в недѣлю прежде пятнокоcтiя»: «к нему же (к ересиарху Арию. – *А. Р.*) възгласивше святии наши рекоша отци: слыши, Арию, безглавный звѣрю, нечистый душе, оканьный челоувѣче, новый Каине...» [2, с. 345, л. 8 об.]. Я заметил, что выражение *безглавный звѣрю* в проповеди является вероятным заимствованием из небиблейских паремийных чтений Борису и Глебу, «о чем свидетельствует точно воспроизведенное выражение “безглавный звѣрю”. Эпитет “оканьный” в словосочетании “оканьный челоувѣче” и словосочетание “новый Каине” не имеют точных соответствий в паремийных чтениях, но

¹ См. об этом произведении прежде всего: [20] (здесь же указана основная литература). Более поздние исследования памятника перечислены в статье С.Ю. Темчина [19].

восходят к устойчивым именованиям Святополка в других памятниках Борисоглебского цикла» [12, с. 85]².

Недавно С.Ю. Темчин, признавший неслучайным и показательным указанное мной совпадение выражения *безглавный звѣрь* в паремиях и в проповеди туровского епископа, охарактеризовал связь между двумя памятниками противоположным образом: «Эта интерпретация неверна: она предполагает ретроспективный перенос редкого словосочетания со Святополка на Ария, тогда как подобные переносы бывают лишь проспективными.

Поскольку история мыслится как постепенное раскрытие божественного замысла, более ранние явления признаются прообразами будущего – иногда прикровенными, но непременно имеющими важное гносеологическое значение. Потому в христианской книжности новые явления и исторические лица называются именами старых: Константинополь – Новым Римом или Новым Иерусалимом; Владимир Святославич – Новым Константином и т.п. Обратное же невозможно, поскольку прообраз не может называться по последующему аналогичному явлению: Рим не называется **Ветхим Константинополем*, а Константин Великий – **Ветхим Владимиром*. Поэтому словесное уподобление Ария Святополку невероятно» [19, с. 244–245].

С этой трактовкой согласиться нельзя. Действительно, в христианской книжности невозможно обозначение более ранних объектов и лиц именами более поздних предметов и лиц, с которыми проводится аналогия: более ранние выступают в роли прообразов для позднейших. Однако этот аргумент отнюдь не опровергает возможность заимствования выражения *безглавный звѣрь* Кириллом Туровским из паремийных чтений. Идея С.Ю. Темчина была бы верна, если бы я утверждал, что в проповеди это выражение, употребленное применительно к Арию, означало *‘новый / второй Святополк’*. Не случайно я пишу именно о заимствовании, т.е. о нефункциональном вкраплении фрагмента из паремий в произведение проповедника, а не о реминисценции –

²Так, в Сказании о Борисе и Глебе постоянно проводится параллель между Святополком и первым братоубийцей, содержится именование русского князя как «вѣторааго Каина» [3, с. 32, л. 10 в], уподобление Святополка Каину содержится во вступлении к Чтению о Борисе и Глебе (см. о нем в этом житии: [20, с. 33–34]) и в службах святым, а также в рассказе Повести временных лет под 6527 (1019) годом.

не о цитате и не об аллюзии. На материале литературы Нового времени это разграничение цитаты и аллюзии проводится достаточно определенным образом³; в случае с древнерусской словесностью, принадлежащей к так называемой открытой традиции⁴, такая процедура оказывается более сложной, а нередко и проблематичной. Однако само по себе совпадение редких лексем или целых словосочетаний, способное указывать на связь между соответствующими текстами, еще не означает, что книжник, заимствуя слово либо выражение, тем самым отсылал читателей к этому источнику и проводил параллель между предметами, которые этим выражением описывались в тексте-источнике и в тексте-доноре. В случае с Кириллом Туровским можно предположить, что его внимание просто привлекло выразительное словосочетание, обе лексемы в котором – и *безглавный*, и *звѣрь* – содержали сильные пейоративные коннотации.

Стоит учитывать, что раритетным в древнерусской словесности было только само выражение *безглавный звѣрь*, но вовсе не составляющие его лексемы. Слово *безглавный* в значении ‘безрассудный, лишенный разума’ довольно часто встречается в памятниках переводной книжности, преимущественно, но не обязательно оно употребляется применительно к еретикам⁵. Именование великого грешника *зверем* было еще более распространенным, восходило оно к описанию антихриста (ср. Откр. 13: 15, 18). Приведенные мною соображения не содержали утверждения, что Кирилл Туровский, называя Ария *безглавным звѣрем*, тем самым именовал его ‘ветхим Святополком’.

Не только одно и то же выражение, но даже одна лексема может выполнять в тексте функцию реминисценции, отсылая к претексту, в котором имеется такое же словосочетание или слово. Интересный пример такого рода был приведен в более ранней работе С.Ю. Темчина [18]. Это считавшееся гапаксом слово *сырорѣзание* из Сказания о Борисе и Глебе, которым юный князь называет свое готовящееся убийство: «се нѣсть убиство, но сырорѣзание» [3, с. 41, л. 14а–14б]. Ученый обнаружил эту же лексему в переведенной в Болгарии с греческого гомилии на день

³ Ср. о разграничении цитаты и заимствования: [5, с. 53; 4; 14, с. 31–32, примеч. 31].

⁴ См.: [6, р. 167–168, 172]. См. в этой связи также: [10].

⁵ См. примеры: [12, с. 84–85].

памяти Вифлеемских младенцев. В житии Бориса и Глеба это слово, очевидно, действительно функционирует как отсылка к переводной проповеди. Однако только потому, что этому способствуют два немаловажных обстоятельства: во-первых, слово *сырорѣзание* – крайне редкое, в то время как взятые по отдельности *безглавный* и *звѣрь* – нет; во-вторых, невинноубиенные младенцы и полуребенок Глеб, трогательно молящий посланцев Святополка пощадить его («Не пожнете мене отъ жития не съзьрѣла, не пожнѣте класа, не уже съзьрѣвша, нъ млеко безлюбия носяща. Не порѣжете лозы, не до коньца въздрастьша, а плодъ имуща. <...> Азь, братие, и зълوبةмъ и въздастьмъ еще младенствую» [3, с. 41, л. 14 а]), схожи намного больше, чем Святополк и Арий. Вифлеемские младенцы могут быть названы прообразами Глеба⁶, а Святополк прообразом Ария, конечно, не является.

Но вернемся к объяснению С.Ю. Темчиным наличия выражения *безглавный звѣрь* и в паремиях Борису и Глебу, и в проповеди туровского епископа. Главное, что представляется спорным и недоказанным, – не суждение о невозможности заимствования Кириллом словосочетания из паремийных чтений, а предложенная ученым атрибуция этих чтений. Невозможность заимствования – лишь одно, и не главное, из оснований для весьма эффектной, но и не менее рискованной атрибуции «летописных» паремий туровскому епископу.

С.Ю. Темчин связывает происхождение эпитета *безглавный* в паремиях и в Кирилловой проповеди с диалектом, распространенным в окрестностях Турова: «В выражении *безглавный зверь* прилагательное продолжает прасл. **bezgolъnъ (jъ)* <...> но отличается от его рефлексов в иных языках метафорическим значением ‘безумный, безрассудный’, которое, однако, вполне обычно для более архаичного по структуре суффиксального образования **bezgolъ (jъ)*. Схожее переносное значение есть у белор. диал. *безгалоўны* ‘не кампетэнтны, не здатны да разумення’ <...> уникальное не только в восточнославянском, но даже в белорусском контексте <...>. Оно зафиксировано лишь под Мозырем, в восточнополюсских говорах, охватывающих также Туров» [19, с. 245]. Развивая эту мысль, он замечает: «Если даже семантика прилага-

⁶ Впрочем, с идеей С.Ю. Темчина, что Вифлеемские младенцы стали едва ли не основным образцом при формировании почитания Бориса и Глеба, я согласиться не могу; ср. мою критику: [11, с. 165–166].

тельного *безглавный* оказывается узколокальной, то тем более уникально необычное словосочетание *безглавный зверь*, которое следует признать авторским выражением Кирилла Туровского. Примечательно, что оно употреблено в “Слове Никейским отцам”, тематически совпадающем с исходным библейским инципитом второй исторической паремьи Борису и Глебу.

Кирилл связан с Туровом, где некогда находился удел Святополка (с его активными западными связями), а епископы в XII в. жили в Борисоглебском монастыре. Этого достаточно для заинтересованности в борисоглебской тематике. Кроме того, исходный библейский инципит третьей исторической паремьи Ис. 62.6 «На стенах твоих...» тематически связан со столпничеством (потому позже чтение Ис. 62.6–12 было положено столпнику Никите Переславскому, 24 мая), тогда как Кирилл одно время сам стоял на столпе. Исторические паремьи Борису и Глебу следует считать творением Кирилла Туровского второй половины XII в. (ср. датировки А.И. Соболевского и Д.И. Абрамовича), возможно, одним из наиболее ранних» [19, с. 245].

Разберем эти доказательства. Лингвистический аргумент о существовании в белорусских говорах слова *безгалоўны* был бы сильным, если бы лексема *безглавный* была бы известна в древнерусской письменности только в составе летописных паремий и в проповеди туровского епископа: в таком случае были бы некоторые основания полагать, что слово заимствовано из белорусских говоров Туровской земли. Однако, как уже было сказано, эпитет *безглавный* встречается довольно часто в древнерусской переводной книжности. Тематическое совпадение Кирилловой проповеди и второй паремии ограничивается мотивом верности праведных Богу, приверженности истинной вере. Княжение Святополка в Турове⁷, как и существование в Турове Борисоглебского монастыря, не доказывают ничего: Святополк позднее княжил в Киеве и был тесно связан с Вышгородом, причем в третьей «летописной» паремии Вышгороду, как месту погребения страстотерпцев, возносится отдельная хвала: «Стѣнамъ твоимъ, Вышегороде, устроишь стража вся дъни и вся нощи, иже не уснѣта, ни въздрѣмлет»,

⁷ Впрочем, о его возведении Владимиром Святославичем на туровский престол сообщает только Повесть временных лет [9, I–I, стб. 121, л. 42] (текст по Лаврентьевскому списку). Сказание о Борисе и Глебе называет не Туров, а Пинск, расположенный, однако, не столь далеко от Турова [3, с. 28, л. 8 г].

храняща и утвержающа отчину свою, Русьскую землю, отъ супостатныхъ поганъ и отъ усьбьныя рати, правдъныи бо и по смъртн живъ есть» [3, с. 118, л. 258]. Борисоглебский монастырь имелся не только в Турове⁸: с 1130-х годов, например, известен Борисоглебский монастырь на Смядыни – месте убийства младшего из братьев⁹. В инципите третьего паремийного чтения цитата из Ис. 62: 6 отнесена к Вышгороду (см. ее выше) и никакого отношения к столпничеству Кирилла не имеет. *Стены* здесь – метонимическое обозначение Вышгорода, находящегося под защитой Господа. «Он представлен Сионом – естественной и мистической высотой, или Новым Иерусалимом <...> Вышеград (так! – *А. Р.*) воспринимается автором как подобие древнего Сиона» [8, с. 442]. Позднейшее применение этой реминисценции из Писания к столпнику Никите Переяславскому аргументом быть не может. Д.И. Абрамович¹⁰, А.Н. Насонов¹¹ и Н.И. Милютенко¹² полагают, что прославление Вышгорода в «летописных» паремиях Борису и Глебу свидетельствует о составлении памятника именно в этом месте. (С.Ю. Темчин об этом предпочитает не упоминать.) Впрочем, это утверждение нельзя признать бесспорным: центр почитания Бориса и Глеба, где хранились их мощи, мог прославить и книжник из другого города, например из близко расположенного Киева¹³.

Но главное не это. Совпадение отдельных лексем или выражений в двух или нескольких текстах не может само по себе доказывать их принадлежности одному составителю. Приведу свои соображения, высказанные ранее по поводу другой атрибуции: «...в действительности такие совпадения, даже если речь идет о раритетной лексике, могут интерпретироваться по-разному, трояко.

⁸ В качестве не учтенного С.Ю. Темчиным аргумента в пользу туровского происхождения «летописных» паремий можно было бы упомянуть «Слово о Мартинѣ мнѣсѣ, иже бѣ в Туровѣ у церкви святую мученику, единъ живый о Бозѣ» [3, с. 199]. Чудесно исцеленный Борисом и Глебом монах жил «въ манастири у святою мученику». Однако на самом деле этот памятник доказывает лишь существование в Турове почитания Бориса и Глеба и ничего более.

⁹ Впервые монастырь упомянут в Новгородской Первой летописи под 6646 (1138) годом; см.: [9, III, с. 26, л. 20] (текст старшего извода).

¹⁰ См.: [3, с. XIX].

¹¹ См.: [7, с. 47].

¹² См.: [15, с. 355, примеч. 19].

¹³ Ср. предположение, высказанное А.И. Соболевским [17, с. 798].

Первый случай: это указания на использование в произведениях элементов одного и того же стиля, дискурса, определяемого жанровой принадлежностью текста. Второй случай: это доказательства зависимости одного текста от другого. Третий случай: у сопоставляемых текстов действительно один автор. Сами по себе совпадения даже уникальной лексики нисколько не говорят об общем авторе. <...> С точки зрения атрибуции более показательным может быть или высокочастотное (а не единичное!) использование одних и тех же раритетных лексем в сопоставляемых произведениях, или совпадение в них более значительных отрезков текста (словосочетаний, предложений). Еще более релевантным может быть тождество редких выражений, используемых в одной и той же художественной функции (например, метафорической). Нужно, однако, помнить, что даже такого рода повторения могут являться не признаками авторского стиля, а результатами заимствования. Причем такого рода масштабные заимствования не совсем чужды и литературе Нового времени. Тем более многочисленны они в древнерусской словесности, ориентировавшейся на принцип так называемой “открытой традиции”. Границы между “чужим” и “своим” словом в древнерусской книжности могут быть подвижными <...> Словарь писателя, характеризующий, в терминах лингвистики, его идиолект, как правило, не является его личным достоянием, тем более в случае с такой традиционалистской словесностью, как древнерусская» [13, с. 166].

Если исходить из совпадения выражения в двух или более текстах как критерия принадлежности одному автору, то и упомянутую гомилию на день памяти Вифлеемских младенцев и Сказание о Борисе и Глебе можно было бы приписать одному лицу, если бы такая атрибуция радикально не противоречила другим данным.

Подбор библейских цитат и ветхозаветных параллелей в «летописных» паремийных чтениях отнюдь не свидетельствует о мастерстве их составителя. В третью паремию введены две цитаты из Книги пророка Исаии и реминисценция из Екклесиаста: «Аще бо князи правдиви бывають в земли, то многа отдаються съгрѣшения; аще ли лукави бывають, то больше зло навѣдитъ Богъ на землю ту, понеже глава т.е. земли, – тако бо Исая рече: “съгрѣшиша отъ главы и до ногу, еже отъ цесаря до простыхъ люди” [Ис. 1: 6]. <“> Лютѣ и граду тому, в иъмь же князь унѣ <”> [Ек. 10: 16], любяи вино пити с гусльми и съ молодыми свѣтъники. Сяковыя бо Богъ даеъ за грѣхы, а старыя и мудрыя отъиметь:

отъять бо отъ насъ Богъ Володимира, а Святополка наведе грѣхъ ради нашихъ, якоже дрѣвле наведе на Иерусалимъ Антиоха. Исаия бо глаголетъ: “отъимить Господь отъ Иерусалима крѣпость и крѣпка исполина (в рукописи описка: исполнена. – *A. P.*), и челоуѣка храбра, и судию, и пророка, и дивна свѣтника, и смѣрена старца, и мудра хытреца, и разумна послушника; и поставлю уношу князя имъ, и ругатели обладають ими <”> [Ис. 3: 1–4]» [3, с. 119, л. 250]. Упоминание о юности князя в цитате из Екклесиаста и во второй цитате из Исаии никак не соотносится со Святополком, который был старшим среди сыновей Владимира. К тому же обе цитаты фактически дублируют друг друга, так как их смысл в главном тождественен.

Не менее показательна параллель между Святополком и Ламехом (здесь он смешан с Авимелехом¹⁴) в конце третьей паремии: «Съи же Святопѣлкъ новый Ламѣхъ бысть, иже ся убо родиль бѣ отъ прѣлюбодѣяннѣ – отъ чѣрнорицѣ, иже изби братью свою – сыны Гѣдеоновы, послѣди же жена самого уломкомъ жѣрнова уби с города; тако же и съ Святопѣлкъ» [3, с. 121, л. 260 об.]. Конструкция фразы такова, что получается, будто от расстриженной черницы родился тот же Ламех (Авимелех), а не русский братоубийца. Если же отнести это высказывание правильным образом к русскому князю, то в таком случае окажется, что Святополк, а не Ламех (Авимелех) убил сыновей Гедеоны. Проведенная в конце параллель между Святополком и Авимелехом, убитым обломком жернова, сброшенным со стены города Сихема, противоречит фактам: губитель Бориса и Глеба не был убит, тем более не был убит женщиной¹⁵. (Судьбы Авимелеха и Святополка, конечно, сближает мотив возмездия за убийство братьев, однако это очень отдаленное

¹⁴ История Авимелеха рассказывается в ветхозаветной Книге Судей (8: 31–9: 57). Н.И. Милютенко доказывает, что известия паремийных чтений восходят не непосредственно к библейскому тексту, а к компилятивному Хронографу по великому изложению; см.: [15, с. 124–125]. Утверждение исследовательницы, что Книга Судей «тогда еще не была переведена» [15, с. 124], неверно: ее перевод был осуществлен в Болгарии еще в Симеоновскую эпоху.

¹⁵ Н.И. Милютенко усматривает в параллели Святополк – Авимелех, как и в некоторых других уподоблениях «второго Каина» историческим лицам прошлого в памятниках Борисоглебского цикла, рудимент сообщения о том, что губитель Бориса и Глеба был убит, а не умер своей смертью; см.: [15, с. 124–133, 238–239]. Но даже если это и так, соотносительность Святополка и Авимелеха в паремиях выглядит натянутой.

сходство.) В Повести временных лет под 6523 г. (1019) имеется текстуально совпадающий фрагмент, но без последней несообразности – сообщения о гибели ветхозаветного братоубийцы здесь нет, имя его названо правильно: «Се же Сѣополкъ новии Авимелехъ. иже сѧ бѣ родиль ѿ прелюбодѣяннѧ. иже изби браѹ свою. снѣ Гедеоны. тако и сѧ бы^с» [9, V–I, стб. 146, л. 49 об.] (текст по Лаврентьевскому списку)¹⁶.

Для такого искусного автора, как Кирилл Туровский, изъязыны, встречающиеся в паремийных чтениях, совершенно нехарактерны.

К сожалению, С.Ю. Темчин не сопоставляет лингвистические и стилистические особенности этого памятника с языком и стилем произведений туровского книжника. Неясно также, как предложенная им датировка паремийных чтений второй половиной XII века связана с политическими реалиями этого времени. В «летописных» паремиях центральное место занимает мотив победы Ярослава Мудрого над Святополком и помощи князю в этом со стороны новгородцев. (Этому мотиву посвящены вторая и третья паремии – две из трех.) На этом основании Н.И. Милютенко относила составление изначальной версии памятника («Повести о мести Ярослава») к киевскому княжению Ярослава Мудрого, к 1040-м гг. (сами паремии она датировала временем вскоре после 1072 г.)¹⁷. А.А. Гиппиус выдвинул гипотезу, что создание паремий связано с конфликтом между Владимиром Мономахом и новгородцами в 1118–1119 годах и что паремии – своеобразное напоминание им о прежнем союзе с другим князем¹⁸. Атрибуция и датировка, предложенные С.Ю. Темчиным, не соотносят памятник с историческим контекстом, помещают его в «безвоздушное пространство».

Что касается ссылки С.Ю. Темчина на исследование А.И. Соболевского, якобы датирующего «летописные» паремии второй половиной XII века, то она неточна: ученый полагал, что, поскольку «[о]дно из этих чтений (мы пользуемся списком

¹⁶ При цитировании буква *аз* йотированный заменяется на литеру *я*.

¹⁷ См.: [15, с. 243–245]. Более широкая датировка «Повести о мести Ярослава» Н.И. Милютенко – «период от середины 1040-х гг. до 1053 г.» [15, с. 242], а паремий – «после 1054 г., а вероятнее всего – вскоре после 1072 г.» [15, с. 246].

¹⁸ См.: [1]. Датировка А.А. Гиппиуса представляется более обоснованной, в том числе с точки зрения текстологии.

XIII века) носит следующее название: “Мѣсяца того же въ 25 память творимъ *новоявленную* мученику Бориса и Глѣба”: следовательно, оно относится ко времени более или менее близкому к канонизации князей, едва ли позже 2-й половины XII в.» [17, с. 796] (выделено А.И. Соболевским). Таким образом, вторую половину XII столетия исследователь считал всего лишь верхней границей (*terminus post quem*) датировки. Д.И. Абрамович также не утверждал, что паремии написаны именно во второй половине XII века: время их составления – «XII век, не позже 1191 г., когда мощи Бориса и Глеба были перенесены на Смядынь» [3, с. XIX].

Весомых оснований для атрибуции «летописных» паремий Кириллу Туровскому и, соответственно, их датировки второй половиной XII века нет.

Список литературы

1. Гиппиус А.А. «Летописные» паремийные чтения о Борисе и Глебе: история текста и исторический контекст // Факты и знаки. Исследования по семиотике истории. М.: РГГУ, 2010. Вып. 2. С. 42–71.
2. Еремин И.П. Литературное наследие Кирилла Туровского // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы (Пушкинского Дома) АН СССР. М.; Л.: Издательство АН СССР, 1958. Т. 15. С. 331–348.
3. Жития святых мучеников Бориса и Глеба и службы им / приготовил к печати Д.И. Абрамович. Пг.: Типография Императорской Академии наук, 1916. XXIII, 204 с.
4. Жолковский А.К. Заметки о тексте, подтексте и цитации у Пастернака // Boris Pasternak: Essays / ed. by N.A. Nilsson. Stockholm: Almqvist & Wiksell international, 1976. P. 64–84.
5. Левинтон Г.А. К проблеме литературной цитации // Материалы XXVI научной студенческой конференции. Литературоведение. Лингвистика. Тарту: Тартуский государственный университет, 1971. С. 52–57.
6. Марчалис Н. Реминисценция, парафраза, цитация: о принципах использования источников в московской полемической литературе XVI века // *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti* (Ohrid, 10–16 settembre 2008) / a cura di A. Alberti, S. Garzonio, N. Marcialis, B. Sulpasso. Firenze: Firenze University Press, 2008. P. 167–178.
7. Насонов А.Н. История русского летописания XI – начала XVIII века. Очерки и исследования. М.: Наука, 1969. 555 с.

8. Невзорова Н.Н. Паримии Борису и Глебу. Опыт прочтения // Труды Отдела древнерусской литературы. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. Т. 56. С. 428–452.
9. Полное собрание русских летописей. СПб.: Типография М.А. Александрова; Л.: Издательство Академии наук СССР; СПб.; М., 1908–2018–. Т. 1–46 (издание продолжается).
10. Ранчин А.М. О топике в древнерусской словесности: к проблеме разграничения топосов и цитат // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2012. № 3. С. 21–32.
11. Ранчин А.М. Памятники Борисоглебского цикла: текстология, поэтика, религиозно-культурный контекст. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2017. 512 с.
12. Ранчин А.М. К интерпретации небиблейских паремийных чтений Борису и Глебу: Образ Святополка Окаянного // Древняя Русь. Вопросы медиевистики. 2020. № 3(81). С. 83–94. DOI: 10.25986/IRI.2020.92.46.007
13. Ранчин А.М. Был ли Кузьмище Киянин автором «Слова о полку Игореве»? // Литературоведческий журнал. 2024. № 3(65). С. 156–175. DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.11
14. Ронен О. Лексический повтор, подтекст и смысл в поэтике Осипа Мандельштама // Ронен О. Поэтика Осипа Мандельштама. СПб.: Гиперион, 2002. С. 13–42.
15. Святые князья-мученики Борис и Глеб / исследование и подгот. текстов Н.И. Милютенко. СПб.: Издательство Олега Абышко. 2006. 432 с.
16. Словарь русского языка XI–XVII вв. М.: Наука; СПб.: Нестор-История, 1975–2015–. Вып. 1–30 (издание продолжается).
17. Соболевский А.И. «Память и похвала» св. Владимиру и «Сказание» о свв. Борисе и Глебе (По поводу статьи г. Левитского) // Христианское чтение. 1890. № 5–6. С. 791–804.
18. Темчин С.Ю. «Се несть убийство, но сырорезание»: агиографический образ Вифлеемских младенцев как концептуальная основа Борисоглебского культа // Именослов. История языка. История культуры / отв. ред. Ф.Б. Успенский. М.: Университет Дмитрия Пожарского; Русский фонд содействия образованию и науке, 2012. С. 216–230.
19. Темчин С.Ю. Исторические паремии св. Борису и Глебу как произведение Кирилла Туровского (вторая половина XII в.) // Восточная Европа в древности и Средневековье. М.: Институт всеобщей истории РАН, 2022. Вып. 34. С. 242–247.
20. Успенский Б.А. Борис и Глеб: восприятие истории в Древней Руси. М.: Языки русской культуры, 2000. 128 с.

References

1. Gippius, A.A. “‘Letopisnye’ paremiinye chteniya o Borise i Glebe: istoriya teksta i istoricheskii kontekst” [“‘The Chronicle’s’ Paroemic Readings about Boris and Gleb: Text History and Historical Context”]. *Fakty i znaki. Issledovaniya po semiotike istorii* [Facts and Signs. Studies in the Semiotics of History]. Moscow, RGGU Publ., 2010, vol. 2, pp. 42–71. (In Russ.)
2. Eremin, I.P. “Literaturnoe nasledie Kirilla Turovskogo” [“Literary Heritage of Kirill of Turov”]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury Instituta russkoi literatury (Pushkinskogo Doma) AN SSSR* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the USSR Academy of Sciences]. Moscow, Leningrad, Izdatel'stvo AN SSSR Publ., 1958, vol. 15, pp. 331–348. (In Russ.)
3. *Zhitiya svyatykh muchenikov Borisa i Gleba i sluzhby im* [Lives of the Holy Martyrs Boris and Gleb and Services to Them], ed. D.I. Abramovich. Petrograd, Tipografiya Imperskoi Akademii nauk Publ., 1916, XXIII, 204 p. (In Russ.)
4. Zholkovskii, A.K. “Zametki o tekste, podtekste i tsitatsii u Pasternaka” [“Notes on Text, Subtext, and Citation in Pasternak”]. *Boris Pasternak: Essays*, ed. by N.A. Nilsson. Stockholm, Almqvist & Wiksell international, 1976, pp. 64–84. (In Russ.)
5. Levinton, G.A. “K probleme literaturnoi tsitatsii” [“On the Problem of Literary Citation”]. *Materialy XXVI nauchnoi studencheskoi konferentsii. Literaturovedenie. Lingvistika* [Proceedings of the 26th Scientific Student Conference. Literary Studies. Linguistics]. Tartu, Tartuskii gosudarstvennyi universitet Publ., 1971, pp. 52–57. (In Russ.)
6. Marchalis, N. “Reminiscences, paraphrase, citation: on the Principles of Using Sources in Moscow Polemical Literature of the 16th Century”]. *Contributi italiani al XIV Congresso Internazionale degli Slavisti (Ohrid, 10–16 settembre 2008)*, a cura di A. Alberti, S. Garzonio, N. Marchalis, B. Sulpasso. Firenze, Firenze University Press, 2008, pp. 167–178. (In Russ.)
7. Nasonov, A.N. *Istoriya russkogo letopisaniya XI – nachala XVIII veka. Ocherki i issledovaniya* [History of Russian Chronicling from the 11th – Early 18th Centuries. Essays and Research]. Moscow, Nauka Publ., 1969, 555 p. (In Russ.)
8. Nevzorova, N.N. “Parimii Borisu i Glebu. Opyt prochteniya” [Paremiias of Boris and Gleb. A Reading Experience]. *Trudy Otdela drevnerusskoi literatury (Pushkinskogo Doma) RAN* [Proceedings of the Department of Old Russian Literature of the Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences]. St Petersburg, Dmitrii Bulanin Publ., 2004, vol. 56, pp. 428–452. (In Russ.)

9. *Polnoe sobranie russkikh letopisei* [Complete Collection of Russian Chronicles]. St Petersburg, Moscow, 1908–2018–, vols. 1–46 (continued). (In Russ.)
10. Ranchin, A.M. “O topike v drevnerusskoi slovesnosti: k probleme razgranicheniya toposov i tsitat” [“On the Topic in Old Russian Literature. Towards the Problem of Distinguishing Topoi and Quotations”]. *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki*, no. 3, 2012, pp. 21–32. (In Russ.)
11. Ranchin, A.M. *Pamyatniki Borisoglebskogo tsikla: tekstologiya, poetika, religiozno-kul'turnyi kontekst* [Monuments of the Borisoglebsk Cycle. Textual Criticism, Poetics, Religious and Cultural Context]. Moscow, Russkii fond sodeistviya obrazovaniyu i nauke Publ., 2017, 512 p. (In Russ.)
12. Ranchin, A.M. “K interpretatsii nebibliskikh paremiinykh chtenii Borisu i Glebu: Obraz Svyatopolka Okayannogo” [“On the Interpretation of Non-Biblical Paroemia Readings to Boris and Gleb. The Image of Svyatopolk the Accursed”]. *Drevnyaya Rus'. Voprosy medievistiki*, no. 3(81), 2020, pp. 83–94. (In Russ.) DOI: 10.25986/IRI.2020.92.46.007
13. Ranchin, A.M. “Byl li Kuz'mishche Kiyanin avtorom Slova o polku Igoreve?” [“Was Kuzmishche Kiyanin the Author of *The Tale of Igor's Campaign*?”]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(65), 2024, pp. 156–175. (In Russ.) DOI: 10.31249/litzhur/2024.65.11
14. Ronen, O. “Leksicheskii povtor, podtekst i smysl v poehtike Osipa Mandel'shtama” [“Lexical Repetition, Subtext, and Meaning in the Poetics of Osip Mandelstam”]. *Poehtika Osipa Mandel'shtama* [The Poetics of Osip Mandelstam], St Petersburg, Giperion Publ., 2002, pp. 13–42. (In Russ.)
15. *Svyatyie knyaz'ya-mucheniki Boris i Gleb* [Holy Princes-Martyrs Boris and Gleb], research and preparation of texts by N.I. Milyutenko. St Petersburg, Izdatel'stvo Olega Abyshko Publ., 2006, 432 c.
16. *Slovar' russkogo yazyka XI–XVII vv.* [Dictionary of the Russian Language 11th – 17th Centuries] Moscow, Nauka Publ., St Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 1975–2015–, issues 1–30 (continued). (In Russ.)
17. Sobolevskii, A.I. “‘Pamyat' i pokhvala' sv. Vladimiru i ‘Skazanie' o svv. Borise i Glebe (Po povodu stat'i g. Levitskogo)’” [“‘Memory and Praise' of St. Vladimir and the ‘Tale' of Sts. Boris and Gleb (Regarding Mr. Levitsky's Article)’”]. *Khristianskoe chtenie*, no. 5–6, 1890, pp. 791–804. (In Russ.)
18. Temchin, S. Yu. “‘Se nest' ubiistvo, no syrorezanie’: agiograficheskii obraz Vifleemskikh mladentsev kak kontseptual'naya osnova Borisoglebskogo kul'ta” [“‘It is Not Murder, It is Flaying’: The Hagiographic Image of the Bethlehem Babies as the Conceptual Basis of the Boris and Gleb Cult”]. *Imenoslov. Istoriya yazyka. Istoriya kul'tury* [Name Book. History of Language. History of Culture], ed. F.B. Uspenskii. Moscow, Universitet Dmitriya Pozharskogo Publ., Russkii fond sodeistviya obrazovaniyu i nauke Publ., 2012, pp. 216–230. (In Russ.)

19. Temchin, S. Yu. “Istoricheskie parem’i sv. Borisu i Glebu kak proizvedenie Kirilla Turovskogo (vtoraya polovina XII v.)” [“Historical Paremmas of St. Boris and Gleb as a Work by Kirill of Turov (Second Half of the 12th Century)”]. *Vostochnaya Evropa v drevnosti i Srednevekov’e*. Moscow, IVI RAN Publ., 2022, issue 34, pp. 242–247. (In Russ.)
20. Uspenskii, B.A. *Boris i Gleb: vospriyatie istorii v Drevnei Rusi* [*Boris and Gleb. Perception of History in Ancient Rus*]. Moscow, Yazyki russkoi kul’tury Publ., 2000, 128 p. (In Russ.)

И.Э. Иванов

© Иванов И.Э., 2026

НАДГРОБНОЕ СЛОВО ПРЕПОДОБНОМУ ИОСИФУ ВОЛОЦКОМУ: РИТОРИЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ДОСИФЕЯ ТОПОРКОВА

Аннотация. Статья посвящена анализу риторического мастерства древнерусского книжника и постриженника Волоколамского Успенского монастыря Досифея Топоркова в Надгробном слове Иосифу Волоцкому. В составленном Надгробном слове Досифей активно использует приемы ораторского красноречия Древней Руси: морфемные и лексические повторы, синтаксические средства выразительности, риторические способы обращения к публике, метафоры, антитезы и др. Надгробное слово содержит в себе черты поэтики плача, что обусловлено литературной задачей книжника – выражением личной скорби по ушедшему наставнику. Краткое жизнеописание подвижника, помещенное Досифеем в свое сочинение, тем не менее не дает оснований причислять Надгробное слово к числу агиографических памятников, анализ стилистических и риторических средств указывает на панегирический характер Надгробного слова. Предполагается, что черты поэтики плача в Надгробном слове определяют привязанность сочинения Досифея ко времени преставления Иосифа Волоцкого, что делает памятник актуальным именно для второй половины 10-х годов XVI века. Актуальность настоящей работы обусловлена отсутствием литературоведческих работ, посвященных Надгробному слову Иосифу Волоцкому и литературному мастерству Досифея Топоркова.

Ключевые слова: Иосиф Волоцкий; Досифей Топорков; Надгробное слово; торжественное красноречие; иосифлянство; риторика.

Получено: 07.12.2025

Принято к печати: 15.01.2026

Информация об авторе: *Иванов* Игорь Эдуардович, аспирант филологического факультета Московского государственного универси-

тета им. М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-8192-2589>

E-mail: igiv-ed@yandex.ru

Для цитирования: *Иванов И.Э.* Надгробное слово преподобному Иосифу Волоцкому: риторическое искусство Досифея Топоркова // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 78–92.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.05

Igor' Eh. Ivanov

© Ivanov I. Eh., 2026

THE FUNERAL ORATION FOR St JOSEPH VOLOTSKY: THE RHETORICAL ART OF DOSIFEI TOPORKOV

Abstract. This article examines the rhetorical mastery of Dosifei Toporkov, a medieval Russian scribe and monk of the St Joseph Volotsky Monastery, as evidenced in his Funeral Oration for Joseph of Volotsk. In this composition, Dosifei actively employs techniques characteristic of Old Russian oratorical art, including morphological and lexical repetitions, syntactical devices, rhetorical forms of address, metaphors, antitheses, among others. The oration incorporates features of lamentation poetics, which is dictated by the author's literary objective – to express personal grief for his departed spiritual mentor. Although Dosifei includes a brief vita of the ascetic in his work, this does not provide sufficient grounds to classify the Funeral Oration among hagiographic texts; rather, the analysis of its stylistic and rhetorical devices indicates its panegyric nature. It is suggested that the elements of lamentation poetics in the oration anchor Dosifei's work to the period immediately following the death of Joseph of Volotsk. This connection establishes the monument's particular relevance to the second half of the 1510s. The relevance of this study is determined by the lack of scholarly literary research dedicated to the Funeral Oration for Iosif Volotsky and the literary craftsmanship of Dosifei Toporkov.

Keywords: Joseph Volotsky; Dosifei Toporkov; Funeral oration; solemn eloquence; josephism; rhetoric.

Received: 07.12.2025

Accepted: 15.01.2026

Information about the author: *Igor' Eh. Ivanov*, PhD Student of the Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, 1st building of humanitarian faculties, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0009-0001-8192-2589>

E-mail: igiv-ed@yandex.ru

For citation: Ivanov, I.Eh. "The Funeral Oration for St Joseph Volotsky: The Rhetorical Art of Dosifei Toporkov". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 78–92. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.05

Надгробное слово преподобному Иосифу Волоцкому было составлено племянником и учеником игумена Досифеем Топорковым, известным и плодотворным древнерусским книжником XVI века. Биография Досифея не раз становилась объектом пристальных исследований ученых-медиевистов, результаты исследований отражены в фундаментальных словарных статьях [3; 9], наиболее подробно жизненный путь книжника изложен в работе Л.А. Ольшевской [11]. С именем Досифея связан труд над рядом важных памятников XVI века: ранней из известных работ книжника – в роли автора, редактора или переписчика – является Русский Хронограф [13]; с 1528–1529 гг. Досифей по поручению архиепископа Новгородского Макария редактировал Синайский патерик [14; 15] и, наконец, в 30-е годы Досифеем был составлен Волоколамский патерик [11, с. 51], который испытал на себе влияние как Хронографа, так и Синайского патерика.

Проблема датировки Надгробного слова не имеет единого решения. К.И. Невоструев, издавший памятник в 1865 г. по списку из сборника ГИМ. Син. № 927 (разнотечения по РГБ. Волок. № 527), полагал, что Слово было написано через несколько лет после представления Иосифа Волоцкого [10, с. II]. Мнение К.И. Невоструева в дальнейшем поддержала Л.А. Ольшевская [11, с. 50]. По мнению В.О. Ключевского, Надгробное слово было составлено приблизительно в то же время, что и минейное Житие, во второй половине 40-х годов XVI века или незначительно позже [8, с. 292].

А.И. Плигузов, изучая списки памятника и его историю, заметил, что Слово составлено после Волоколамского патерика и до минейного Жития Иосифа Волоцкого, поскольку последнее содержит следы знакомства Саввы Черного с сочинением Досифея Топоркова. Кроме того, в рассказе о неких хулителях Иосифа Волоцкого и его «Книги на новгородских еретиков», выступивших, по словам Досифея, после смерти преподобного, А.И. Плигузов склонен видеть намек на собор 1531 г. Это дает основание исследователю датировать памятник временем после собора [12, с. 107–108].

Иную датировку предложил А.А. Казаков: исследователь обратился к составу сборника Епарх. № 664, включающего в свой состав авторскую редакцию Надгробного слова и вошедшие позже в Волоколамский патерик повести. Наблюдения А.А. Казакова позволили историку приурочить создание Слова к 1520-м годам [6, с. 35–41].

Историография трудов, посвященных Иосифу Волоцкому и иосифлянству, традиционно рассматривает Надгробное слово как «неполноценное» агиографическое произведение, неудавшееся житие, подчеркивая тем не менее значение содержащихся в нем исторических сведений. Первый издатель памятника, К.И. Невоструев, охарактеризовал Слово как «первое из всех житий преподобного Иосифа» [10, с. II], В.О. Ключевский охарактеризовал памятник как «очерк жизни Иосифа» [8, с. 292]; А.И. Плигузов рассматривал Слово как произведение о подвижнике, не соответствующее «стереотипу сочинений агиографического жанра»; А.А. Казаковым Надгробное слово рассматривается наряду с мнейным и анонимным житиями Иосифа Волоцкого как агиографический источник по истории раннего иосифлянства [5].

Однако Надгробное слово представляет собой памятник эпидейктического, или торжественного, красноречия древнерусской книжности, обширной и богатой традиции древнерусской словесности XI–XVI вв. Досифей Топорков как опытный и искусный книжник, работавший с Русским Хронографом¹, Волоколамским и Синайским патериками, хорошо осознавал, что пишет панегирик, произведение ораторской прозы. Ю.К. Бегунов отмечал, что XV–XVI вв. характеризуются периодом «экспансии» художественных приемов ораторской прозы на другие «жанры» древнерусской книжности, в результате чего возникают новые жанровые ассоциации, а вместе с ними – многочисленные примеры использования риторических приемов эпидейктического красноречия в агиографических и летописных текстах. Влияние «экспансии» ораторской прозы, по мнению исследователя, обнаруживается в произведениях, созданных Епифанием Премудрым, Пахомием Сербом, агиографами школы Макария [2, с. 82].

¹ Еще О.В. Творогов, характеризуя работу автора Русского Хронографа, отмечал «необычайную эрудицию... неутомимость в разыскании и подборе источников и высокое литературное мастерство» Досифея Топоркова: [16, с. 187].

Однако Надгробное слово Иосифу Волоцкому по всему спектру используемых риторических приемов следует относить к ораторской традиции, тексты которой предназначались, прежде всего, для устного прочтения. Задача настоящей работы состоит в анализе тех риторических приемов, которые использовал Досифей Топорков в своем сочинении. Кроме того, несмотря на известность Досифея и значение созданных им памятников, литературные особенности его произведений практически не становились объектом внимания².

Ю.К. Бегунов предложил классификацию памятников древнерусского ораторского красноречия, унаследованного южными и восточными славянами у греков. В предложенной классификации система ораторской прозы делится на два «поджанра»: торжественное красноречие и учительное. Внутри торжественного красноречия выделяется три вида, одним из которых являются «слова» в честь святых (кроме ветхо- и новозаветных) [1, с. 382–383]. Именно к этому виду «слов» следует отнести Надгробное слово Иосифу Волоцкому.

Тема Слова, или *Inventio* в классической риторике, заявлена в заглавии памятника: «Слово Надгробное преподобному Иосифу. Сказание мало о житии его, откуда и кто бѣ». Однако литературная задача книжника заключается не в жизнеописании Иосифа Волоцкого, о чем Досифей открыто пишет, а в поучении и наставлении скорбящих монахов, «къ ослаблению одержаща насъ горести, есть бо и се полезно желающимъ таковая» [10, с. 160]

Композиционно (*Dispositio*) памятник делится на три части. Первая часть, вступление, или *Exordium*, содержит наибольшее количество характерных для панегирической прозы риторических приемов: построенных на амплификации риторических периодов, антитез, метафор, примеров синтаксического параллелизма и разного рода повторов. Стоит отметить, что вступление Надгробного слова отличается пространностью.

Стилистический узор памятника очень богат и разнообразен, однако назвать Слово в полной мере примером торжественного красноречия нельзя. Перед нами надгробная речь, своего рода

² За исключением вышеуказанной характеристики О.В. Творогова, о «художественной грани таланта» Досифея Топоркова писала Л.А. Ольшевская, отмечая высокий уровень портретных зарисовок, выполненных книжником в стиле иконописного подлинника: [11, с. 43].

некролог с кратким изложением жизни подвижника, поэтому используемые автором литературные средства направлены, с одной стороны, на прославление святого, с другой – на плач о нем. Именно поэтика плача определила словесное украшение (*Elocutio*) Надгробного слова Иосифу Волоцкому.

Начало памятника можно разложить на четыре риторических периода. Первый период, в котором книжник «подступает» к теме, рассуждая о постигающих всех людей страданиях и лишениях, заканчивается гомеотелевтом «не ризы точию растерзаше, но и во всѣхъ нужныхъ безлѣпотствоваше» [10, с. 154]. Морфемный повтор станет излюбленным приемом Досифея Топоркова в «Надгробном слове», с помощью гомеотелевта книжник заканчивает периоды или обозначает границы между ними. Общее вступление о страданиях и печалях, поджидающих всех наделенных даром слова созданий, представляет собой пространную амплификацию. Вступление памятника напоминает некий узор или орнамент, украшенный большим количеством разных стилистических средств. Эффект усиливается тем, что начало Слова является практически лирическим плачем по ушедшему игумену.

Во вступлении памятника присутствует характерная для надгробных речей тема *memento mori*, именно со слов о скоротечности человеческой жизни и неотвратимости смерти традиционно начинаются надгробные речи. На это обстоятельство указала Е.В. Юхименко [17, с. 358], правда, в отношении литературной культуры барокко и старообрядческих надгробных слов Выговской пустыни. В XVII в. «жанр» надгробного слова стал одним из ведущих, сведения о его канонах черпались из переведенных в этом столетии риторик, ориентированных на античную панегирическую традицию. Тема *memento mori* в сочинении Досифея представлена более чем убедительно³.

Второй риторический период Слова представляет собой весь перечень риторических обращений к публике: за обращением «Настояще же нам, братие... пострадати...» [10, с. 154] следует вопрос «И что убо будеть ино таковыя тщеты ради?...» [10, с. 154], на который в границах этого же периода дается ответ. Однако ответ

³ Мотивы темы *memento mori*, по всей видимости, заимствованы Досифеем из Надгробного слова Киприану, составленного болгарским книжником Григорием Цамблаком. На текстуальные параллели между двумя памятниками недавно указал А.А. Казаков [7].

зашифрован целым аллегорическим рядом, приведем фрагмент полностью: «Растерзати же можаше не ризы точию, но и вся внутреняя слоги и умное составление прашно и темно сотворити, и не въ хранимѣ мрачнѣй особитися, но и востокъ свѣтила утренья от ясности сияния слезною безъ вѣсти сотворити» [10, с. 154–155]. Метафоры «стирать себя в порошок» от печали и развернутая метафора «слепнуть» не от уединения в мрачной келье, но от мрака слез, застилающих утренний свет от востока, под которым аллегорически понимается Иосиф Волоцкий, заканчивают период. Досифей долгое время подводит своих слушателей к главной теме, словно старается отсрочить момент произнесения имени усопшего, подготовить слушателей к печальной новости. Поэтому свою речь книжник начинает со слов о неизбежности утрат, которые настигают всех, обладающих даром слова.

Наконец, причина скорби братии называется прямо, однако ей предшествует длинный ряд перечислений возможных материальных и духовных потерь: расширение сел и увеличение поголовья скота, светлые комнаты, любовь ближних и друзей – всему перечисленному противопоставляется потеря святого отца, где антитеза усилена эмоциональным воздействием лексического повтора: «но чюдного отца отъятие пострадохомъ, глаголю же, блаженного отца нашего Иосифа» [10, с. 155]. Когда причина скорби братии называется, акцент смещается с плача на похвалу и Досифей разворачивает для своих слушателей энкомий святому.

Для стиля Досифея Топоркова, как показано выше, характерно использование противопоставлений. Антитеза, действительно, один из излюбленных приемов книжника. Пространное противопоставление разворачивается при сравнении Иосифа Волоцкого с тезоименным ему Иосифом Прекрасным: «Древний же Иосифъ... жену имѣ и чада роди, сей же потемнение Египта, страстей мира избѣже; встающихъ сладострастей не во единъ часъ, но и во все время... побѣди; не точию самъ, но и вся сущая съ нимъ настави побѣдити...» [10, с. 155–156]. Обращает на себя внимание характер противопоставлений: перед нами не распространенный пример параллельного противопоставления одного явления другому – Досифей из первой оппозиции «тянет» следующую, практически не связанную с первой.

Далее энкомий святому вновь сменяется плачем: Досифей призывает монахов «о лишении вождѣлennaго и сладкаго отца бѣду обрыдовати слезнѣ» [10, с. 156], причем использует мета-

фору, призывая плакать об игумене уединенно в кельях, «якоже птица пустынелюбная». Обращение к анималистическим образам – еще один признак присутствия поэтических черт плача. Кроме вышеприведенного сравнения уединенного в печали человека с птицей, Досифей обращается к этому образу еще раз: «Плачемся, яко и животная и пернатая се въ естествѣ имуть болѣзновати и въздыхати о разлучении своихъ» [10, с. 160]

Обращение к братии в пространном «плачевном» периоде оформляется с помощью глагольных форм: Досифей использует только формы первого лица множественного числа: «убоимжеся», «бѣжимъ, и возопиемъ, и воскликнемъ», «хощемъ», «въздыхаемъ», «остаемъ», «плачемся» и др., что указывает на ораторский, риторический характер его сочинения. Лирическая тирада изобилует риторическими восклицаниями, характерными для поэтики плача: «Увы мнѣ, увы мнѣ, душе», «Где суть отецъ? Где суть пастырь добрый? Яко восхищенъ бысть от насъ», «Горе, горе, яко отиде от нас...», «Увы, увы, о братие» [10, с. 156–159]. А глаголы «плачемся» и «возопиемъ» и производные от них весьма частотны как во вступлении, так и в заключении Слова. Досифей явно рассчитывал на сильное эмоциональное воздействие своей речи, поскольку плач и, собственно, энкомий во вступлении Слова чередуются; автор словно всякий раз сбивается с главной темы на плач по ушедшему учителю.

Синонимичные ряды, построенные по принципу триады, усиливают экспрессивный характер периода: «бѣжимъ, и возопиемъ, и воскликнемъ... но съ тихостию, умилениемъ и плачевнѣ», «смирениемъ и кротостию и незлобиемъ», «на раму смирения, любве и терпѣнія нося», «путь любве и смирения и терпѣнія». Эта часть вступления богата метафорами, перечисление всех будет излишним, поэтому ограничимся лишь некоторыми. Иосиф Волоцкий сравнивается с искусным окормителем, управляющим «корабль живота нашего от буря и потопления грѣховнаго», спасающим монахов «прашею учения, якоже звѣря, отгоняя... страсти» и др. Многие метафоры имеют библейское происхождение и являются топосами древнерусской книжности, Досифей органично применяет их в анализируемых контекстах, обилие же риторических обращений и восклицаний, использование глаголов в выше-названных формах говорят о панегирическом характере памятника. Досифей Топорков выступает искусным ритором, мастерски

используя и комбинируя стилистические средства торжественного красноречия.

Диалогический период, завершающий Exordium, также имеет некоторые особенности. Подобный пример описан И.П. Ереминым в работе, посвященной ораторскому мастерству Кирилла Туровского [4, с. 134]. Перед нами чередование риторических вопросов, на каждый из которых дается ответ, вопросы и ответы построены по принципу антитезы: «Како понуждѹ языкъ къ сложенію слова, якоже нѣкоими оковы бѣдоу окованъ? Како отверзѹ уста безгласиємъ содержима? Како ли возрю душевными очима, тмоу бѣдѹ покровень. Кто ми разрѣшитъ мрачный и глубокий сей облакъ утра, паки от ясности покажетъ свѣтлу смирення зарю. Како же и воссияетъ заря, свѣтилу нашему отшедшу и во тмѣ насъ оставльшу невидѣнія» [10, с. 160].

Повествование о жизни Иосифа Волоцкого составляет основную часть Надгробного слова, или Narratio, хотя по объему оно незначительно больше вступления. Кратко охарактеризуем те риторические примеры, которые Досифей Топорков использует при описании жизни подвижника. Их количество значительно уменьшается, когда книжник заканчивает вступительную часть. В основной части памятника периодичность речи, т.е. организация речи по построенным на основе амплификации периодам, исчезает. Здесь заканчивается риторическая манера повествования, однако Досифей использует разнородные стилистические приемы, пусть и в меньшем количестве.

В основной части обращают на себя внимание морфемные повторы, гомеотелевты, украшающие текст в наиболее важные моменты повествования.

Небольшое повествование о матери подвижника Марине и ее христианских добродетелях, которых автор вместе с рассказом об отце святого «краемъ перста... коснухся», содержит упоминание о князе Борисе Васильевиче: князь ее «зѣло почиташе и от трапезы своя послылаше, она же вся нищимъ подаваше» [10, с. 164].

Другой подобный пример обнаруживается в рассказе о постриге подвижника в обители Пафнутия Боровского: «...далечное и ненаемое отшествіе любимаго горко рыдаху, от слуха же мало орошение страсти приобрѣтаху» [10, с. 166]. Эпизод посвящен уходу юноши в монастырь и постригу в иночество. Родные «плачевная пояху и острѣишаяся стрѣла печали в тѣхъ сердца прожодаше». В этом эпизоде повествование Досифея Топоркова

«сбивается» с повествовательного характера основной части, и он использует риторические приемы, которых практически нет в описании жизни подвижника. Возможно, это связано с ключевым моментом в жизни Иосифа Волоцкого, важной вехой, – монашеским постригом; возможно, это необходимо для более наглядного изображения плача родных по сыну, поскольку принятие иноческого сана мыслилось не просто как уход от суетной жизни, но как смерть.

Досифей использует морфемный повтор и при описании жизни Иосифа в монастыре Пафнутия: «Церковное же правило и особое и молитвы и колѣнопреклонение въ подобное время всегда творяше, въ прочая же часы службамъ и рукоделию прилежае» [10, с. 167]. В дальнейшем в иосифлянкой агиографии описание жизни Иосифа Волоцкого в Пафнутьево-Боровском монастыре будет играть особую роль, поскольку именно там будущий игумен усвоил правила и порядки общежительного монашества, которые позже легли в основу Духовной грамоты Иосифа Волоцкого и всего распорядка жизни Волоколамской Успенской обители. Досифей выделяет этот эпизод из жизни учителя в своем повествовании, обрамляя его риторическими фигурами, метафорами и повторами.

Совершенно особым словесным образом Досифей Топорков оформляет те эпизоды, которые посвящены наказаниям, постигшим еретиков жидовствующих. В рассказе о торговой казни, которой архиепископ Новгородский Геннадий предал отступников, Досифей последовательно использует формы инфинитива: «И повелѣ еретиковъ всажати... и водити... и всѣмъ людемъ повелѣ плевати на нихъ и глаголати...» [10, с. 172]. Аналогичный пример, но с использованием только форм аориста обнаруживается в другом рассказе о еретиках, но на этот раз действует не архиепископ Геннадий, а князя Иван Васильевич и его сын Василий Иванович, которые «обнажиша ихъ от коже овчий и соборнѣ прокляша... казни прѣдаша... маглавиемъ биша... въ заточение послаша... вси начаша ненавидѣти злочестивыхъ еретиковъ» [10, с. 173]. С известной долей осторожности можно предположить, что накопление глаголов одной формы в обоих контекстах может служить стилистическим целям⁴.

⁴ На подобный пример указывал Л.П. Якубинский, рассуждая о накоплении перфектных форм в одном из эпизодов «Поучения Владимира Мономаха»: [18, с. 314].

В заключительной части Надгробного слова Досифей вновь возвращается к риторической манере повествования, украшенной разными стилистическими приемами. Книжник использует традиционные метафоры, называя Иосифа «добротой... паче солнечных лучь»; сиявшим над главою сердца светильником, отгонявшим тьму неведения; сосудом Божьих даров. Риторические обращения к преставившемуся преподобному вновь напоминают лирический плач, в стиле которого написано вступление памятника. Досифей Топорков перечисляет качества преподобного, обладающего библейскими добродетелями: «Авраамово страннолюбие, Иаковле незлобие, Иосифово цѣломудрие, Иевле терпѣние, Моисеево милование, Давыдова кротость» [10, с. 177]. Свою литературную задачу книжник еще раз декларирует в заключение памятника словами «Таковая убо надгробная словеса отцу!»

Целью Досифея Топоркова не было создание жизнеописания святого подвижника, Надгробное слово было написано для монахов Иосифо-Волоколамского монастыря, о чем косвенно свидетельствует тот факт, что все списки Надгробного слова непосредственно связаны с Волоколамской обителью⁵. Досифей не стремился написать житие святого, его литературная задача состояла в другом – почтить память учителя и выразить скорбь свою и учеников Иосифа Волоцкого о разлуке с наставником. Черты поэтики плача в Надгробном слове, на наш взгляд, определяет приуроченность сочинения Досифея ко времени преставления Иосифа Волоцкого и делает актуальным Надгробное слово именно для второй половины 10-х годов XVI века. Досифей Топорков мастерски использует риторические приемы торжественного красноречия, его сочинение изобилует амплификациями, лексическими и морфемными повторами, антитезами, сравнениями и риторическими обращениями. Осветить память недавно ушедшего учителя и прославить его деяния – вот задача, которую ставил перед собой автор Надгробного слова Иосифу Волоцкому.

⁵ Описание сборников, включающих в свой состав Надгробное слово см.: [12, с. 102–104].

Список литературы

1. *Бегунов Ю.К.* Проблемы изучения торжественного красноречия южных и восточных славян IX–XVI веков: (К постановке вопроса) // *Славянские литературы*. М.: Наука, 1973. С. 380–399.
2. *Бегунов Ю.К.* Древнерусская ораторская проза как жанр (К постановке вопроса) // *Пути изучения древнерусской литературы и письменности*. Л.: Наука, 1970. С. 75–85.
3. *Дмитриева Р.П.* Досифей Топорков (Вошечников) // *Словарь книжников и книжности Древней Руси*. Вып. 2. Ч. 1. Л.: Наука, 1988. С. 201–203.
4. *Ерёмин И.П.* Ораторское искусство Кирилла Туровского // *Ерёмин И.П.* Литература Древней Руси (этюды и характеристики). Л.: Наука, 1966. С. 132–143.
5. *Казаков А.А.* Иосиф Волоцкий, «конец времен» и ересь «жидовствующих»: о некоторых свидетельствах Досифея // *Novogardia*. 2019. № 1. С. 119–125.
6. *Казаков А.А.* Иосиф Волоцкий: от агиографического повествования к научной биографии. М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2022. 292 с.
7. *Казаков А.А.* «Послание вельможе Иоанну о смерти князя»: к проблеме авторства, о поводе к созданию и бытованию текста в XVI в. // *Герменевтика древнерусской литературы*. Сборник 24 / ИМЛИ РАН; гл. ред. О.А. Туфанова, науч. ред. М.В. Каплун. М.: ИМЛИ РАН, 2025. С. 241–274.
8. *Ключевский В.О.* Древнерусские жития как исторический источник. М.: Типография Грачёва и К., 1871. 465 с.
9. *Кузьмин А.В., Турилов А.А.* Досифей (Топорков (Вошечников) // *Православная энциклопедия*. Т. 16. М: Церковно-научный центр «Православная энциклопедия», 2007. С. 68–70.
10. Надгробное слово преподобному Иосифу Волоколамскому ученика и сродника его инока Досифея Топоркова / подгот. К.И. Невоструев // *Чтения в обществе любителей духовного просвещения*. 1865. Кн. 2. С. 153–180.
11. *Ольшевская Л.А.* Досифей Топорков: (Опыт реконструкции биографии писателя на основе документальных и литературных источников XV – XVI вв.) // *Факт, домысел, вымысел в литературе: Межвузовский сборник научных трудов*. Иваново, 1987. С. 38–52.
12. *Плигузов А.И.* Преподобный Иосиф Волоцкий: Послания, «Просветитель», жития. М.: Квадрига, 2020. 304 с.
13. *Седельников А.Д.* Досифей Топорков и Хронограф // *Известия АН СССР. Отд. гуманитарных наук*. Сер. VII. Л., 1929. № 9. С. 755–773.
14. *Смирнов И.М., свящ.* Материалы для характеристики книжной деятельности Всероссийского митр. Макария [Начало] // *Богословский вестник*. 1916. Т. 2. № 5. С. 163–189.

15. Смирнов И.М., свящ. Материалы для характеристики книжной деятельности Всероссийского митр. Макария [Окончание] // Богословский вестник. 1916. Т. 2. № 6. С. 275–291.
16. Творогов О.В. Древнерусские хронографы. Л.: Наука, 1975. 320 с.
17. Юхименко Е.М. Выговская старообрядческая пустынь: Духовная жизнь и литература. Т. 1 / науч. ред. Н.В. Поньрко. М.: Языки славянской культуры, 2002. 544 с.
18. Якубинский Л.П. История древнерусского языка. М.: Государственное учебно-педагогическое издательство Министерства просвещения РСФСР, 1953. 367 с.

References

1. Begunov, Yu. K. “Problemy izucheniya torzhestvennogo krasnorechiya yuzhnykh i vostochnykh slavyan IX–XVI vekov: (K postanovke voprosa)” [“Problems of Studying the Solemn Eloquence of the Southern and Eastern Slavs of the 9th – 16th Centuries: (On the Question)”]. *Slavyanskije literatury* [Slavic Literatures]. Moscow, Nauka Publ., 1973, pp. 380–399. (In Russ.)
2. Begunov, Yu. K. “Drevnerusskaya oratorskaya proza kak zhanr (K postanovke voprosa)” [“Old Russian Oratorical Prose as a Genre (On the Question)”]. *Puti izucheniya drevnerusskoj literatury i pis'mennosti* [Ways of Studying Old Russian Literature and Writing]. Leningrad, Nauka Publ., 1970, pp. 75–85. (In Russ.)
3. Dmitrieva, R.P. “Dosifei Toporkov (Voshchechnikov)” [“Dosifei Toporkov (Voshchechnikov)”]. *Slovar' knizhnikov i knizhnosti Drevnei Rusi* [Dictionary of Scribes and Bookishness of Old Russia], issue 2, part 1. Leningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 201–203. (In Russ.)
4. Eremin, I.P. “Oratorskoe iskusstvo Kirilla Turovskogo” [“The Oratorical Art of Cyril of Turov”]. *Literatura Drevnei Rusi (ehtyudy i kharakteristiki)* [Literature of Ancient Russia (Essays and Characteristics)]. Leningrad, Nauka Publ., 1966, pp. 132–143. (In Russ.)
5. Kazakov, A.A. “Iosif Volotskii, ‘konets vremen’ i eres’ ‘zhidovstvuyushchikh’: o nekotorykh svidetel'stvakh Dosifeya” [“Joseph Volotsky, the ‘End of Times’, and the Heresy of the ‘Judaizers’: On Some Testimonies of Dosifei”]. *Novogardia*, no. 1, 2019, pp. 119–125. (In Russ.)
6. Kazakov, A.A. *Iosif Volotskii: ot agiograficheskogo povestvovaniya k nauchnoi biografii* [Joseph Volotsky: from Hagiographic Narrative to Scientific Biography]. Moscow, St Petersburg, Tsentr gumanitarnykh iniciativ Publ., 2022, 292 p. (In Russ.)
7. Kazakov, A.A. “‘Poslanie vel'mozhe Ioannu o smerti knyazya’: k probleme avtorstva, o povode k sozdaniyu i bytovanii teksta v XVI v.” [“The Epistle to Nobleman

- John about the Prince's Death': on the Attribution, on the Reason for Writing and the Text's Usage in the 16th Century"]. *Germenevtika drevnerusskoi literatury* [*Hermeneutics of Old Russian Literature*], issue 24, ed.-in-chief O.A. Tufanova, sci. ed. M.V. Kaplun. Moscow, IMLI RAN Publ., 2025, pp. 241–274. (In Russ.)
8. Klyuchevskii, V.O. *Drevnerusskie zhitiya kak istoricheskii istochnik* [*Old Russian Lives as a Historical Source*]. Moscow, Tipografiya Gracheva i K. Publ., 1871, 465 p. (In Russ.)
 9. Kuz'min, A.V., Turilov, A.A. "Dosifei (Toporkov (Voshchechnikov))" ["Dosifey (Toporkov (Voshechnikov))"]. *Pravoslavnyaya ehntsiklopediya* [*Orthodox Encyclopedia*], vol. 16. Moscow, Tserkovno-nauchnyi tsentr "Pravoslavnyaya ehntsiklopediya" Publ., 2007, pp. 68–70. (In Russ.)
 10. "Nadgrobnoe slovo prepodobnomu Iosifu Volokolamskomu uchenika i srodnika ego inoka Dosifeya Toporkova" ["The epitaph of St Joseph of Volokolamsk by his Disciple and Relative, the Monk Dosifei Toporkov"], ed. K.I. Nevostuev. *Chteniya v obshchestve lyubitelei dukhovnogo prosveshcheniya*, vol. 2, 1865, pp. 153–180. (In Russ.)
 11. Ol'shevskaya, L.A. "Dosifei Toporkov: (Opyt rekonstruktsii biografii pisatelya na osnove dokumental'nykh i literaturnykh istochnikov XV–XVI vv.)" ["Dosifei Toporkov: (An Attempt at Reconstructing the Writer's Biography Based on Documentary and Literary Sources from the 15th and 16th Centuries)"]. *Fakt, domysel, vymysel v literature: Mezhdvuzovskii sbornik nauchnykh trudov* [*Fact, Speculation, and Fiction in Literature: An Interuniversity Collection of Research Papers*]. Moscow, 1987, pp. 38–52. (In Russ.)
 12. Pliguzov, A.I. *Prepodobnyi Iosif Volotskii: Poslaniya, "Prosvetitel", zhitiya* [*Reverend Joseph Volotsky: Letters, "The Enlightener", and Lives*]. Moscow, Kvadriga Publ., 2020, 304 p. (In Russ.)
 13. Sedel'nikov, A.D. "Dosifei Toporkov i Khronograf" ["Dosifei Toporkov and the Chronograph"]. *Izvestiya Akademii nauk. Otd. gumanitarnykh nauk* [*Proceedings of the USSR Academy of Sciences*], series VII. Leningrad, no. 9, 1929, pp. 755–773. (In Russ.)
 14. Smirnov, I.M. "Materialy dlya kharakteristiki knizhnoi deyatel'nosti Vserossiiskogo mitr. Makariya" ["Materials for the Characterization of the Book Activity of the All-Russian Mitr. Macarius"]. *Bogoslovskii vestnik*, vol. 2, no. 5, 1916, pp. 163–189. (In Russ.)
 15. Smirnov, I.M. "Materialy dlya kharakteristiki knizhnoi deyatel'nosti Vserossiiskogo mitr. Makariya" ["Materials for the Characterization of the Book Activity of the All-Russian Mitr. Macarius"]. *Bogoslovskii vestnik*, vol. 2, no. 6, 1916, pp. 275–291. (In Russ.)
 16. Tvorogov, O.V. *Drevnerusskie khronografy* [*Old Russian Chronographs*]. Leningrad, Nauka Publ., 1975, 320 p. (In Russ.)

17. Yukhimenko, E.M. *Vygovskaya staroobryadcheskaya pustyn': Dukhovnaya zhizn' i literatura* [*Vygovskaya Old Believer Hermitage: Spiritual Life and Literature*], vol. 1, ed. by N.V. Ponyrko. Moscow, Yazyki slavyanskoi kul'tury Publ., 2002, 544 p. (In Russ.)
18. Yakubinskii, L.P. *Istoriya drevnerusskogo yazyka* [*History of the Old Russian Language*]. Moscow, Gosudarstvennoe uchebno-pedagogicheskoe izdatel'stvo Ministerstva prosveshcheniya RSFSR Publ., 1953, 367 p. (In Russ.)

Лю Сяоя

© Лю Сяоя, 2026

СРЕДСТВА ПОРТРЕТНОЙ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОСТИ В РАССКАЗЕ А.П. ЧЕХОВА «ЧЕЛОВЕК В ФУТЛЯРЕ»

Аннотация. В портретах персонажей в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» визуальное представлено как в статическом, так и в динамическом аспектах и тесно связано с поэтикой пространства, раскрывая тем самым конфликт свободы и подавления. Благодаря статическим деталям и динамическим элементам – жестам, образ главного героя Беликова становится универсальным символом страха перед жизнью. Пространственные метафоры и зооморфные сравнения подчеркивают экзистенциальную изоляцию персонажа. Контраст с образами Вареньки и Коваленко (звуковая экспрессия, цветовая палитра) обнажает антитезу жизненной энергии и «футлярной» стагнации. Особое внимание уделяется роли синестезии в создании портретов: детали интерьера, звуки и цветовые акценты в произведении также становятся отражением внутреннего мира персонажей. Таким образом, детализация в образах персонажей материализует сам конфликт, делая внутреннее противостояние страха и свободы зримым и осязаемым в художественном мире рассказа «Человек в футляре».

Ключевые слова: А.П. Чехов; «Человек в футляре»; портрет персонажа; статический и динамический портрет; визуальные образы; экфрасис.

Получено: 15.01.2026

Принято к печати: 21.02.2026

Информация об авторе: Лю Сяоя, соискатель Института филологии и истории РГГУ, Миусская пл., д. 6, 125047, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7916-7094>

E-mail: liuxiaoya410@gmail.com

Для цитирования: Лю Сяоя. Средства портретной изобразительности в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 93–107.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.06

Lyu Syaoya

© Lyu Syaoya, 2026

MEANS OF PORTRAIT IMAGERY IN A.P. CHEKHOV'S STORY *THE MAN IN A CASE*

Abstract. In the portraits of the characters in Anton Chekhov's short story "The Man in a Case", the visual is presented in both static and dynamic aspects, and it is closely related to the poetics of space, thereby revealing the conflict between freedom and suppression. With static details and dynamic elements such as gestures, the character of Belikov becomes a universal symbol of fear of life. Spatial metaphors and zoomorphic comparisons emphasize the character's existential isolation. The contrast with the images of Varenka and Kovalenko (sound expression, color palette) reveals the antithesis of vital energy and "case" stagnation. Special attention is paid to the role of synesthesia in creating portraits: the details of the interior, sounds, and color accents in the work also become a reflection of the characters' inner world. Thus, Chekhov's detailed portraits of the characters materialize the conflict itself, making the internal struggle between fear and freedom visible and tangible in the artistic world of "The Man in a Case".

Keywords: A.P. Chekhov; *The Man in a Case*; character portrait; static and dynamic portrait; visual images; ekphrasis.

Received: 15.01.2026

Accepted: 21.02.2026

Information about the author: *Lyu Syaoya*, Applicant of the Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Square, 6, 125047, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-7916-7094>

E-mail: liuxiaoya410@gmail.com

For citation: Lyu Syaoya. "Means of Portrait Imagery in A.P. Chekhov's Story *The Man in a Case*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 93–107. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.06

Введение

Художественный мир произведений А.П. Чехова наполнен множеством деталей, каждая из которых, помимо собственно описательной функции, играет роль в раскрытии семантики сюжета и в создании конфликта. Это характерно и для портретов персонажей. Портрет главных героев у Чехова становится не только отражением их внутреннего мира, но и своеобразным символом эпохи. В портретах своих героев писатель использует разнообразные приемы, основные из которых – цветопись и контраст. Одним из значимых видов описания является экфрасис. Посвященные этой проблематике работы В.В. Башкеевой [1; 2], А.В. Игнатенко [8; 9; 10] и Т.А. Шеховцовой [19] послужили теоретической основой для данного исследования. В работах В.В. Башкеевой для нас имело принципиальное значение разграничение статического и динамического портрета и указание на важность динамических портретных характеристик, которым обычно уделялось недостаточно внимания. В исследованиях А.В. Игнатенко существенным является анализ в чеховской прозе приемов родственных живописным и разбор экфрасисов, в статье Т.А. Шеховцовой важен объект анализа – колористическая гамма в произведениях А.П. Чехова, ранее специально и углубленно не изучавшаяся.

Рассмотрим более подробно, как статические и динамические элементы портрета, а также пространственные метафоры, с помощью которых формируются образы персонажей в рассказе «Человек в футляре», раскрывают универсальные противоречия между свободой и подавлением.

Рамочные образы и их функция

В начале рассказа представлены две фигуры: Иван Иванович Чимша-Гималайский, ветеринарный врач, – в лунном свете («высокий, худощавый старик с длинными усами») [16, с. 42], и силуэт Буркина, учителя гимназии, рассказчика истории Беликова, который скрыт мраком, что создает световой контраст и не дает информации о внешности героя («не было видно в потемках») [16, с. 42]. Портрет врача содержит только внешние приметы, ничего не говорящие о внутреннем мире персонажа – слушателя рассказа о Беликове. Аналогичным образом построено описание внешности Буркина, данное в самом конце произведения («чело-

век небольшого роста, толстый, совершенно лысый, с черной бородой чуть не по пояс» [16, с. 53]). Эти портретные характеристики весьма выразительны, однако непосредственно никак не связаны с семантикой образов слушателя Ивана Ивановича и рассказчика Буркина. Перед нами один из примеров «случайностной» поэтики Чехова, описанной, в том числе и на примере портретных деталей, А.П. Чудаковым [18, с. 168–169]. Иван Иванович и Буркин представлены как «просто люди», в отличие от аномалии – Беликова.

Отсутствие портрета Буркина в начале рассказа объясняется установкой на своеобразное вовлечение читателя в художественный мир произведения: повествование ведется с пространственной точки зрения¹ наблюдателя, словно находящегося рядом с беседующими, но не в сарае, а у входа, рядом с Иваном Ивановичем, которого «освещала луна» [16, с. 42]. Когда Буркин, закончивший рассказ о Беликове, выходит из сарая на лунный свет, его может «увидеть» этот воображаемый наблюдатель-нарратор.

Световой контраст (лунный свет – темнота внутри сарая), как и «пограничное» положение Ивана Ивановича и Буркина, принадлежащих и закрытому пространству сарая, и открытому пространству внешнего мира, неявным образом указывают и на частичную погруженность собеседников в «футлярную» жизнь (маркеры которой – замкнутость, безжизненность, темнота), и на способность, пусть ненадолго и временно, отрешиться, освободиться от нее.

Предпосылкой к рассказу о Беликове становится образ Мавры, второстепенной героини. Она «здоровая и не глупая», но при этом «нигде не была дальше своего родного села» и «в последние десять лет все сидела за печью» [16, с. 49]. Однако в отличие от Беликова, добровольно заточившего себя в футляр страхов и догм, Мавра представляет собой скорее жертву общественных условий. Если центральный персонаж вращался в достаточно образованной среде гимназических учителей, по роду занятий должен был читать произведения классической греческой литературы, жил в городе, что тоже могло способствовать расширению его кругозора, то Мавра, вся жизнь которой пришла в ограниченном пространстве деревни, а затем и одной комнаты, очевидно, была

¹ Ср. в этой связи о поэтике точки зрения в пространственном аспекте: [14, с. 77–88].

полностью лишена возможностей изменить свою судьбу. Ее существование сводится к циклу «печь – ночная улица», тем самым обретая механистичность. Из дома она выходит «только по ночам» [16, с. 42]. При этом отсутствие конкретики в портрете (нет упоминания возраста, внешности, речи) превращает Мавру в собирательный образ человека, в котором из-за воздействия обстоятельств оказалась полностью уничтожена индивидуальность. Признаком реального существования этого женского персонажа в художественном мире произведения являются лишь шаги (причем о них сообщается только в конце текста), которые рождают механически монотонные, однообразные звуки: «Кто-то ходил недалеко от сарая; пройдет немного и остановится, а через минуту опять: туп, туп...» [16, с. 54].

Прежде чем в рассказ вводится образ Беликова, для его описания закладывается основа. Важно, что индивидуальность здесь также вытесняется коллективным – «людей <...> не мало», что превращает Беликова из эксцентричного одиночки в определенный социально-психологический тип, если не в символ эпохи. Кроме этого, автор создает эффект двойного зрения: читатель одновременно видит Беликова как комического оригинала (местную диковинку) и как симптом системной болезни общества («на этом свете не мало») [16, с. 42]. Но еще в большей степени об этом свидетельствуют финальные реплики Буркина («Вернулись мы с кладбища в добром расположении. Но прошло не больше недели, и жизнь потекла по-прежнему, такая же суровая, утомительная, бестолковая, жизнь, не запрещенная циркулярно, но и не разрешенная вполне; не стало лучше. И в самом деле, Беликова похоронили, а сколько еще таких людей в футляре осталось, сколько их еще будет!» [16, с. 53]) и Ивана Ивановича («А разве то, что мы живем в городе в духоте, в тесноте, пишем ненужные бумаги, играем в винт – разве это не футляр? А то, что мы проводим всю жизнь среди бездельников, сутяг, глупых, праздных женщин, говорим и слушаем разный вздор – разве это не футляр? <...> Видеть и слышать, как лгут <...> и тебя же называют дураком за то, что ты терпишь эту ложь; сносить обиды, унижения, не смеешь открыто заявить, что ты на стороне честных, свободных людей, и самому лгать, улыбаться, и все это из-за куска хлеба, из-за теплого угла, из-за какого-нибудь чинишка, которому грош цена, – нет, больше жить так невозможно!» [16, с. 53–54]). «Футлярность» ока-

зывается изъяном, от которого не свободны ни рассказчик беликовской истории, ни его слушатель.

Очевидно, ракам-отшельникам и улиткам нужна скорлупа для защиты, но они также и ограничивают их движения. Так и Беликов был ограничен собственной «скорлупой». Образ Беликова благодаря синтезу статических, динамических и пространственных характеристик трансформируется в универсальную метафору противоречия между свободой и подавлением. Как отмечает В.В. Башкеева, подобное «художественное обобщение достигается через диалектику внешнего и внутреннего, где деталь становится знаком глубинных социальных вопросов» [2, с. 26].

Образ Беликова

Прежде всего, обращает на себя внимание статическая составляющая портрета, выстроенная через гиперболизацию предметных деталей. Их упоминание, неизменно сопровождающее каждое появление Беликова («калоши, пальто, темные очки»), выполняет семиотическую функцию, формируя визуальный код. По выражению В.В. Башкеевой, такие детали образуют «статический портрет» [1, с. 139], где внешние атрибуты закрепляют сущность персонажа. Беликов «даже в очень хорошую погоду выходил в калошах и с зонтиком и непременно в теплом пальто на вате» [16, с. 43]. Зонтик и пальто становятся здесь метафорой духовного панциря, защищающего Беликова от внешнего мира, превращаясь в материальные воплощения духовной изоляции. В итоге с помощью чеховской «повторяющейся детали» создается не только портрет, но также бытовой уклад, ритм и обстановка жизни Беликова. Например, он «всегда в калошах и с зонтиком» и «спит под пологом». Позднее, на похоронах Беликова, эта индивидуальная, присущая ему деталь распространяется на группу людей, которые были с ним знакомы и пришли проститься: они тоже «были в калошах и с зонтами».

При создании образов персонажей большое внимание уделяется динамическим описаниям: жесты выполняют функцию эмоциональных символов (например, микрожест «уши закладывал ватой» показывает не только физиологическую привычку, но и духовную замкнутость – неготовность услышать что-то новое, выходящее за рамки привычных представлений).

Примечательно, что вербальное поведение Беликова также подчиняется этой модели: речевой штамп «как бы чего не вышло», будучи, по терминологии М.А. Чехова, «психологическим жестом» [17, с. 189], кристаллизует страх перед любым изменением, превращаясь в инструмент тотального контроля над окружающим пространством: «Под влиянием таких людей, как Беликов, за последние десять-пятнадцать лет в нашем городе стали бояться всего. Бояться громко говорить, посылать письма, знакомиться, читать книги, бояться помогать бедным, учить грамоте...» [16, с. 44].

Привлекает внимание необычная композиция пространства: комната Беликова «маленькая, точно ящик, кровать была с поломом» [16, с. 45] также представляет собой микрокосм футлярной вселенной. В данном замкнутом микрокосме, который дополняют «халат, колпак, ставни, задвижки», герой изолирует себя от внешнего мира.

Интересна акустическая деталь: Беликов, спущенный с лестницы Коваленко, «покатился <...> гремя своими калошами» [16, с. 52]. Это единственный пример громкого звука, связанного с действиями героя: образ Беликова в целом строится с использованием отсылок к негромким звукам мотивов. Эта акустическая деталь на первый взгляд аналогична звуковой характеристике учителя Коваленко, который ходил, «гремя палкой по тротуару» [16, с. 47], но в действительности с ней контрастирует: Коваленко производит звуки палкой целенаправленно, а Беликов калошами – ненамеренно, оказываясь объектом агрессии².

Через взаимодействие пространственных, звуковых («в закрытые двери стучался ветер, в печке гудело; слышались вздохи из кухни, вздохи зловещие...») [16, с. 45] и телесных кодов («нервно потирал руки и вздрагивал») [16, с. 50] в рассказе выстраивается архитектура страха. Вместе с этим «малость» спальной контрастирует с гипертрофированным ощущением пустоты: даже в тесном «ящике» герой не находит укрытия («он укрывался с головой», «ему было страшно под одеялом»). Отметим, что интерьер становится продолжением личности и антропологической

² Брат и сестра Коваленко вообще характеризуются с помощью мотива громких звуков: она спорит «громко», а он в ответ «кричит» [16, с. 47]. Подробнее о семантике звуков, характеризующих брата и сестру Коваленко, сказано ниже.

моделью: пространство страха воспроизводит само себя через ритуалы изоляции.

Характерно, что Чехов намеренно избегает описания черт лица героя, развернутых портретов, акцентируя внимание на «футлярных» элементах («поднятый воротник, очки»), деперсонализирует героя, сводя его к социально-патологическому типу: «...и лицо, казалось, тоже было в чехле, так как он все время прятал его в поднятый воротник» [16, с. 43]. Темные очки Беликова, которые в рассказе упоминаются дважды, между прочим, комически контрастирующие с семантикой его фамилии, производной от *белый*, но с уменьшительным суффиксом -ик- (ср. *Белов*), скрывают его глаза, т.е. тот орган, в котором отчетливее всего проявляется духовная и душевная жизнь.

Стоит отметить, что в тексте рассказа формируются три разных портрета Беликова. Чехов дает не только прямые описания «изображаемого», но и точки зрения разных людей. Портрет меняется в разных сценах, представленный в разных ракурсах («человек в футляре», «хорек» и «паук»), образуя динамическую эволюцию портретов: «бледное, маленькое лицо, как у хорька» [16, с. 44] и «глитай абож паук» [16, с. 49] – эти образы создают зооморфную метафору, с помощью которой раскрывается экзистенциальная суть Беликова. Название «паук» размыкает конкретную личность и подчеркивает символическое значение персонажа. «Глитай» из приведенной выше цитаты в переводе с украинского означает «мироед, т.е. человек, плетущий “паутину” интриг» [11, с. 378]. Здесь сравнение как инструмент субъективного впечатления создает неожиданные ассоциации, раскрывающие глубину авторской иронии и психологического портрета. Таким образом, раскрываются такое свойство беликовского характера, как агрессивная осторожность.

Образ хорька традиционно считается символом трусости и пугливости, однако в ряде случаев также ассоциируется с хитростью и пронырливостью. Можно добавить, что в украинской сказке хорек выступает в роли соблазнителя [6, с. 209]. Таким образом, можем сделать вывод, что образ Беликова по первому впечатлению не может быть истолкован однозначно и окончательно раскрывается через множество деталей и описаний.

Сестра и брат Коваленко

При описании внешности Вареньки Чехов говорит, что «она уже не молодая, лет тридцати, но <...> высокая, стройная, чернобровая, краснощекая» [16, с. 46]. Если глаза Беликова мы не видим за его очками, то о глазах героини сказано: «глядит <...> задумчиво своими темными глазами» [16, с. 47].

Переходя к динамическим аспектам образа, следует отметить, что смех Вареньки служит прямым отражением ее характера. В системе чеховских персонажей Варенька Коваленко выделяется не столько описаниями внешности, сколько звуковой доминантой. Портретные характеристики героини скрадывают ее внешность и выводят на первый план ее голос и «позу». Согласно мнению О.С. Половинкиной, звучание голоса – это деталь, имеющая «эмоциональную экспрессивность» [12, с. 56]. С одной стороны, смех героини «ха-ха-ха», неоднократно упоминаемый в рассказе, становится не просто характеристикой темперамента, но началом, разрушающим удушливую атмосферу «футлярного» мира. С другой стороны, смех контрастирует со скованностью и беззвучием Беликова: «Он молчит, а Варенька поет ему “Винют витры <...> Ха-ха-ха”» [16, с. 47]. Чехов выстраивает динамический портрет героини через серию глаголов: «ходит подбоченься, хохочет, поет, пляшет» [16, с. 46]. А в случае с Беликовым даже движение лишается динамичности – о нем сказано: «поплелся» [16, с. 50]. Важно, что этот контраст движения подчеркивает психологическое и физическое противостояние между двумя персонажами. Например, «Варенька с таким веером» и «Беликов, маленький, скрюченный, точно его из дому клещами вытащили» [16, с. 47] образуют визуально-смысловую антитезу: Варенька привлекает внимание и занимает много пространства, в то время как Беликов остается максимально незаметным.

Михаил Коваленко вводится в рассказ как потенциальный антипод Беликова. Его портрет строится на контрасте с образом главного героя: «Он молодой, высокий, смуглый, с громадными руками, и по лицу видно, что говорит басом, и в самом деле, голос как из бочки: бу-бу-бу...» [16, с. 45]. Такая важная деталь образа персонажа, как «вышитая сорочка» [16, с. 47], являет собой визуальный протест против привычной беликовской «униформы». А грубый бас взрывает тишину уездного городка, где разговоры ведутся шепотом («боятся громко говорить» [16, с. 44]).

Экфрасис. Карикатура

Следует отдельно остановиться на таком художественном приеме, как экфрасис, определяемом как «описание какого-либо предмета визуальных искусств (живописи, архитектуры, скульптуры) в художественном произведении» [7, с. 293]. Античный ритор Феон писал об экфрасисе так: «любая описательная речь, отчетливо являющая глазам то, что она поясняет» (цит. по: [3, с. 261]). По замечанию Л. Геллера, экфрасис представляет собой «образ не картины, а видения, постижения картины» [4, с. 10]³.

Примером экфрасиса в «Человеке в футляре» является описание карикатуры на Беликова, где авторская ирония проявляется через отсылки к разным пластам визуальной культуры. Упоминание подписи «влюбленный антропос» надлено иронией: ведь Беликов – своего рода *недочеловек*.

Как отметил Х. Шмид, «карикатура оказывается в мире изображения, а Беликов находится в декорациях ужаса» [20, с. 61]. С развитием сюжета страх приводит к смерти Беликова. Согласно мнению исследователя, «зияние на месте человеческого лица в экфрасисе карикатуры заполнено теперь ликом мертвеца» [там же]. На наш взгляд, отсутствие описания лица, изображенного на карикатуре, означает, что личность объективирована как футляр. Если в новозаветной традиции «антропос» – объект божественного искупления, то у Чехова это символ самоотчуждения: Беликов, именуемый «человеком», оказывается пустой оболочкой, лишенной духовной субстанции. И.Н. Сухих относит этого героя к разряду тех, которые «по разным причинам не могут (или не хотят) подняться до осмысления собственной жизни» [13, с. 159].

Возможно и еще одно объяснение, не исключающее сказанного выше: внешность Беликова в изображении Буркина карикатурна сама по себе, и автору злого шаржа не стоило ничего исказить или усиливать. Поэтому и описание лица попросту не нужно.

³ Экфрасис у Чехова стал в последнее время предметом целого ряда исследований; помимо указанных выше работ А.В. Игнатенко, это прежде всего – статья Н.Ю. Грякаловой [5].

Цветовая палитра

Необходимо отметить, что Чехов использует такой прием, как цветовой контраст: Беликов ассоциируется с серо-черной гаммой и белым цветом в противоположность брату и сестре Коваленко, которые характеризуются полихромной цветовой гаммой. Цветовые детали в портретах передают эмоциональное состояние персонажей, однако не прямо, а через взгляд наблюдателя: «выходим мы, а он зеленый, мрачнее тучи» [16, с. 49]. Кульминацией этой игры цвета становится момент, когда Беликов белеет при виде велосипедистов – физиологическая реакция обнажает страх перед любым нарушением привычного порядка. Варенька едет на велосипеде «красная, заморенная, но веселая, радостная» [16, с. 50], а Беликов «побледнел и встал». При этом цветовая палитра рассказа выстроена как диалог между статикой и динамикой. Беликов ассоциируется с монохромной гаммой («темный, бледный»), Варенька окутана теплыми оттенками («красный»).

Семантика пейзажа

Тусклые тона провинции и ночные пейзажи создают визуальную оппозицию, и даже природа становится зеркалом внутреннего конфликта, поскольку свобода и полнота жизни возможны лишь за пределами футляра.

В последнем эпизоде отсутствие звуков («ни движения, ни звука») достигает гиперболических масштабов: даже природа, обычно наполненная шорохами, замерла и затихла. Зрительные образы («уснувшие ивы», «стога») усиливают этот эффект. Завершающий фрагмент – описание лунного поля – на первый взгляд превращается в визуальную формулу экзистенциальной пустоты: бескрайнее пространство, лишённое движения и звука. Луна над селом Мироносицким, кажущаяся символом вечности, лишь подсвечивает, как «длинная улица тянулась далеко, верст на пять. Всё было погружено в тихий, глубокий сон» [16, с. 53].

Однако семантика ночного пейзажа на самом деле двойственна, свидетельствуя и о желанном покое, и о мечтах о прекрасной жизни. Покой в природе все же не равен социальному застою. Показательна эмоциональная реакция нарратора: «Когда в лунную ночь видишь широкую сельскую улицу с ее избами, стогами, уснувшими ивами, то на душе становится тихо; в этом своем покое,

укрывшись в ночных тенях от трудов, забот и горя, она кротка, печальна, прекрасна, и кажется, что и звезды смотрят на нее ласково и с умилением и что зла уже нет на земле и все благополучно» [16, с. 53]. Но глагол *кажется* указывает на ирреальную модальность такого восприятия.

Синтезируя статические детали, динамические жесты и пространственные метафоры, автор раскрывает трагедию личности, запертой в двойном футляре – внутренних страхов и внешних условий. При этом, как отмечает Н.В. Францова, даже попытка лишить героев такого рода их «оболочки» становится для них смертельной [15, с. 19]. Поэтому смерть героя в финале рассказа вполне обоснованна: она раскрывает социальную болезнь эпохи, которая непременно окончится трагически.

Заключение

Таким образом, в рассказе А.П. Чехова «Человек в футляре» портрет персонажа играет значимую роль в раскрытии его характера, в построении сюжета и развитии конфликта. Это достигается автором за счет детального изображения внешности героев, а также добавления динамических описаний: например, вместе с нарастанием драматизма ситуации меняется цвет лица, жестикуляция и тембр голоса Беликова. По этим изменениям можно увидеть, какую эмоциональную реакцию вызывают события и явления, происходящие в жизни персонажа или вокруг него, как он относится к разным ситуациям и другим людям. Важную функцию также выполняет прием контраста между портретными характеристиками основных персонажей: портрет учителя Беликова резко отличается от описаний Михаила Коваленко и Вареньки. Развязка произведения подчеркивает невозможность компромисса между «человеком в футляре» Беликовым и живой жизнью, показанной в образах его антиподов.

Список литературы

1. Башкеева В.В. Портрет как проблема // Вестник Барнаульского государственного университета. Серия «Филология». 2008. № 10. С. 139–143.
2. Башкеева В.В. Русский словесный портрет. Лирика и проза конца XVIII – первой трети XIX века. Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2000. 32 с.

3. Брагинская Н.В. Экфрасис как тип текста. (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
4. Геллер Л. Воскрешение понятия, или Слово об экфрасисе // Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума. М.: МИК, 2002. С. 5–22.
5. Грякалова Н.Ю. Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах: (к юбилею А.П. Чехова) // Русская литература. 2010. № 2. С. 3–14.
6. Гура А.В. Куны и другие пушные звери // Символика животных в славянской народной традиции. М.: Индрик, 1997. С. 209–210.
7. Журбина А.В. Экфрасис // Большая российская энциклопедия. Т. 35. М.: Большая российская энциклопедия, 2017. С. 293.
8. Игнатенко А.В. Живопись в прозе А.П. Чехова. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2020. 18 с.
9. Игнатенко А.В. Живопись в прозе А.П. Чехова: интермедиаальный анализ. М.: Ленанд, 2022. 146 с.
10. Игнатенко А.В. Экфрастическая репрезентация произведений живописи в чеховской прозе // Новый филологический вестник. 2019. № 3(50). С. 160–170.
11. Орнатская Т.И. [Примечания к рассказу «Человек в футляре»] // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 10. М.: Наука, 1977. С. 369–378.
12. Половинкина О.С. Особенность голоса как детали портрета персонажа в прозе А.П. Чехова (на примере рассказа «Ионыч») // Бюллетень гуманитарных исследований в междисциплинарном научном пространстве. 2021. № 1. С. 56–58.
13. Сухих И.Н. Проблемы поэтики А.П. Чехова. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2007. 492 с.
14. Успенский Б.А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. 226 с.
15. Францова Н.В. «Футлярный» герой А.П. Чехова: истоки и развитие: дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1995. 164 с.
16. Чехов А.П. Человек в футляре // Чехов А.П. Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Сочинения: в 18 т. Т. 10. М.: Наука, 1977. С. 42–54.
17. Чехов М.А. Литературное наследие: в 2 т. Т. 2: об искусстве актера / сост. И.И. Аброскина, М.С. Иванова, Н.А. Крымова; вступит. статья М.О. Кнебель. М.: Искусство, 1986. 559 с.
18. Чудаков А.П. Поэтика Чехова. М.: Наука, 1971. 292 с.
19. Шеховцова Т.А. Чеховский экфрасис: мир в отсутствии цвета // «У него нет лишних подробностей...»: Мир Чехова. Контекст. Интертекст. Харьков: ХНУ им. В.Н. Каразина, 2015. С. 29–36.

20. Шмид Х. Вариации «футлярного человека» в «Человеке в футляре» и «О вреде табака» / пер. с нем. В. Чупасова // Чеховские чтения в Оттаве: сборник научных трудов. Тверь; Оттава: Лилия Принт, 2006. С. 58–85.

References

1. Bashkeeva, V.V. "Portret kak problema" ["Portrait as an Issue"]. *Vestnik Barnaul'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya Filologiya*, no. 10, 2008, pp. 139–143. (In Russ.)
2. Bashkeeva, V.V. *Russkii slovesnyi portret. Lirika i proza kontsa XVIII – pervoi treti XIX veka* [Russian Verbal Portrait. Lyrics and Prose of the Late 18th – First Third of the 19th Century]. Abstract of a DSc in Philology Diss. Moscow, 2000, 32 p. (In Russ.)
3. Braginskaya, N.V. "Ehkfrasis kak tip teksta. (K probleme strukturnoi klassifikatsii)" ["Ekphrasis as a Type of Text. (To the Problem of Structural Classification)"]. *Slavyanskoe i balkanskoe yazykoznanie. Karpato-vostochnoslavjanskije paralleli* [Slavic and Balkan Linguistics. Carpathian-East Slavic Parallels]. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 259–283. (In Russ.)
4. Geller, L. "Voskreshenie ponyatiya, ili slovo ob ehkfrasis" ["Resurrection of the Concept, or Word about Ekphrasis"]. *Ehkfrasis v russkoi literature. Trudy Lozanskogo simpoziuma* [Ekphrasis in Russian Literature. Works of the Lausanne Symposium]. Moscow, MIK Publ., 2002, pp. 5–22. (In Russ.)
5. Gryakalova, N.Yu. "Vizual'nyi obraz i smysl: zametki o chekhovskikh ehkfrasisakh: (k yubileyu A.P. Chekhova)" ["Visual Image and Issue. Notes on Chekhov's Ekphrasis. (To the Anniversary of A.P. Chekhov)"]. *Russkaya literatura*, no. 2, 2010, pp. 3–14. (In Russ.)
6. Gura, A.V. "Kun'i i drugie pushnye zveri" ["Mustelids and Other Fur-Bearing Animals"]. *Simvolika zhivotnykh v slavyanskoi narodnoi traditsii* [Animal symbolism in the Slavic folktradition]. Moscow, Indrik Publ., 1997, pp. 209–210. (In Russ.)
7. Zhurbina, A.V. "Ehkfrasis" ["Ekphrasis"]. *Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya* [Great Russian Encyclopedia], vol. 35. Moscow, Bol'shaya rossiiskaya ehntsiklopediya Publ., 2017, p. 293. (In Russ.)
8. Ignatenko, A.V. *Zhivopis' v proze A.P. Chekhova* [Painting in the Prose of A.P. Chekhov]. Abstract of a PhD in Philology Diss. Moscow, 2020, 18 p. (In Russ.)
9. Ignatenko, A.V. *Zhivopis' v proze A.P. Chekhova: intermedial'nyi analiz* [Painting in the Prose of A.P. Chekhov. Intermediate Analysis]. Moscow, Lenand Publ., 2022, 146 p. (In Russ.)

10. Ignatenko, A.V. “Ekhfrasticheskaya reprezentatsiya proizvedenii zhivopisi v chekhovskoi proze” [“Ekphrastic Representation of Works of Art in Chekhov’s Prose”]. *Novyi filologicheskii vestnik*, no. 3(50), 2019, pp. 160–170. (In Russ.)
11. Ornatskaya, T.I. <“Primechaniya k rasskazu ‘Chelovek v futlyare’> <[“Commentaries to ‘The Case Man’”]>. Chekhov, A.P. *Complete Works and Letters*: in 30 vols. *Works*: in 18 vols, vol. 10. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 369–378. (In Russ.)
12. Polovinkina, O.S. “Osobennost’ golosa kak detali portreta personazha v proze A.P. Chekhova (na primere rasskaza *Ionych*)” [“Special Feature of the Voice as a Detail of the Character’s Portrait in A.P. Chekhov’s Prose (Based on the Story *Ionych*)”]. *Byulleten’ gumanitarnykh issledovaniy v mezhdistsiplinarnom nauchnom prostranstve*, no. 1, 2021, pp. 56–58. (In Russ.)
13. Sukhikh, I.N. *Problemy poetiki A.P. Chekhova* [Problems of A.P. Chekhov’s Poetics]. St Petersburg, Faculty of philology, St Petersburg State University Publ., 2007, 492 p. (In Russ.)
14. Uspenskii, B.A. *Poehtika kompozitsii* [The Poetics of Composition]. Moscow, Iskusstvo Publ, 1970, 226 p. (In Russ.)
15. Frantsova, N.V. “Futlyarnyi” geroi A.P. Chekhova: istoki i razvitie [The “Case” Hero of A.P. Chekhov: Origins and Development]: PhD in Philology Diss. St Petersburg, 1995, 164 p. (In Russ.)
16. Chekhov, A.P. “Chelovek v futlyare” [“The Man in a Case”]. *Complete Works and Letters*: in 30 vols. *Works*: in 18 vols, vol. 10. Moscow, Nauka Publ., 1977, pp. 42–54. (In Russ.)
17. Chekhov, M.A. *Literaturnoe nasledie* [Literary Heritage]: in 2 vols, vol. 2: On the Art of Acting, comp. I.I. Abroskina, M.S. Ivanova, N.A. Krymova; introd. article by M.O. Knebel. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986, 559 p. (In Russ.)
18. Chudakov, A.P. *Poehtika Chekhova* [The Poetics of Chekhov]. Moscow, Nauka Publ., 1971, 292 p. (In Russ.)
19. Shekhovtsova, T.A. “Chekhovskii ehkfrasis: mir v otsutstvii tsveta” [“Chekhov’s Ekphrasis. The World in the Absence of Color”]. “U nego net lishnikh podrobnostei...”: *Mir Chekhova. Kontekst. Intertekst* [“He Has No Extra Details...”: The World of Chekhov. Context. Intertext]. Khar’kov, KHNU im. V.N. Karazin, 2015, pp. 29–36. (In Russ.)
20. Schmid, Kh. “Variatsii ‘futlyarnogo cheloveka’ v ‘Cheloveke v futlyare’ i ‘O vrede tabaka’” [“Variations of the ‘Case’ Man in ‘The Man in a Case’ and ‘The Harmful Effects of Tobacco’], transl. from German by V. Chupasov. *Chekhovskie chteniya v Ottave* [Chekhov Readings in Ottawa]. Tver, Ottawa, Liliya Print Publ., 2006, pp. 58–85. (In Russ.)

М.В. Чистякова

© Чистякова М.В., 2026

ЭЛЕМЕНТЫ РОМАНТИЧЕСКОЙ ПОЭТИКИ В ДРАМАТУРГИИ НИНЫ САДУР

Аннотация. В статье рассматриваются пьесы Н. Садур: ранняя – «Панночка» (1986), и «Фалалей» (2015) – из позднего периода творчества. Оба произведения являются «рецептивными текстами»: они написаны по мотивам романтических повестей XIX в. Драматург переосмысляет классические образы, насыщая содержание новыми смыслами. В «Панночке» Садур сохраняет основную сюжетную линию повести Н.В. Гоголя «Вий», внося изменения только в детали и иначе расставляя акценты. В пьесе «Фалалей» автор дальше уходит от драматургически интерпретируемого текста оригинальной повести, значительно меняя исходный сюжет и финал произведения. Анализ пьес показывает, что в них проявляются признаки романтизма как художественного метода – двоемирие, иерархичная картина мира, герой-жертва, романтическая фантастика, пластичная реальность, мотив двойничества. В то же время содержательно пьесы разнятся по типу пафоса, а также различаются степенью авторской свободы по отношению к первоисточнику.

Ключевые слова: Н. Садур; современная отечественная драматургия, постмодернизм; рецептивный текст; романтизм.

Получено: 20.10.2025

Принято к печати: 12.12.2025

Информация об авторе: Чистякова Мария Вячеславовна, старший преподаватель, Литературный институт имени А.М. Горького, Тверской бульвар, д. 25, 123104, Москва, Россия.

E-mail: dracarys4u@yandex.ru

Для цитирования: Чистякова М.В. Элементы романтической поэтики в драматургии Нины Садур // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 108–120.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.07

Mariya V. Chistyakova
© Chistyakova M.V., 2026

THE ELEMENTS OF ROMANTIC POETICS IN NINA SADUR'S DRAMA

Abstract. The article examines N. Sadur's receptive texts: "Pannochka" (1986) from the early period of creativity and "Falalei" (2015) from the late period. Both plays are based on romantic novels of the nineteenth century and are receptive texts. The playwright reinterprets classical images, saturates the content with new meanings. In the play "Pannochka", retaining the main storyline of N.V. Gogol's novella "Vii", Sadur makes changes only in details and places accents differently. In the play "Falalei" the author feels more at ease, as she moves further away from the reference text, significantly changing the original plot and ending of the work. In Sadur's plays there are signs of Romanticism as an artistic method: dual worlds, hierarchical worldview, hero-victim, romantic fantasy, plastic reality, the motive of duality. An analysis of the plays shows that these plays are in different registers of pathos and differ in the degree of author's freedom in the organization of the plot.

Keywords: N. Sadur, modern Russian drama; postmodernism; receptive text; romanticism.

Received: 20.10.2025

Accepted: 12.12.2025

Information about the author: *Mariya V. Chistyakova*, Senior Lecturer, Gorky Literature Institute, Tverskoy Boulevard, 25, 123104, Moscow, Russia.

E-mail: dracarys4u@yandex.ru

For citation: Chistyakova, M.V. "The Elements of Romantic Poetics in Nina Sadur's Drama". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 108–120. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.07

Драматургия Нины Садур – неоднозначное явление в литературном процессе рубежа XX–XXI вв. Ее творчество анализируют через оптику постмодернизма, модернизма и абсурдизма, магического реализма, чувственного мистицизма. Такая вариативность трактовок связана с тем, что художественный метод писательницы синтезирует черты разных поэтик, сопротивляется исчерпывающему определению.

В настоящей статье мы проанализируем два рецептивных текста, написанные в разные периоды, больше того – в разные столетия: «Панночка» (1986) по повести Н. Гоголя «Вий» (1835) и

«Фалалей» (2015) – пьеса-лубок по повести А. Погорельского «Лефортовская маковница» (1825). Закономерно, что ранние пьесы, написанные в XX в. и принесшие автору всероссийскую известность, привлекают наиболее пристальное внимание исследователей, в то время как поздние тексты изучены менее подробно. Так, «Панночка» неоднократно анализировалась в статьях, обобщающих монографиях по современной литературе или драматургии, диссертационных исследованиях, а «Фалалей» до настоящего момента не был представлен в литературоведческом дискурсе. Пьеса «Фалалей», написанная в 2015 г., – одна из последних работ драматурга, не изучена и представляет для нас особый интерес как материал для анализа эволюции творчества.

Обе пьесы написаны Н. Садур с опорой на уже ставшие классикой романтические повести XIX в. – следовательно, сам исходный материал предполагает связь с романтизмом. В рамках данной статьи романтизм рассматривается в широком смысле – не как герметичная эпоха в истории литературы, а как художественный метод, как принцип осмысления мира через искусство и – в частности – литературу, который не утратил актуальность и по сей день. «Подлинный романтизм, – писал А.А. Блок, – вовсе не есть только литературное течение. Он стремился стать и стал на мгновение новой формой чувствования, новым способом переживания жизни. <...> Романтизм есть не что иное, как способ устроить, организовать человека, носителя культуры, на новую связь со стихией. <...> Романтизм есть дух, который струится под всякой застывающей формой и в конце концов взрывает ее» [1, т. 6, с. 261–262].

Жанр «Панночки» определяется ее автором как «пьеса в двух действиях по мотивам повести Н.В. Гоголя “Вий”», что, с одной стороны, никак не уточняет жанровые границы и не дает ключей для понимания происходящего, а с другой – подсвечивает связь с классическим произведением русской литературы.

«Фалалей», по авторскому определению, – «Пьеса-лубок. По повести Антония Погорельского “Лафертовская маковница”». Ключевые характеристики лубочной литературы – беллетристичность, занимательность и ориентация на массового читателя [см.: 6]. Романтический мистицизм в «Фалалее» – в отличие от мрачного, даже трагичного варианта в «Панночке», преломляется как волшебная сказка с клишированным счастливым финалом.

В обоих случаях Садур очень вольно обращается с исходным текстом, переосмысляя заданные классиками образы, насыщая содержание новыми смыслами. Исследователи неоднократно обращали внимание на то, что рецептивная драматургия Садур не относится к категории инсценировок: это – диалог с художниками прошлого, творческая интерпретация [см., напр.: 2; 4; 7; 8]. Садур не только интерпретирует исходный текст в драматургической форме, но также смещает первоначальные авторские смысловые и сюжетные акценты, согласовывая их с собственным вектором художественного размышления. Однако, трансформируя исходные сюжеты, драматург тем не менее остается в рамках романтической поэтики.

Практически всем своим рецептивным текстам Садур дает заголовочный комплекс, отличный от названий оригинальных произведений, смещая тем самым значимый акцент и меняя заглавного персонажа. Изменения в «Панночке» связаны напрямую с сюжетом: в финале драматург изымает сцену появления Вия, а средоточием иррационального зла и причиной смерти Хомя станет сама восстающая из гроба ведьма.

В «Фалалее» заглавным героем становится кот Маковницы. У Погорельского персонаж в ипостаси кота имени не имеет, а в качестве жениха представляется родителям Маши Аристархом Фалалеичем Мурлыкиным. У Садур кот в ипостаси кота – Фалалей, «котишко Фалалейко», лишен демонических черт: с его образом связано комическое ядро пьесы. В человеческом облике он предстанет читателю / зрителю как «немецкий доктор Котт», будет разговаривать с карикатурным акцентом, нарушать речевую логику, бессмысленно повторять одни и те же искаженные слова и демонстрировать гротескно нечеловеческое поведение. Примечательно, что мотив кошачьего сватовства у Садур также отсутствует. Доктор Котт приходит оказать Маше медицинскую помощь, довольно абсурдную, но неожиданно действенную, в то время как о замужестве речи не идет.

Репрезентация реальности в романтизме не ограничивается материальной действительностью, герои соприкасаются не только с бытовым пространством, но и с запредельным миром фантастического, духовного, иррационального. Романтическая фантастика позволяет выстраивать собственную логику сюжета, объясняет все мистические включения и проявления чудесного.

В обеих пьесах художественное пространство бинарно: мир реальности, живых людей и привычного быта сталкивается с иррациональной, темной, мистико-мифологической стороной бытия, населенной нечистью и ведьмами, что отсылает читателя к варианту романтического двоемирия. Н.Л. Лейдерман и М.Н. Липовецкий характеризуют эту бинарность следующим образом: «Грань между “фантастикой” и “отражением реальности” здесь не существенна: реальность фантастична, мир монстров по-бытовому знаком и обжит. Садур строит драматургическое действие так, что ее читатель и зритель, как и главный персонаж, не может отличить реальность от галлюцинации...» [5, с. 517]

Двоемирие как модель романтической вселенной функционирует и в «Панночке», где оппозиция божественного / дьявольского является сюжетообразующим конфликтом.

Хома, именуемый в пьесе Философом, появляется вначале как звучащий за сценой голос, который произносит акафист Пресвятой Богородице. Он фигурирует как «Голос», без собственного имени, без идентичности, и останется неузнанным до непосредственного выхода в визуальное пространство. Визуальное оказывается вторичным по отношению к высказыванию, а центральный герой проявляется в сценическом пространстве постепенно, манифестируя свое явление сакральным текстом.

Образ Панночки – контекстуальный двойник Хомы, выстраивается по зеркальной, антонимичной модели: Панночка лишена речи и проявляется в плоскости визуального: «Проходит Панночка. Она идет и никого не видит. И усмешка на устах, а очи потуплены» [10, с. 231].

С Панночкой привычное пространство меняется, подстраивается под собственную абсурдистскую логику. Перед ее появлением за сценой слышен волчий вой как знак мистического, дурного предзнаменования. Героиня проходит мимо казаков; «потупленные очи», с одной стороны, сигнализируют о том, что она не смотрит в сторону живых людей, существующих в обыденной действительности, а с другой – актуализируют направление взгляда вниз, одновременно в подземный мир смерти и в адское пространство, и эта связь акцентируется в финале. Речь же Панночка впервые обретает в сцене скачек, когда становится Старухой. Меняется имя, меняется ипостась, заявленная в списке действующих лиц. Примечательно, что сначала Старуха продолжительное время также не произносит ни слова, и только уже в полете она

обретет голос. Однако реплики героини не несут в себе никакой информации и не выполняют коммуникативную функцию. Сначала звучат только междометия, бессмысленные сочетания звуков и повтор отдельных слов. К концу же сцены ведьма начинает эхом повторять фразы Хомя, который пытается молиться, чтобы таким образом сбить его с мысли, разрушить высказывание и исказить сакральный текст.

В «Фалалее» также есть столкновение бытового пространства с мистико-мифологическим, однако эта коллизия не обостряется и не продуцирует неразрешимый конфликт. Маковница, как и в оригинальной повести – ведьма, обладающая колдовской силой. В начале пьесы в ней проявляются признаки злого начала: замораживает будочника, кормит Машу пряниками, от которых та застывает, утрачивает способность дышать. Садур использует символику оригинальной повести, где мак обозначает дурман, а мед – соблазны.

В доме Маковницы привычная реальность деформирована: «Маковница страшно, громово хохочет, и **лицо ее сверкает адскими огнями**. Но в следующий миг порыв метели заслоняет ее. А когда развиднеется, вместо бабки – снежный сугроб. <...> И тут же мрачнеет комната, и, будто валится куда-то. От лампадки протягиваются тонкие алые лучи и пронзают всю комнату. И где-то, еще далеко, но ревет и катится огненный вал. А его пламенные всполохи пробегают по черным стенам» [9, с. 230–233].

Художественное пространство выстраивается через символически контрастные образы холода и жара, огня и снежной метели. Метель противопоставлена Маковнице, отменяя ее колдовство, упраздняя проявления демонического начала и замещая страшное гиперболизированно комическим образным рядом: «вместо бабки – снежный сугроб». Контекстуально противопоставлен и образ огня: в доме родителей Маши огонь несет в себе коннотацию тепла, уюта и света, а в доме Маковницы огонь – адский пламень с алыми лучами, огненным валом, всполохами.

Однако все «колдовские» действия Маковницы как будто лишены конечной цели, не имеют глубинных причинно-следственных связей и выстраиваются как цепь случайностей, шалостей темной силы. В отличие от «Панночки», в «Фалалее» не будет мотива столкновения героя со злом, предполагающего страдание и сакральную жертву. Злое начало отменяется без борьбы, естественным ходом вещей и любовью. Перелом происходит в шестой

картине, когда Маша проговаривает слова любви: «Маша с трудом пробирается сквозь буран. И тебя люблю! И папу люблю! И маму люблю! И кота твоего люблю! Но невозможно вас всех помирить! Невозможно! Вон, как все завертело! Буран до неба взвился, ни зги не видать! Сгину я!» [9, с. 239].

Кульминацией становится признание Улиана в любви, и оно же становится переломным моментом в пьесе.

После этого образ Маковницы резко меняется: из загадочной темной ведьмы она превращается в сварливую, но любящую бабушку, которая искренне заботится о благополучии внучки, хоть и находится в конфликте с остальной семьей.

«МАША. Бабушка! Ты дома, бабушка?

С улицы вваливается заснеженная Бабка, толкает Машу в спину.

МАКОВНИЦА. Уф! Кто здесь?

МАША. Это я, Маша это!

МАКОВНИЦА. Вижу, что Маша. Ты зачем по буре такой шляешься одна? А простынешь? А валенки промочишь? А за ушки наметет? Как тебя, Маша, отец-то одну отпустил! Ну, Онуфрич! Ну где ум у этого человека?» [9, с. 240].

Характерно, что в ремарке явлена «заснеженная Бабка», а не Маковница, т.е. смена ипостаси происходит на уровне лексики. Когда же Маша возвращает ей ключ, Маковница становится «Бабкой» на уровне номинации в репликах и отрицает мистические пласты повествования.

«МАША. Бабушка, я – вот...

протягивает ключ.

Не могу этого. Брось его в колодец.

БАБКА. Ну что ты за ребенок такой, а? **У нас и колодца никакого нету!**

МАША. А где ж вы воду берете?

БАБКА. Солдаты развозят. В бочках.

Маша стучит по столу.

МАША. А это? Бабушка, дорогая, это что?

БАБКА. Это стол. Садись чай пить.

салятся

Гладит Машу по голове.

Хоть ты глупая, а все равно внучка.
наливает чаю.

При таком отце разве будешь умной?

МАША. Бабушка!» [9, с. 240]

В этой же сцене меняется и влияние маковников на Машу:

«БАБКА. Молчу! Молчу! Маковничка дать?

МАША. Дай, пожалуйста.

БАБКА. Кушай, кушай, кушай.

Маша ест пряник. Ей хорошо» [9, с. 241].

Маковники в пьесе вводят персонажей в состояние измененного сознания: Будочник замечает, что от них тянет в сон, а у Маши кружится голова, ее «в жар бросает». Когда Маковница впервые кормит Машу маковыми пряниками, тело героини цепенеет, она не может сделать вдох. К финалу же, когда Маковница превращается в любящую ворчливую бабушку, пропадает и мертвящий эффект маковников. Мистические компоненты – ключ, колодец, маковники, стол – становятся частью сугубо бытового пространства: колодца нет и никогда не было, стол – чтобы пить чай, маковники – просто выпечка. Маковница переселяется в дом родителей Маши, чем окончательно закрепляет семейное воссоединение. Зло отменяется, искупается безусловной любовью – между молодыми людьми и между родственниками.

В «Панночке» же логика сюжета, более приближенная к оригинальной повести, требует присутствия героя-жертвы, которым и становится Хома. Он изначально лишен выбора: ноги сами приводят его во двор дома сотника: «ФИЛОСОФ. Я вам так скажу, люди добрые. Иду я с самого Киева, песни кричу, надо мной небо синее, под ногами земля зеленая. И никто моих песен не слышит, кроме жаворонков да волков ночных, и подумалось мне, что скучно стало одному идти, да и в животе грусть завелась. И только мне такое подумалось, как ноги сами вывели меня к вам, хотите верьте, хотите – нет» [10, с. 229].

Такая функциональность сочетается с романтической типологией героя, вариантом которой является «добровольное искупление коллективного греха» [11, с. 237]. Сама Садур говорит о смысле своей пьесы следующее: «Это пьеса ужаса жертвенности. Когда твоей жертвы мир просто не заметил! И это трагично» [3].

Центральные персонажи Садур в обеих пьесах принадлежат к романтическим героям. Однако если в «Панночке» это тип героя-

жертвы, ответственного не только за действия, но и за слова, и даже за мысли, то в «Фалалее» Маша – тип наивной героини, несущей в себе черты детскости. Детское в романтизме понимается как подлинное, светлое человеческое начало, лишенное условностей и лицемерия.

К двоимирию в драматургии Садур примыкает мотив двойничества, также характерный для романтической литературы. Как было отмечено выше, Панночка и Хома функционируют как контекстуальные двойники в пьесе, их взаимодействие выстраивается по зеркальной модели: речь и молчание, мужское и женское, живое и мертвое, божественное и дьявольское и так далее. Эта модель достигает апогея в финальной сцене пьесы, когда Хома молится Младенцу Иисусу, а Панночка в это же время выкрикивает молитву Сатане.

Становясь зеркалом Хома, Панночка вытесняет его идентичность, абсорбирует, замещает собственной, выступая как миметический двойник (по М. Ямпольскому, см.: [12]), оказывающий непосредственное воздействие как на исходный образ, так и на окружающий его мир. Во взаимодействии с Панночкой Хома постепенно утрачивает исходное состояние и приобретает новые – чуждые для себя черты.

«ХВЕСЬКА (*потрясенно*). Пан Философ, как вы говорить стали?

ФИЛОСОФ. Как?

ХВЕСЬКА. Будто это не вы говорите, а настоящий важный пан» [10, с. 267].

Меняются и внешние признаки:

«ФИЛОСОФ (*пьет*). А если и пропадать козаку! (*Топнул ногой... и увидел свои новые сапоги.*) Ах, какие сапоги у меня!

<...>

ФИЛОСОФ. А что, ребята? А если подумать, то на что мне теперь и сапоги? Дорош, а хочешь ты мои сапоги?

ДОРОШ. Не хочу, друг Хома. Потому что сапоги эти тонкой кожи, и носок у них узок, специально для панской ноги» [10, с. 268].

Постепенно из Философа Хома становится паном, а затем – мертвецом. Срабатывает романтическая иерархичность мира, где материальное подчинено духовному. Садур последовательно вы-

стирает процесс деформации идентичности Хомя и регрессии человеческого начала в нем, деконструирует сюжет повести Гоголя как переход героя в пространство смерти. В финале существенные различия между Хомя и Панночкой стираются: он холоден, мертв, его речь обретает стилистику речи пана, оба персонажа предстают босиком и в белых одеждах («она в сорочке, Философ в рубашке»; белый цвет здесь явно символизирует одновременно смерть и очищение). Герои произносят одни и те же фразы, как эхо вторят друг другу. В последней же ремарке Садур маркирует слияние на физическом уровне: «Так они оба и стоят, сцепившись какой-то миг, потом медленно оседают вниз и рушатся на них балки, доски, иконы, вся обветшала, оскверненная церковь. Один только Лик Младенца сияет почти нестерпимым радостным светом и возносится над обломками» [10, с. 270].

Персонажи сцепляются, как бы сливаясь в неделимое тело после смерти. Сияющий лик Младенца, что примечательно, символизирует торжество божественного начала и придает осмысленность сакральной жертве Хомя. Однако, как отмечает И.И. Плеханова, в этом есть неоднозначность: «Религиозный пафос не переходит в простое сострадание, с каким воспринимал своего героя Гоголь. Кризис гуманизма и глубокая вера не противоречат друг другу, когда драматург занят созданием не живого характера, а выразительного текста со слабовольными героями» [8, с. 41].

В «Фалалее» также присутствует текучесть идентичности действующих лиц: персонажи не константны, они трансформируются в ходе развития сюжета. Однако – и здесь актуализируется иронический аспект – оборотничество лишено трагизма и создает эффект буффонады. Так кот превращается в доктора Котта, чья речь стилизована карикатурным немецким акцентом, и одновременно демонстрирует признаки кошачьей природы (доктор играет с фантиком, вызывает аллергию у Онуфрича). Сюжетообразующая трансформация сопряжена с образом Маковницы, которая утрачивает признаки злой колдуньи и превращается в Бабку через обречение (восстановление) семейной связи.

Если в оригинале «Лафертовская маковница» – мистическая повесть со «страшным» сюжетом, то «Фалалей» Садур содержит и стилистически тяготеет к волшебной сказке. Акцент в развитии действия смещен на комическое, абсурдное. Сюжетообразующая конфронтация человеческой нравственности (добра) и дьявольского искушения (зла) отменяется самим развитием драма-

тургического действия: конфликт снимается любовью и обретением семьи, что коррелирует с оригинальным замыслом Погорельского. В повести любовь также понимается как высший идеал, она сильнее зла, сильнее колдовства. Именно любовь и нравственная чистота освобождают Машу от дьявольской власти мертвой старухи в оригинальном тексте. Любовь трансформирует злую ведьму в любящую бабушку и в пьесе Садур.

В обеих пьесах происходит столкновение реального мира и мира потустороннего, темного, враждебного человеку. Колдовская реальность сопряжена с образом меняющей ипостась ведьмы – Панночки / Старухи и Маковницы / Бабки. Однако если в «Панночке» Садур сохраняет основную сюжетную линию повести Гоголя, внося изменения только в детали и акценты, то в «Фалалее» она дальше уходит от опорного текста, значительно изменяя исходный сюжет и финал произведения.

Обе пьесы отмечены глубокими связями с поэтикой романтизма, хотя разнятся по своему пафосу: «Панночка» тяготеет к трагедии (на этом определении настаивает и сама Садур [3]), в «Фалалее» же центральный конфликт ликвидируется сам собой, а мотив потустороннего, демонического вмешательства в жизнь людей нивелируется счастливым семейным воссоединением в финале.

Список литературы

1. Блок А.А. О романтизме // Блок А.А. Собрание сочинений. Т. 6. Берлин: Алконост, 1923. С. 258–273.
2. Громова М.И. Русская драматургия конца XX – начала XXI века. 3-е изд., испр. М.: Флинта; Наука, 2007. 368 с.
3. Заболотная М. Искусство – дело волчье. URL: <https://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/?ysclid=m8diwrbr2p899349038> (дата обращения: 27.05.2025).
4. Завьялова Е.Е. Проблемы реинтерпретации русской литературной классики. 2-е изд. М.: Флинта, 2018. 157 с.
5. Лейдерман Н.Л., Липовецкий М.Н. Современная русская литература: 1950–1990-е годы: в 2 т. Т. 2: 1968–1990. М.: ИЦ «Академия», 2003. 688 с.
6. Литературная энциклопедия терминов и понятий / гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. 2-е изд. М.: Интелвак, 2003. 1596 стб.

7. Орлицкий Ю.Б. Динамика стиха и прозы в русской словесности. М.: РГГУ, 2008. 842 с.
8. Плеханова И.И. Новая драма: имена и тенденции. Иркутск: Изд-во ИГУ, 2017. 400 с.
9. Садур Н.Н. Чудная баба. М.: АСТ, 2015. 320 с.
10. Садур Н. Обморок. Книга пьес. Вологда: Полиграфист, 1999. 497 с.
11. Федоров А.В. Романтизм // Введение в литературоведение / под общ. ред. Л.М. Крупчанова. М.: Оникс, 2005. 415 с.
12. Ямпольский М. Демон и лабиринт (Диаграммы, деформации, мимесис). М.: Новое литературное обозрение, 1996. 336 с.

References

1. Blok, A.A. "O romantizme" ["On Romanticism"]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works], vol. 6. Berlin, Alkonost Publ., 1923, pp. 258–273. (In Russ.)
2. Gromova, M.I. *Russkaya dramaturgiya kontsa XX – nachala XXI veka* [Russian Drama of the Late 20th – Early 21st Century]. Moscow, Flinta Publ., Nauka Publ., 2007, 368 p. (In Russ.)
3. Zabolotnyaya, M. "Iskusstvo – delo volch'e" ["Art is a Wolf's Business"]. Available at: <https://ptj.spb.ru/archive/3/in-petersburg-3/nina-sadur-iskusstvo-delo-volche/?ysclid=m8diwrbr2p899349038> (date of access: 05.27.2025). (In Russ.)
4. Zavyalova, E.E. *Problemy reinterpretatsii russkoi literaturnoi klassiki* [Problems of Reinterpretation of Russian Literary Classics], 2nd ed. Moscow, Flinta Publ., 2018, 157 p. (In Russ.)
5. Leiderman, N.L., Lipovetskii, M.N. *Sovremennaya russkaya literatura: 1950–1990-e gody* [Modern Russian Literature: 1950–1990s]. Moscow, "Akademiya" Publ., 2003, 688 p. (In Russ.)
6. *Literurnaya ehntsiklopediya terminov i ponyatii* [Literary Encyclopedia of Terms and Concepts], ed. and comp. A.N. Nikolyukin, 2nd ed. Moscow, Intelvak Publ., 2003, 1596 col. (In Russ.)
7. Orlitskii, Yu. B. *Dinamika stikha i prozy v russkoi slovesnosti* [Dynamics of Verse and Prose in Russian Literature]. Moscow, RGGU Publ., 2008, 842 p. (In Russ.)
8. Plekhanova, I.I. *Novaya drama: imena i tendentsii* [New Drama: Names and Trends]. Irkutsk, Izd-vo IGU Publ., 2017, 400 p. (In Russ.)
9. Sadur, N.N. *Chudnaya baba* [The Wonderful Woman]. Moscow, AST Publ., 2015, 320 p. (In Russ.)
10. Sadur, N. *Obmorok. Kniga p'es* [Fainting. A book of plays]. Vologda, Poligraphist Publ., 1999, 497 p. (In Russ.)

11. Fedorov, A.V. "Romantizm" ["Romanticism"]. *Vvedenie v literaturovedenie* [Introduction to Literary Studies], ed. L.M. Krupchanov. Moscow, Oniks Publ., 2005, 415 p. (In Russ.)
12. Yampolskii, M. *Demon i labirint (Diagrammy, deformatsii, mimesis)* [The Demon and the Labyrinth (Diagrams, Deformations, Mimesis)]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 1996, 336 p. (In Russ.)

Зарубежная литература

УДК 821.133.1

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.08

С.А. Герасимова

© Герасимова С.А., 2026

ПРОСВЕТИТЕЛЬСКИЙ ПУТЕВОЙ ОЧЕРК КАК ХУДОЖЕСТВЕННО-ДОКУМЕНТАЛЬНЫЙ ЖАНР В «ЭНЦИКЛОПЕДИИ» XVIII ВЕКА

Аннотация. Жанровые характеристики энциклопедических статей оставались до сих пор вне поля зрения литературоведческих исследований. Между тем изучение типологического статуса статей «Энциклопедии наук, искусств и ремесел» Д. Дидро и Ж.-Л. Д'Аламбера (далее – «Энциклопедия») показывает, что они образуют систему литературных жанров внутри этого сочинения. Цель работы – выявление особенностей просветительского путевого очерка, представленного в «Энциклопедии», как самостоятельного художественно-документального жанра, сочетающего черты литературного и публицистического произведения. Материалом исследования послужила статья PARIS, написанная для XI тома «Энциклопедии» французским просветителем-энциклопедистом Луи де Жокуром. Анализ текста статьи и его жанровых признаков обеспечивается структурным и сравнительно-историческим подходами.

Ключевые слова: Энциклопедия Дидро и Д'Аламбера; гуманитарная география; Луи де Жокур; статья PARIS; художественно-документальный жанр; просветительский путевой очерк.

Получено: 23.12.2025

Принято к печати: 20.01.2026

Информация об авторе: Герасимова Светлана Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры романских языков и лингводидактики, Институт иностранных языков, Московский городской педагогический университет, Малый Казенный пер., д. 5 Б, 106054, Москва, Россия.

E-mail: gerasimovasa@mgpu.ru

Для цитирования: Герасимова С.А. Просветительский путевой очерк как художественно-документальный жанр в «Энциклопедии» XVIII века // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 121–137.
DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.08

Svetlana A. Gerasimova

© Gerasimova S.A., 2026

THE EDUCATIONAL TRAVEL ESSAY AS A FICTIONAL DOCUMENTARY GENRE IN THE *ENCYCLOPEDIA* OF THE 18th CENTURY

Abstract. The genre characteristics of encyclopedic articles have remained outside the scope of literary studies until now, which confirms the relevance of the study of the typological status of articles in the Encyclopedia of Sciences, Arts, and Crafts by D. Diderot and J.-L. d'Alembert (hereinafter referred to as the Encyclopedia) which represents a system of literary genres within the Encyclohedia. The goal is to identify the characteristics of the educational travel essay presented in the Encyclopedia as an independent literary and documentary genre, combining features of literature and journalism. The research material is the article PARIS, written for Volume XI of the Encyclopedia by a French educator and encyclopedist Louis de Jaucourt. The analysis of the text and its key features is supported by structural and comparative historical approaches.

Keywords: Encyclopedia by Diderot and D'Alembert; humanitarian geography; Louis de Jaucourt; PARIS article; literary documentary genre; poetics of the genre; educational travel essay.

Received: 23.12.2025

Accepted: 20.01.2026

Information about the author: Svetlana A. Gerasimova, PhD in Philology, Associate Professor of the Department of Romance Languages and Linguodidactics, Institute of Foreign Languages, Moscow City University, Maly Kazenny Lane, 5 B, 106054, Moscow, Russia.

E-mail: gerasimovasa@mgpu.ru

For citation: Gerasimova, S.A. "The Educational Travel Essay as a Fictional Documentary Genre in the *Encyclopedia* of the 18th Century". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 121–137. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.08

Проза путешествий как историко-литературный феномен получила научное осмысление в отечественных и зарубежных исследованиях. Изучение и анализ литературных процессов XVIII в.

позволяют ученым сделать вывод о постепенном освоении художественной литературой жанра путешествия. Большинство рассказов о путешествиях эпохи Просвещения возникает на стыке документального и художественного дискурса, когда происходило «олитературирование путевого нарратива» [8, с. 14]. Процесс был обусловлен несколькими причинами:

- формирование так называемого литературного путешествия эпохи происходило на базе фактов как достоверных сведений документального текста;

- философские, эстетические, публицистические и дидактические задачи, которые решало путешествие, часто были связаны с мировоззрением путешественника;

- сочетание творческого и познавательного начал породило синтез документального и художественного, когда факты о новых странах, городах, землях, народах излагались в форме записок, дневников, очерков, мемуаров [7].

Проблематика возникновения и развития художественно-документальной литературы XVIII в. исследовалась с разных сторон и позиций. Ученые осмыслиют различные прозаические жанры, создававшиеся иностранными и русским путешественниками, – дневники, заметки, путевые очерки, роман-путешествие. С точки зрения жанрового подхода травелоги как литературный текст рассматривали в своих трудах В.М. Гуминский, В.А. Михайлов, Н.М. Маслова, Е.А. Стеценко. Изучением дискурса путешествия на базе литературных произведений русских писателей занимались Г.А. Жиличева, А.А. Майга, В.М. Русаков. Типологии и поэтике путевых очерков и дневников (анализ структуры событий, критериев событийности) посвящены работы Г.И. Романовой, О.М. Скибиной, О.С. Тополовой, А. Репонь. В работах Т.Г. Рощектаевой, О.В. Кублицкой выявляются жанрово-стилистические особенности путевого очерка, его публицистический характер и связь с индивидуальным авторским стилем. Организации повествования в художественно-публицистической литературе (дневники, мемуары, очерки) посвящены труды Г.С. Прохорова.

В эпоху Просвещения французские ученые-географы концентрируют внимание на личности человека, что сделало Францию центром географической мысли в Западной Европе. Можно с уверенностью говорить о том, что научные исследования XVIII в. были пронизаны гуманистическим содержанием и ценностями [4]:

– науки и научные направления уделяли внимание антропоцентрической проблематике, темам человечности, этичности и морали;

– в исследованиях на первый план выходили вопросы, связанные с ролью научных знаний в жизнедеятельности общества;

– возможность народов и наций построить свой образ жизни определялся территориальными природными условиями, способностью человека к ним приспособиться [6].

В просветительно-гуманитарном контексте французской «Энциклопедии» XVIII в. авторские статьи были представлены различными литературными жанрами. В частности, автором большей части текстов статей, относившихся к сфере Географии (*Géographie*), стал ученый, энциклопедист, писатель и просветитель шевалье Луи де Жокур [5, с. 49]. Многие из географических статей посвящены крупным европейским городам. Сочетание в текстах литературного (использование художественных средств) и публицистического начал (гражданское и нравственное состояние социума, упоминание реальных событий и людей) позволяют утверждать, что написаны они в жанре литературного очерка [11]. Художественно-публицистическая неразрывность произведения позволяет говорить об особой литературной форме, где автор творчески осмысляет эмпирическую реальность как эстетическое единство [10, с. 58].

Данный художественно-документальный жанр представлен в «Энциклопедии» путевым очерком, отличающимся литературностью повествования от дорожного дневника, путевых заметок или мемуаров. Примером подобного жанра является статья PARIS за авторством Л. де Жокура, опубликованная в XI томе «Энциклопедии» [21, р. 944–960]. Будучи информационным и изобразительным жанром в литературе XVII–XVIII вв., путевой очерк появляется в результате осмысления и многостороннего исследования автором общества и отличается продуманной композицией повествования. В центре внимания писателя эпохи Просвещения как одной из центральных фигур коммуникации оказываются проблемы поиска идентичности человека, социума, нации [2, с. 269]. Важными становятся индивидуальные, эмоционально окрашенные наблюдения и размышления автора-очеркиста.

Выбор для анализа статьи PARIS связан с переосмыслением городского пространства философами и энциклопедистами: привлекательный образ французской столицы превращался в зна-

ковую систему, позволявшую «наполнить материальную реальность духовными ценностями» [17, с. 259]. Повествование, способное передать границы и форму эстетического мира города, вплетается в публицистическую форму. Исходя из данного тезиса, среди других европейских городов крупнейший, монументальный и представительный урбанистический пейзаж Парижа XVIII в. увлекал и покорял Л. де Жокура. Дидактическая направленность статьи PARIS позволяет отнести данный жанр к просветительскому путевому очерку.

Объем позволил автору статьи разделить ее на три части:

– первая раскрывает географические данные и факты жизнедеятельности французской столицы: городская инфраструктура, социальные процессы, происходящие в городе;

– вторая часть посвящена истории Парижа, событиям, оказавшим влияние на развитие города. В этой части Жокур-экскурсовод предлагает пройтись по улицам и знаковым местам столицы;

– в третьей части статьи энциклопедист сопоставляет нравы и обычаи жителей древнегреческих Афин и Парижа эпохи Просвещения, “pour donner une idée du caractere des Parisiens <...> que leur portrait étoit calqué sur celui des Athéniens” [21, p. 958]¹.

Рассмотрим основные черты поэтики жанра просветительского путевого очерка. Одной из характеристик просветительского путевого очерка становится *точность и достоверность сведений* при описании автором городской жизни, географических данных. Источником информации стали исследования французского астронома Жака Кассини (Jacques Cassini, 1677–1756). Л. Де Жокур приводит информацию: “*PARIS, (Géog. mod.) ville capitale du royaume de France, située sur la Seine, à environ 90 lieues sud-est de Londres, 95 sud d’Amsterdam, 260 nord-ouest de Vienne, 240 nord-est de Madrid, 270 nord-ouest de Rome, 490 nord-ouest de Constantinople, 340 de Lisbonne, 590 sud-est de Moscou, 300 sud-ouest de Cracovie, 230 sud-ouest de Coppenhague, 350 sud-ouest de Strockolm, Long. orient. de Paris à Notre-Dame, 20 d. 21'. 30". latit.*

¹ «чтобы дать представление о характере парижан <...> поскольку их портрет был создан по образцу портретов афинян».

48 d. 51'. 20". long. de Paris à l'observatoire; suivant Cassini, 19 d. 51'. 30". latit. 48 d. 50'. 10"² [21, p. 944]².

В начале XVIII в. авторы литературных произведений о путешествиях перестраивают визуальное восприятие городского пространства. Умение автора описывать городские здания, имевшие важное значение в жизнедеятельности города, создавало жанровый канон в урбанистическом пейзаже просветительского путевого очерка [16]. На страницах статьи PARIS читательская публика погружается в «городскую культуру», расширяя для себя границы данного понятия при знакомстве с типизированным, но умело подобранным материалом. Писатель-очеркист Л. де Жокур учит читателя воспринимать город на живых примерах, когда помимо информации о зданиях религиозного характера публика узнает о светской составляющей жизни французской столицы: Парижский университет, королевские академии, публичные библиотеки, городские больницы и фабрики Парижа. Приведем отдельные примеры:

“L’université de Paris, célèbre dans le monde chrétien, est composée de trente-six collèges” [21, p. 945]³;

“Il y a cinq bibliothèques publiques; celle du roi tient le premier rang dans le monde littéraire par l’étendue des bâtimens, par le grand nombre de livres & de manuscrits, & par son assemblage de médailles, d’estampes, &c.” [там же]⁴;

“Les principaux hôpitaux sont l’hôtel-dieu, & l’hôpital-général qui en comprend d’autres” [там же]⁵.

² «ПАРИЖ (Современная география) — столица королевства Франция, расположенная на Сене, примерно в 90 лье к юго-востоку от Лондона, 95 к югу от Амстердама, 260 к северо-западу от Вены, 240 к северо-востоку от Мадрида, 270 к северо-западу от Рима, 490 к северо-западу от Константинополя, 340 от Лиссабона, 590 к юго-востоку от Москвы, 300 к юго-западу от Кракова, 230 к юго-западу от Копенгагена, 350 к юго-западу от Строккольма. Восточная долгота от Парижа до Нотр-Дам, 20 д. 21'. 30'. широта. 48 д. 51'. 20'. дл. от Парижа до обсерватории; следуя Кассини, 19 д. 51'. 30'. широта. 48 д. 50'. 10"».

³ «Парижский университет, известный во всем христианском мире, состоит из тридцати шести колледжей».

⁴ «Есть пять публичных библиотек; королевская библиотека занимает первое место в литературном мире по площади своих зданий, большому количеству книг и рукописей, а также по коллекции медалей, гравюр и т.д.».

⁵ «Основными больницами являются Отель-Дьё и Больница общего профиля, в которую входят и другие».

Соединение документального, публицистического и художественного начал определило один из главных принципов просветительского путевого очерка: «жанровая иерархия» [9, с. 79; 19, с. 278; 15, с. 90] статьи PARIS позволяет автору не соблюдать структурированную фабулу в изложении информации, несмотря на композиционную логику описания. Л. Де Жокур приводит элементы статистики: *“On y compte sept cent mille ames, environ 23 mille maisons, un grand nombre d’hôtels magnifiques. <...> On compte dans Paris trois maisons de théâtres <...> 41 paroisses”* [21, p. 944]⁶; перемежает их историческими данными: *“ainsi il y a plus de sept cens cinquante ans que Paris est continuellement la capitale du royaume & la résidence des rois, c’est ce qui l’a fait parvenir au point de grandeur où elle est aujourd’hui”* [21, p. 947]⁷.

Для изображения фактов и явлений городской жизни в повествовательной структуре просветительского путевого очерка автор выбирает разнообразные возможности. Особенно ярко принцип «жанровой иерархии» обнаруживает себя во второй части статьи PARIS, когда Л. де Жокур свободно перемещается от одного рассматриваемого объекта или явления к другому, предлагая читателю детальное описание города. Нюансы и штрихи явлений социальной жизни в Париже удачно помогают Л. де Жокуру отразить обстановку внутри парижских достопримечательностей: *“on trouve le Jardin-Royal des plantes. Louis XIII a établi ce jardin en 1626. Il est embelli de grandes serres chaudes & froides, & d’un très-beau cabinet d’Histoire naturelle”* [21, p. 952]⁸; особенности жизни парижан: *“Assez près de-là est le couvent des filles de l’Ave-Maria, dans une rue nommée des Barrées. Ces religieuses <...> vont nus piés, sans sandales & sans aucune chaussure, elles ont l’étroite observance d’un silence perpétuel pour lequel le beau sexe n’est point né”* [там же]⁹.

⁶ «Здесь насчитывается семьсот тысяч человек, около 23 тысяч домов и большое количество великолепных отелей. <...> В Париже есть три театра, <...> 41 приход».

⁷ «таким образом, более семисот пятидесяти лет Париж был столицей королевства и резиденцией королей, что и привело его к тому величию, в котором он пребывает сегодня».

⁸ «мы находимся в Королевском ботаническом саду. Людовик XIII основал этот сад в 1626 году. Он украшен большими теплыми и холодными оранжереями, а также прекрасным кабинетом естественной истории».

⁹ «Совсем рядом располагается монастырь дочерей Аве-Марии, на улице под названием Де-Барре. Эти монахини <...> ходят босиком, без сандалий и

Содержательные и точные детали урбанистического пейзажа играют значительную роль в художественном изображении городского пространства [3].

Подтверждением достоверных сведений об историческом прошлом Парижа становятся солидные, разножанровые источники:

– художественные сочинения о французской столице. В тексте статьи PARIS читатель находит фрагменты из сочинения IV в. римского императора Юлиана «Мизопогон», где описывается любимая резиденция императора. Приведем пример: *“L’empereur Julien cherchant un asyle dans les Gaules, choisit Paris pour y faire sa demeure ordinaire: voici ce qu’il en raconte lui-même dans le Misopogon. J’étois, dit-il, en quartier d’hiver dans ma chere Lutece; c’est ainsi qu’on appelle dans les Gaules la petite capitale des Parisiens”* [21, p. 945]¹⁰;

– жанры документальной литературы (надписи, исторические хроники, биографии и др.), всего Л. де Жокур называет не менее 20 источников. Среди них крупнейшие книги XVII–XVIII вв., информационными материалами которых пользовались современники: *“Annales generals de la ville de Paris”*¹¹ (1640), автор – юрист и историк К. Маленгр (Claude Malingre, 1580–1653); трехтомное издание за авторством адвоката и историка Анри Соваля (Henri Sauval, 1623–1676) – *“Histoire et recherches des antiquités de la ville de Paris”*¹² (1724).

Фиксация исторических деталей из жизни французской столицы благодаря отсылке к солидным научным источникам превращает статью PARIS как просветительский путевой очерк в уникальный «инструмент историографии» [22, p. 301].

Постоянная смена жанров, их синтез внутри просветительского путевого очерка определяют динамичность повествования, что проявляется в сюжетно-композиционном построении текста статьи PARIS: география перемежается с упоминанием социаль-

обуви, они строго соблюдают вечное молчание, для которого представительницы прекрасного пола не рождены».

¹⁰ «Император Юлиан, ища убежища в Галлии, выбрал своим обычным местом жительства Париж: об этом он сам рассказывает в “Мизопогоне”. “Я, – говорит он, – зимовал в моей любимой Лютеции, как называется у галлов маленькая столица паризиев”».

¹¹ «Общие анналы города Парижа».

¹² «История и изучение древностей города Парижа».

ных процессов, историческое прошлое города – с рекомендациями литературных и документальных источников о Париже. Возникновение подобных описаний опосредовано культурным языком XVIII столетия как «века “социабельности”, в равной мере принадлежащим всем разнообразным художественным системам времени Просвещения» [9, с. 110].

События предшествующих исторических периодов, изложенные в тексте просветительского путевого очерка, предопределили современное положение французской столицы, по которой предлагает пройти Л. де Жокур как писатель-публицист. Первые страницы очерка повествуют о временах Цезаря – одного из первых древнеримских авторов, писавших о Париже (*“On lit dans les commentaires de César, l. VI. le premier des auteurs anciens qui a parlé de Paris”*) [21, р. 945]¹³.

Ниже читатель знакомится с историческими событиями VI в.: *“Clovis après avoir tué Alaric, roi des Visigoths, y fit sa résidence en 508 <...>. Son palais étoit sur la montagne, aux environs du lieu où l’on a bâti depuis le college de Sorbonne”* [21, р. 946]¹⁴.

Следом Л. де Жокур переносит читателя во времена Людовика XIII, отстоящие совсем недалеко от его современников: *“Du tems de Louis XIII. on enferma les Tuileries & saint Roch dans la ville, & l’on fit bâtir les portes de la Conférence, de S. Honoré, de Richelieu & de Montmartre”* [21, р. 947]¹⁵. Динамичная смена исторических эпох в тексте статьи не мешает Л. де Жокуру как автору и герою очерка передвигаться в пространстве Парижа, фиксируя внимание читательской публики на определенных топографических и хронологических точках отсчета его истории.

Динамизм излагаемой информации в просветительском путевом очерке придает неожиданная смена ракурса, когда Жокур-публицист переходит к анализу нравов, традиций и обычаев жителей Древних Афин: *“Quoi qu’il en soit, le tableau des mœurs d’Athènes, <...> devient <...> absolue nécessité dans cet ouvrage,*

¹³ «В комментариях Цезаря, в шестой книге, читаем, что он был первым из античных авторов, кто заговорил о Париже».

¹⁴ «Хлодвиг, убив Алариха, короля вестготов, поселился здесь в 508 году <...>. Его дворец находился на горе, неподалеку от того места, где впоследствии был построен колледж Сорбонна».

¹⁵ «Во время правления Людовика XIII были огорожены замок Тюильри и церковь Святого Роха, построены ворота Конференции, для улицы Сент-Оноре, дворца Ришелье и Монмартра».

parce qu'il est indispensable aux gens de Lettres de l'avoir devant les yeux, pour entendre les Orateurs, les Historiens, les Philosophes & les Poètes, qui y font perpétuellement allusion" [21, p. 956]¹⁶.

Полагаем, что последние страницы текста статьи PARIS, относящиеся к Афинам, представлены жанром литературно-критического эссе, что подтверждает синтетизм просветительского путевого очерка. Жанровые компоненты литературно-критического эссе как составной части повествования выражают индивидуализированный взгляд Жокура-публициста на излагаемые факты и события [13], что подчеркивает жанровое своеобразие путевого очерка. Поиск ответов на вопросы об устройстве общества, идентификации нации, формирования новой личности зачастую происходил в эпоху Просвещения через обращение к историческим аналогиям в Античности. «Картина афинских обычаев» становилась своеобразной формой философской рефлексии автора, уникальной интерпретацией явлений социальной жизни современного писателю Парижа. Как многие мыслители Просвещения Л. де Жокур пытался понять, возможно ли направить движение эпохи на преобразование жизни общества, или разум и воля человека не могут ничего изменить [18; 20].

Одной из основных черт поэтики жанра просветительского путевого очерка становится диалогичность. Диалог между автором и читателем возрождает жанр литературного диалога, бывшего популярным еще в конце XVII в., и особенно распространившегося в XVIII в. В статье PARIS Л. де Жокур предлагает абстрактному читателю стать активным участником *маршрута* путешествия по французской столице. Стремление быть понятым позволяет ориентироваться автору просветительского путевого очерка на знания читательской публики и рассчитывать на ее поддержку. Своеобразный экскурсионный маршрут как путь следования из известной точки помогает выстроить просветителю-энциклопедисту диалог с читателем: "*Parcourons maintenant tous les quartiers de Paris & commençons par le Louvre, le principal ornement de cette grande ville,*

¹⁶ «В любом случае, изображение афинских обычаев становится абсолютно необходимым в этом произведении, поскольку литераторам крайне важно иметь их перед глазами, чтобы понимать ораторов, историков, философов и поэтов, которые постоянно к ним обращаются».

mais qui demande à être achevé” [21, p. 947]¹⁷. XVIII в. становится эпохой, когда активно начинают путешествовать. Причиной тому было не только желание увидеть мир своими глазами и открыть новые горизонты, одним из ключевых стимулов для путешественников становился образовательный интерес [12].

К средствам диалогизации в повествовательной структуре просветительского путевого очерка отнесем использование Л. де Жокуром диалогических форм внутренней монологической речи [13]:

– приглашения читателю передвигаться совместно или следовать за автором-повествователем: *“En rentrant dans la rue Saint-Jacques, & montant un peu plus haut, on voit le college du Plessis, qui est un des plus beaux de l’université”* [21, p. 953]¹⁸;

– авторские комментарии увиденного: *“Revenons à l’état où étoit la cité de Paris avant le ravage des Normands en 886. On y entroit par deux ponts de bois du tems de l’empereur Julien”* [там же]¹⁹.

За счет наполнения просветительского путевого очерка живым парижским колоритом наряду с автором читатель становится незримым героем произведения. Такой эффект создается за счет упоминания известных исторических личностей как прецедентных имен (Цезарь, Гуго Капет, Франциск I, Генрих IV, Людовик XIII, Людовик XIV). Во французском культурном пространстве, начиная с раннего Средневековья, сформировалось представление о личности благодаря ее портретированию и репрезентации образа через внешность и коммуникативное поведение как дифференциальные черты [1, с. 34]. Описание автором личностных и портретных характеристик персоналий как неотъемлемой части просветительского путевого очерка помогает читателю погрузиться в их внутренний мир [14].

Цельному восприятию действительности способствует перечисление топонимов-урбанонимов (Лувр, Тюильри, монастырь Фейянов, Вандомский отель, больница Сен-Жак, ворота святого

¹⁷ «Давайте теперь пройдемся по всем районам Парижа и начнем с Лувра, главного украшения этого великого города, пока еще требующего завершения».

¹⁸ «Пройдя немного дальше по улице Сен-Жак, можно увидеть Колледж дю Плесси, один из самых красивых в университете».

¹⁹ «Вернемся к тому состоянию, в котором находилось поселение Париж до разорения норманнами в 886 году. Во времена императора Юлиана к нему вели два деревянных моста».

Мартина и т.д.); повествование о реалиях или старых обычаях: *“La place de Greve étoit la seule où l’on donnoit autrefois des spectacles publics de réjouissance; c’est aujourd’hui dans cette place qu’on exécute la plûpart des criminels”* [21, p. 951]²⁰.

Таким образом, в рамках французской «Энциклопедии» XVIII в. возникает художественно-документальный жанр просветительского путевого очерка. Среди признаков указанного жанра художественно-документальной литературы на примере статьи PARIS выделим литературную и публицистическую дихотомичность стиля очерка. Повествование осуществляется Л. де Жокуром с позиции двойной событийности (рассказывания и перемещения). Категория автора, трансформирующего фактуальный мир вокруг себя, становится в просветительском путевом очерке системообразующей.

Включение в структуру текста очерка элементов иных жанров как художественной, так и документальной и беллетристической литературы позволяет обозначить просветительский путевой очерк как эстетически и функционально важный текст. Общая тема и единый образ пространства, устойчивый событийный ряд позволяют сделать предлагаемое путешествие по французской столице весьма репрезентативным и превратить свободную компиляцию разрозненных сюжетов в единую повествовательную модель. Автор-повествователь осознает весь опыт, цель и смысл путешествия по французской столице еще до того, как он предложил его читателю. Поддержанию активного интереса читательской публики к подобным произведениям художественно-документальной прозы способствовали освоение новых географических пространств, неугасающий интерес к частной жизни человека и переосмысление истории с позиции конкретной личности.

Список литературы

1. Викулова Л.Г., Кулагина О.А. Национальная идентичность в контексте инаковости: языковая репрезентация оппозиции «свои» – «чужие» во французской литературе XX века (на материале сборника эссе Ф. Мориака «Чёрная

²⁰ «Гревская площадь раньше была единственным местом, где проводились публичные гуляния; сегодня именно на этой площади казнят большинство преступников».

- тетрадь») // Вестник МГПУ. Серия: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2013. № 2(12). С. 33–42.
2. Викулова Л.Г. Французский литератор XVII века: энциклопедическая доминанция, лингвистическая компетенция, коммуникативное лидерство // Древняя и Новая Романія. 2016. № 17. С. 266–278.
 3. Воронова И.В. Особенности восприятия города глазами художника // Международный научно-исследовательский журнал. 2022. № 4(118). URL: <https://research-journal.org/archive/4-118-2022-april/osobennosti-vozpriyatiya-goroda-glazami-xudozhnika> (дата обращения: 26.10.2025).
 4. Гладкий А.В. Гуманистическая парадигма географии // Теория социально-экономической географии: современное состояние и перспективы развития: Материалы Международной научной конференции / под ред. А.Г. Дружинина, В.Е. Шувалова. Ростов-на-Дону: Южный федеральный университет, 2010. С. 338–342.
 5. Жанровая палитра зарубежной литературы / под ред. Л.Г. Викуловой. М.: Языки народов мира, 2025. 270 с.
 6. Кошкина С.Ф. Гуманистический потенциал французской школьной географии // Наука и школа. 2011. № 2. С. 20–22.
 7. Кублицкая О.В. Путевая проза: жанр, стиль, дискурс, нарратив (итоги и перспективы изучения) // Вестник Марийского государственного университета. 2019. Т. 13. № 1(33). С. 76–84.
 8. Мамуркина О.В. Жанровые традиции документальной путевой прозы в литературе конца XVIII – начала XIX века // Пушкинские чтения-2013. Художественные стратегии классической и новой литературы: жанр, автор, текст: материалы XVIII международной научной конференции / под общ. ред. В.Н. Скворцова. СПб.: Ленинградский государственный университет им. А.С. Пушкина, 2013. С. 13–18.
 9. Пахсарьян Н.Т. «Ирония судьбы» века Просвещения: «обновленная литература» или литература, демонстрирующая истощенность старого? // Зарубежная литература второго тысячелетия. 1000–2000 / под ред. Л.Г. Андреева. М.: Высшая школа, 2001. С. 69–116. URL: http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Pakhsaryan_18.htm (дата обращения: 16.12.2025).
 10. Прохоров Г.С. Организация повествования в художественно-публицистическом произведении // Известия Саратовского университета. Новая серия. Серия: Филология. Журналистика. 2012. Т. 12. № 2. С. 57–61.
 11. Репонь А. Очерк как прозаический жанр // Cross-Cultural Studies: Education and Science. 2021. Т. 6. № 1. С. 22–31.
 12. Рош Д. Путешествия // Мир Просвещения. Исторический словарь. М.: Памятники исторической мысли, 2003. С. 359–368.

13. Роцектаева Т.Г. Жанрово-стилистические особенности путевого очерка 90-х годов XX века // Вестник МГУ. Сер. 10. Журналистика. 2007. № 5. С. 98–103.
14. Савлюкова Н.Н. Путевой очерк в творчестве Генри Райдера Хаггарда // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 7(145). С. 128–132.
15. Скибина О.М. Путевой очерк: синкретизм жанра (на примере русской публицистики XIX века) // Вопросы теории и практики журналистики. 2014. № 4. С. 88–97.
16. Тополова О.С. «Описание» как жанровая разновидность светских путевых записок второй половины XVIII века // Вестник Рязанского государственного университета имени С.А. Есенина. 2013. № 1(38). С. 65–72.
17. Топоров В.Н. Петербург и «Петербургский текст русской литературы» (Введение в тему) // Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического. Избранное. М.: Издательская группа «Прогресс» – «Культура», 1995. С. 259–367.
18. Чупрына О.Г., Баранова К.М., Меркулова М.Г. Судьба как концепт в языке и культуре // Вопросы когнитивной лингвистики. 2018. № 3(56). С. 120–125.
19. Шачкова В.А. «Путешествие» как жанр художественной литературы: вопросы теории // Вестник Нижегородского университета им. Н.И. Лобачевского. 2008. № 3. С. 277–281.
20. Morris M.-F. Le chevalier de Jaucourt, un ami de la terre (1704–1780). Genève: Librairie DROZ, 1979. 124 p.
21. Paris // l'Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers. 1765. T. 11. P. 944–960.
22. Yerasimos S. Les voyageurs du XVIème siècle en Égypte ottomane (1517–1600): essai de typologie. Ankara: TTK, 1991. 472 p.

References

1. Vikulova, L.G., Kulagina, O.A. “Natsional’naya identichnost’ v kontekste inakosti: yazykovaya reprezentatsiya oppozitsii ‘svoi’ – ‘chuzhie’ vo frantsuzskoi literature XX veka (na materiale sbornika esse F. Moriaka *Chernaya tetrad*)” [“National Identity in the Context of Otherness: Linguistic Representation of the Opposition ‘us’ – ‘them’ in 20th-century French Literature (based on F. Mauriac’s collection of essays *The Black Notebook*)”]. *Vestnik Moskovskogo gorodskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriya: Filologiya. Teoriya yazyka. Yazykoe obrazovanie*, no. 2(12). 2013, pp. 33–42. (In Russ.)

2. Vikulova, L.G. "Frantsuzskii literator XVII veka: ehntsiklopedicheskaya dominatsiya, lingvisticheskaya kompetentsiya, kommunikativnoe liderstvo" ["The Writer in the French Society of the 17th Century: Encyclopedic Domination, Language Competence, Communicative Leadership"]. *Drevnyaya i novaya Romaniya*, no. 17, 2016, pp. 266–278. (In Russ.)
3. Voronova, I.V. "Osobennosti vospriyatiya goroda glazami khudozhnika" ["Features of Perception of the City through the Eyes of an Artist"]. *International Research Journal*, no. 4(118), 2022. Available at: <https://research-journal.org/archive/4-118-2022-april/osobennosti-vospriyatiya-goroda-glazami-xudozhnika> (date of access: 26.10.2025). (In Russ.)
4. Gladkii, A.V. "Gumanisticheskaya paradigma geografii" ["Humanistic Paradigm of Geography"]. *Teoriya sotsial'no-ehkonomicheskoi geografii: sovremennoe sostoyanie i perspektivy razvitiya* [Theory of Socio-economic geography: current state and development prospects]: Proceedings of the International Scientific Conference, ed. by A.G. Druzhinina, V.E. Shuvalova. Rostov-na-Donu, Yuzhnyi federal'nyi universitet Publ., 2010, pp. 338–342. (In Russ.)
5. *Zhanrovaya palitra zarubezhnoi literatury* [Genre Palette of Foreign Literature], ed. by L.G. Vikulova. Moscow, Yazyki narodov mira Publ., 2025, 270 p. (In Russ.)
6. Koshkina, S.F. "Gumanisticheskii potentsial frantsuzskoi shkol'noi geografii" ["Humanistic Potential of French School Geography Course"]. *Nauka i shkola*, no. 2, 2011, pp. 20–22. (In Russ.)
7. Kublitskaya, O.V. "Putevaya proza: zhanr, stil', diskurs, narrativ (itogi i perspektivy izucheniya)" ["Travel Prose: Genre, Style, Discourse, Narrative (Results and Prospects of Study)"]. *Vestnik Mariiskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 13, no. 1(33), 2019, pp. 76–84. (In Russ.)
8. Mamurkina, O.V. "Zhanrovye traditsii dokumental'noi putevoi prozy v literature kontsa XVIII – nachala XIX veka" ["Genre Traditions of Documentary Travel Prose in the Literature of the Late 18th – early 19th Centuries"]. *Pushkinskie chteniya-2013. Khudozhestvennye strategii klassicheskoi i novoi literatury: zhanr, avtor, tekst* [Pushkin Readings 2013. Artistic Strategies of Classical and Modern Literature: Genre, Author, Text]: Proceedings of the 18th International Scientific Conference, ed. by V.N. Skvortsova. St Peterburg, Leningradskii gosudarstvennyi universitet im. A.S. Pushkina Publ., 2013, pp. 13–18. (In Russ.)
9. Pakhsaryan, N.T. "'Ironiya sud'by' veka Prosveshcheniya: 'obnovlennaya literatura' ili literatura, demonstriruyushchaya ischerpannost' starogo?" ["The 'Irony of Fate' of the Age of Enlightenment: 'Renewed Literature' or Literature Demonstrating the Exhaustion of the Old?"]. *Zarubezhnaya literatura vtorogo tysacheletiya. 1000–2000* [Foreign Literature of the Second Millennium. 1000–2000], ed. by L.G. Andreev. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2001, pp. 69–116. Available at:

- http://forlit.philol.msu.ru/Pages/Biblioteka_Pakhsaryan_18.htm (date of access: 15.12.2025). (In Russ.)
10. Prokhorov, G.S. "Organizatsiya povestvovaniya v khudozhestvenno-publitsisticheskom proizvedenii" ["Organization of Narrative in a Work of Fiction and Journalistic Writing"]. *Izvestiya Saratovskogo universiteta. Novaya seriya. Seriya: Filologiya. Zhurnalistika*, vol. 12, no. 2, 2012, pp. 57–61. (In Russ.)
 11. Repon', A. "Ocherk kak prozaicheskii zhanr" ["Essay as a Prose Genre"]. *Cross-Cultural Studies: Education and Science*, vol. 6, no. 1, 2021, pp. 22–31. (In Russ.)
 12. Rosh, D. "Puteshestviya" ["Travel"]. *Mir Prosveshcheniya. Istoricheskii slovar' [World of Enlightenment. Historical Dictionary]*. Moscow, Pamyatniki istoricheskoi mysli Publ., 2003, pp. 359–368. (In Russ.)
 13. Roshchektaeva, T.G. "Zhanrovo-stilisticheskie osobennosti putevogo ocherka 90-kh godov XX veka" ["Genre and Stylistic Features of Travel Essays of the 90s of the 20th Century"]. *Vestnik MGU. Seriya 10. Zhurnalistika*, no. 5, 2007, pp. 98–103. (In Russ.)
 14. Savlyukova, N.N. "Putevoi ocherk v tvorchestve Genri Raidera Khaggarda" ["Travel Essay in the Works of Henry Rider Haggard"]. *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 7(145), 2009, pp. 128–132. (In Russ.)
 15. Skibina, O.M. "Putevoi ocherk: sinkretizm zhanra (na primere russkoi publitsistiki XIX veka)" ["Travelling Essay: Genre Syncretism (on the example of Russian publicism of 19th Century)"]. *Voprosy teorii i praktiki zhurnalistiki*, no. 4, 2014, pp. 88–97. (In Russ.)
 16. Topolova, O.S. "'Opisanie' kak zhanrovaya raznovidnost' svetskikh putevykh zapisok vtoroi poloviny XVIII veka" ["'Description' as a Kind of Genre of Secular Travel Notes of the Second Half of the 18th Century"]. *Vestnik Ryazanskogo gosudarstvennogo universiteta im. S.A. Esenina*, no. 1(38), 2013, pp. 65–72. (In Russ.)
 17. Toporov, V.N. "Peterburg i 'Peterburgskii tekst russkoi literatury' (Vvedenie v temu)" ["Petersburg and the 'Petersburg Text of Russian Literature' (Introduction to the Topic)"]. *Mif. Ritual. Simvol. Obraz: Issledovaniya v oblasti mifopoehticheskogo. Izbrannoe [Myth. Ritual. Symbol. Image: Research in the Field of the Mythopoeic. Selected Works]*. Moscow, Izdatel'skaya gruppa "Progress" – "Kul'tura" Publ., 1995, pp. 259–367. (In Russ.)
 18. Chupryna, O.G., Baranova, K.M., Merkulova, M.G. "Sud'ba kak kontsept v yazyke i kul'ture" ["Fate as a Concept in Language and Culture"]. *Voprosy kognitivnoi lingvistiki*, no. 3(56), 2018, pp. 120–125. (In Russ.)
 19. Shachkova, V.A. "'Puteshestvie' kak zhanr khudozhestvennoi literatury: voprosy teorii" ["'Travel' as a Genre of Fiction: Theoretical Issues"]. *Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N.I. Lobachevskogo*, no. 3, 2008, pp. 277–281. (In Russ.)

20. Morris, M.-F. *Le chevalier de Jaucourt, un ami de la terre (1704–1780)*. Genève, Librairie DROZ, 1979, 124 p. (In French)
21. “Paris”. *l’Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, vol. 11, 1765, pp. 944–960. (In French)
22. Yerasimos, S. *Les voyageurs du XVIème siècle en Égypte ottomane (1517–1600): essai de typologie*. Ankara, TTK, 1991, 472 p. (In French)

В.Г. Сибирцева

© Сибирцева В.Г., 2026

**«ВЕСЕННЕЕ ПРАЗДНЕСТВО» КЛОПШТОКА
В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ГЁТЕ И Т. МАННА И ИХ
ПЕРЕВОДАХ: НЕМЕЦКАЯ И РУССКАЯ РЕЦЕПЦИЯ**

Аннотация. В статье исследуется рецепция поэзии Фридриха Готлиба Клопштока, немецкого поэта второй половины XVIII в. Упоминания о Клопштоке в мемуарах Гёте влияют на формирование литературоведческой оценки поэта в Германии. Амбивалентность репутации Клопштока, одновременно почитаемого и вытесняемого из «книжного канона», отражается на его восприятии и за пределами немецкоязычной культуры. В России рубежа XVIII–XIX вв. Клопшток остается фигурой маргинальной, переводы его произведений не получают широкого резонанса. Особое внимание уделяется оде «Весеннее празднество»: от упоминаний в «Страданиях молодого Вертера» как эмоционального отклика до философской интерпретации образа «капли на ведре» в романе Т. Манна, отсылающей читателя к проблеме соотношения художника, его творения и вечных ценностей. Ода рассматривается не только как поэтическое произведение, но и как многослойный культурный феномен – текст, который порождает новые смыслы, открывающие возможности для диалога между разными временами и традициями. В заключение делается вывод о необходимости преодолеть устоявшиеся штампы и заново осмыслить наследие Клопштока, отодвинутого в русской рецепции на второй план научных изысканий.

Ключевые слова: Ф.Г. Клопшток; И.В. Гёте; Томас Манн; сентиментализм; Н.М. Карамзин; романтизм.

Получено: 15.10.2025

Принято к печати: 25.11.2025

Информация об авторе: *Сибирцева* Вера Григорьевна, кандидат филологических наук, доцент, научно-исследовательский университет

«Высшая школа экономики», ул. Большая Печерская, д. 25/16, 603155,
Нижний Новгород, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2559-2538>

E-mail: vsibirtseva@hse.ru

Для цитирования: Сибирцева В.Г. «Весеннее празднество» Клопштока в произведениях Гёте и Т. Манна и их переводах: немецкая и русская рецепция // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 138–156.
DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.09

Vera G. Sibirtseva
© Sibirtseva V.G., 2026

KLOPSTOCK'S "FRÜHLINGSFEIER" IN THE WORKS OF GOETHE AND THOMAS MANN AND THEIR TRANSLATIONS: GERMAN AND RUSSIAN RECEPTION

Abstract. The article traces the reception of the 18th-century German poet Klopstock, focusing on his ode "Die Frühlingsfeier" (Spring Festival). The text demonstrates how the poet, once perceived in Germany almost as a national prophet, eventually became a little-read "school classic". Particular attention is paid to the symbolic episode in *The Sorrows of Young Werther*, in which Klopstock's name and the reference to his ode become key to understanding the characters' emotional affinity, as well as to the problems of translating this passage into Russian. This highlights the difficulties of adapting German cultural tradition in Russia. In Thomas Mann's 20th-century work *Doktor Faustus*, the ode "Die Frühlingsfeier" comes to life in Adrian Leverkühn's musical embodiment. It becomes part of a reflection on the role of the artist, his right to resist society, and even dare to make a pact with the devil. In each new context, "Spring Festival" continually generates new meanings: philosophical reflections on humanity's place in the universe or the subtle interplay of intertexts in Thomas Mann. This makes Klopstock appear not as an "outdated classic", but as an author capable of entering into dialogue with subsequent eras.

Keywords: F.G. Klopstock; J.W. Goethe; Thomas Mann; sentimentalism; N.M. Karamzin; romanticism.

Received: 15.10.2025

Accepted: 25.11.2025

Information about the author: Vera G. Sibirtseva, PhD in Philology, Associate Professor, Research University Higher School of Economics, Bolshaya Pecherskaya Street, 25/16, 603155, Nizhny Novgorod, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2559-2538>

E-mail: vsibirtseva@hse.ru

For citation: Sibirtseva, V.G. “Klopstock’s ‘Frühlingsfeier’ in the Works of Goethe and Thomas Mann and Their Translations: German and Russian Reception”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 138–156. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.09

Наряду с «Мессией» (Der Messia), стихотворной эпопеей Ф.Г. Клопштока (1724–1803), которую уже его современники стали называть «Мессиада», тем самым сближая это произведение с античными эпопеями Гомера и Вергилия, ода “Die Frühlingsfeier” относится к числу наиболее известных произведений немецкого поэта. Существует несколько переводов названия оды на русский язык: «Весенний праздник» (С.К. Апт), «Праздник весны» (С.В. Тураев) и, наконец, несколько архаичный перевод «Весеннее празднество», предложенный германистом Г.В. Синило. Устоявшегося перевода заголовка нет, но представляется, что последний вариант в наибольшей степени соответствует патетике самой оды.

«Весеннее празднество» было одним из самых экзотических и цельных творений, созданных Клопштоком, эта ода до настоящего времени упоминается в немецкой школьной программе как образец классического литературного наследия. От современного юного немецкого читателя виртуозный язык Клопштока, отличающийся обилием авторских неологизмов и запутанным синтаксисом, очень далек, равно как и сама идея прославления Создателя, опосредованно выраженная в описании картин природы. Об этом можно судить по количеству существующих на просторах интернета готовых домашних заданий, посвященных интерпретации оды Клопштока.

Наблюдения над *mutatum tempore*¹ показывают, что во второй половине XVIII в., во времена молодости Гёте, и в 20-е годы XX в., когда Адриан Леверкюн, герой «Доктора Фаустуса» Т. Манна, был молодым, прославленный немецкий поэт воспринимался неодинаково. Мы попытаемся реконструировать отношение к Клопштоку в разные эпохи и в разных культурах: немецкой и русской.

Влияние Гёте, одного из самых значительных деятелей немецкой литературы, на рецепцию Клопштока в XIX в. было основополагающим: в частности, известный германист XIX в.

¹ Изменения времени (лат.). – Прим. ред.

К.Х. Редлих неоднократно ссылается на авторитетное мнение Гёте в статье о Клопштоке для «Всеобщей немецкой биографии» [26]. Разумеется, Гёте не занимался биографией Клопштока – он создавал собственную. Однако его попытки представить классификацию мировой литературы, сопроводив ее высказываниями о поэтах предшествующих эпох, сформировали для рецепции немецкого поэта определенное русло, куда послушно направлялись выводы исследователей с середины XIX в. практически до конца XX в.

Нельзя не обратить внимание на двойственное отношение Гёте к великому старшему современнику: влияние Клопштока на творчество поэта не отрицается в частном порядке, в то время как в изображении истории немецкой литературы Гёте скорее умалчивает о Клопштоке или говорит снисходительно. Пример тому – отрывок из «Разговоров с Гёте» И.П. Эккермана, в котором зафиксировано высказывание Гёте о Клопштоке в 1824 г.: «Я его почитал с присущим мне уважением к старшим, вроде как пожилого дядюшку. Благоговел перед всем, что бы он ни делал, и мне даже в голову не приходило размышлять об этом и отыскивать в его творениях какие-либо недостатки. Я принимал все хорошее, что в них было, а в общем, шел своим собственным путем...» (пер. Н. Ман) [6, с. 131].

Однако есть две фигуры, которые позволяют усомниться в словах Гёте 1824 г., переданных И.П. Эккерманом: это юный Вертер и... сам молодой Иоганн Гёте, каким он предстает в своих дневниковых записях.

Тот факт, что Клопшток был знаком Гёте как выдающийся поэт с самого детства, очевиден из подробного воспоминания во второй книге «Поэзии и правды». Друг дома семейства Гёте, советник Шнейдер, «провел контрабандой и всучил матери и детям» экземпляр «Мессиады», которая пришлась не по нраву консервативному в литературных пристрастиях отцу Гёте. «Мать прятала книгу, но мы с сестрой ею завладевали и в свободные часы, забившись в какой-нибудь дальний угол, усердно заучивалилюбимые и чувствительные» (пер. Н. Ман) [4, с. 69].

В этих строках ясно видно, что Гёте воспринял произведение с точки зрения содержания, языка и метрики: взволнованный, неровный ритм (*freie Rhythmen*) и патетический язык немецкого поэта отвечали запросу эпохи на «чувствительность».

В «Поэзии и правде» Гёте вновь упоминает Клопштока: «...мы тщательно переписывали его оды...» [4, с. 215] и восхищается динамичным стихотворением Клопштока «Бег на коньках»². Слова, которые записал И. Эккерман, появились значительно позже.

Один из самых известных немецких литературоведов и исследователей творчества Гёте Фридрих Гундольф (Friedrich Gundolf, 1880–1931) высказывает интересную мысль о том, что «Разговоры с Гёте» (Гундольф пишет «Беседы с Эккерманом») – «не печатный учебник и не собрание мудростей, а Евангелие, т.е. голос святого, непосредственно порожденный присутствием самого проповедника, пронизанный им и неотделимый от него» [19, S. 746]. Гёте чувствовал в Клопштоке соперника по литературному Олимпу и старался почтительно вытеснить его оттуда. В конечном итоге «голос святого» сыграл злую шутку с упомянутыми в «Разговорах» персоналиями, потому что мнение Гёте впоследствии стало восприниматься критиками как неоспоримая истина³.

Иначе взглянуть на роль Гёте в восприятии Клопштока получилось только на рубеже XX–XXI вв., когда исследователи смогли освободиться от почтительного преклонения перед авторитетным мнением гения. О том, что Гёте трансформирует образ Клопштока и искажает его рецепцию, пишет К. Коль – автор новой биографии Ф.Г. Клопштока, литературовед-германист, преподающая в настоящее время в Оксфорде, Коль подчеркивает, что окончательные суждения Гёте относительно Клопштока выносятся на основе постепенно меняющегося восприятия от публично признанного почитания до «творчески реализованной тревоги за собственный поэтический статус» [22, S. 218].

Однако в юные годы увлеченность Гёте Клопштоком была искренней. Об этом свидетельствуют и художественные произведения, созданные Гёте в молодости, достаточно вспомнить эпизод из «Страданий молодого Вертера». Гроза за окном пробуждает у героев схожие чувства: Вертер и Лотта находятся на одной эмоциональной волне, и Лотта одним словом «Клопшток!» выражает все то, что происходит у нее и ее собеседника в душе. Если вос-

² Оно не утратило своего изящества до настоящего времени, и в XXI в. было дважды переведено на русский язык, Е. Витковским и А. Прокопьевым.

³ Например, влияния Гёте не избежал и историк литературы Ф. Мункер (Franz Munker, 1855–1926), создавший одну из самых авторитетных биографий Клопштока.

пользоваться формулировкой Ю.Н. Караулова, можно сказать, что ода Клопштока «Весеннее празднество», к которой отсылает нас восклицание девушки, становится прецедентным текстом для нескольких поколений немецких читателей [9, с. 354].

Приведем отрывок из этой оды в оригинале:

Nicht in den Ozean der Welten alle
Will ich mich stürzen! schweben nicht,
Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts,
Anbeten, tief anbeten! und in Entzückung vergehn!

Nur um den Tropfen am Eimer,
Um die Erde nur, will ich schweben, und anbeten!
Halleluja! Halleluja! Der Tropfen am Eimer
Rann aus der Hand, des Allmächtigen auch! ...

Aber du Frühlingswürmchen,
Das grünlichgolden neben mir spielt,
Du lebst; und bist vielleicht
Ach nicht unsterblich! [20]

(Не в океан всех миров / Хочу я низвергнуться! – не туда, / Где первые создания, ликующие хоры сынов света, / Молятся, глубоко молятся и в восторге исчезают! // Лишь к капле на ведре, / Лишь к земле одной хочу я стремиться и поклоняться! / Аллилуйя! Аллилуйя! Ведь эта капля на ведре / Тоже скатилась с руки Всемогущего! // Но ты, весенний червячок, / Ты зелено-золотисто резвишься рядом со мной, / Ты живешь, и быть может, / Увы, не бессмертен! – пер. Г.В. Синило) [15, с. 333].

Если попытаться в двух словах пересказать эту оду (а состоит она из 27 строф), то получится примерно следующее. Лирический герой прославляет творца, восхищается его безмерным творением, которое является всего лишь «каплей на ведре» – бесконечно малой и прекрасной величиной, при этом вмещающей Землю, окружающее ее пространство и все вокруг. Капля из ведра, сорвавшаяся с руки Создателя, вызвала к жизни вселенную, бесконечные звезды и миры, которые поражают воображение, и все творения также созданы Им – вплоть до малого золотисто-зеленого червячка, который вызывает умиление лирического

героя, и который так же, как и сам герой, «ах, не бессмертен» (пер. наш. – В. С.).

Для знающего Библию отсылки к Книге пророка Исаии в этой оде очевидны. Капля на ведре (в Книге пророка упоминается капля в ведре) как символ ничтожности величины и червячок как символ самоуничтожения поддерживаются патетическим тоном всей оды. Картина затихающей грозы, пощадившей хижину лирического героя от разрушения, являет собой выражение силы и милости Божией.

Все содержание оды передается в «Страданиях молодого Вертера» одним словом – именем поэта, вмещающим сложную палитру чувств, которые испытывают главные герои. При этом для русской культуры слово «Клопшток» в «Вертере» долгое время оставалось местом с затемненным смыслом, требующим не только дополнительных пояснений, но и смелости правильного перевода.

Первый перевод «Страданий» авторства Ф. Галченкова появился в 1781 г. [5, с. 46], и Вертер вскоре становится популярной фигурой. Его даже приводит Н.М. Карамзин в своей поэме «Послание к женщинам» как пример печальных последствий «страсти любви»:

Ужели для того во мраке вечеров
Сидеть нам без огня? О бабочке вздыхаю,
Но свечку снова зажигаю.
Злосчастный Вертер не закон [7, с. 220].

Поэт и литературный критик П.А. Вяземский в мемуарных записях «Старой записной книжки» обращает внимание на анекдотический случай, связанный с этим переводом на русский язык «Страданий юного Вертера». Слово «Клопшток» просто пропадает из перевода, эту ошибку замечает В.А. Жуковский: «Переводчик никогда не слышал о Клопштоке и принимает это слово за опечатку» [3, с. 90]. Дополним цитату объяснением М.В. Жирмунского: «Вертер и Лотта стоят у открытого окна, и Лотта, вспоминая известную оду Клопштока, произносит имя поэта, волновавшего сердца сентиментальной молодежи эпохи Вертера. Галченков, не зная, по-видимому, имени Клопштока, принял его за биллиардный термин (клопштосс), но, считая вероятно неприличным в устах молодой девушки приглашение сыграть в биллиард, заменил его более принятой в дамском обществе игрой в карты (“короли”)

“Шарлотта, опершись на руку, простерла взор свой в оную сторону, потом возвела оный на небо и на меня, и положи свою руку на мою, жалостно сказала: станем играть в Короли!”» [5, с. 47].

Перевод Галченкова был дополнен и уточнен в 1787 г., ошибка же была исправлена только в 1829 г., в переводе Н.М. Рожалина [5, с. 46]. До середины XIX в. комментарии к художественному тексту обычно не давались, и расшифровать восклицание Лотты могли только те читатели, у которых поэзия Клопштока входила в личный культурный багаж. В 1799 г. у Клопштока был ничтожный шанс добраться до русского читателя, когда ода появилась в сборнике «Новая наука наслаждаться жизнью. Поэма в четырех письмах, творение г. Уцца. С присовокуплением лучших сочинений барона де Кронека, Галлера, Крамера, Клопштока, Виланда и Клейста, славнейших немецких писателей» [17]. Однако «Весеннее празднество» было озаглавлено «Бог в буре (Сочинение г. Клопштока)» и в прозаическом переложении авторства П.П. Победоносцева скорее пересказывался сюжет, а непосредственная связь с оригиналом утратилась. Без дополнительных пояснений отсылка к известному для немецких читателей тексту в «Вертере» на русской почве теряла всякий смысл.

Русский сентиментализм был гораздо теснее связан с «Вертером» Гёте, чем с «Весенним празднеством» Клопштока, которого на русском языке или не читали, или не узнали. Чаще обращались к более привычным авторам, знали Галлера, Геснера, Геллерта и раннего Виланда, чьи произведения охотнее переводили. Подобная выборочность вовсе не свидетельствовала о культурной отсталости: русская поэзия развивалась в собственном русле и больше не нуждалась в постоянном подражании немецким авторам, как это было при Ломоносове. Русский вариант сентиментализма, тесно переплетенный с идеями просветительского разума, заметно отличался от страстной и порывистой поэтики немецких «бурных гениев», поэтому признание художественного достоинства написанных ими произведений происходило не сразу. Ярким подтверждением этого можно считать и сдержанное отношение к Клопштоку. Хотя он, как и Виланд, внес в немецкую поэзию ритмические и интонационные новшества, в России конца XVIII в. его произведения воспринимались холодно. Виланд же, в чьих текстах сочетались легкость, остроумие и нравоучительность, оказался куда более востребованным. Клопштока пытались переводить, однако широкого круга читателей он так и не приобрел.

Те, кто интересовался иностранной литературой, но не владел немецким в достаточной мере, знакомились с его именем через журнальные рецензии и заметки, где немецкий поэт упоминался лишь мимоходом. Так, в «Московском журнале» Карамзин отмечал, что бессмертие Клопштока основано на «Мессиаде» и некоторых одах – в частности, «Цюрихском озере» и «Празднике весны» [8, с. 97]. Впрочем, в русской критике того времени о нем чаще всего говорили именно как об авторе «Мессиады».

Объединяющим моментом для рецепции Клопштока в немецкой и русской культурах было почтительно-невнимательное отношение к его творчеству. Многочисленные примеры показывают, как критики пытались сознательно сформировать образ «совершенного поэта», возвышенные качества которого выводились не столько из глубокого анализа, сколько из поверхностного прочтения его произведений. С самого появления имени Клопштока в печати он оказался окружен ореолом, созданным рецензентами-современниками: его представляли как благочестивого автора религиозной поэмы, достойной соседствовать с творениями Гомера, Вергилия и Мильтона. Иными словами, его творчество стало наглядным воплощением того самого «книжного бессмертия», о котором писал И.Н. Розанов: бессмертия в школьных программах, откуда он с легкостью был исключен в связи с очередным пересмотром списка классиков [14, с. 84].

Современный исследователь творчества Клопштока К. Кауфман с горечью замечает, что Клопшток, «оставаясь в тени Гёте, выступал прежде всего как устаревший пионер для пришедшего ему на смену национального поэта» [20, S. 190]. Лишь в XX–XXI вв. критические суждения стали менее зависимыми от авторитетных мнений германистов XIX в. И уже в романе «Доктор Фаустус» (1947) автору (Томасу Манну), повествователю (Серенусу Цейтблему) и герою (Адриану Леверкюну) интересен прежде всего сам текст оды «Весеннее празднество», а не стереотипные оценки творчества Клопштока.

Отрывок из «Доктора Фаустуса» о капле на ведре как бы приглашает читателя присоединиться к размышлениям Манна о роли художника в жизни общества и о праве художника (в немецком понимании *Künstler* обозначает человека искусства вообще) противопоставить себя бюргеру, простому гражданину. Приглашение оказывается многослойным, при этом каждый слой, начиная с самого очевидного, до определенной степени является доста-

точным для понимания транслируемой идеи. В том числе и русскими читателями, которые в подавляющем большинстве могут прочитать «Доктора Фаустуса» не в оригинале, а в переводе.

Самый верхний слой интерпретации фрагмента о капле на ведре не подразумевает подтекста: пьеса «Весенний праздник», написанная Адрианом под впечатлением оды Клопштока, передана через замечательный фрагмент, созданный по модели музыкального экфрасиса (вслед за В.С. Рабиновичем мы понимаем под музыкальным экфрасисом описание звучания музыки, ее субъективное восприятие, как описание картины или скульптуры [13, с. 91]):

«Как ни тронул меня – хотя он теперь и не был для меня неожиданным – этот религиозный порыв, казавшийся особенно чистым и благочестивым благодаря воздержанию от дешевых эффектов (отсутствие звуков арфы, хотя их прямо-таки подсказывает текст; отказ от литавр для передачи грома Господня); как ни задевали меня за живое известные красоты, достигнутые ни в коей мере не приевшейся звуковой живописью или великолепные откровения хвалебной песни, вроде, например, томительно медленного полета черной тучи и грома, или полного ликующей новизны слияния высоких регистров органа со смычковыми в конце, когда Божество является не в буре, а в тихом шелесте, “с мирной радугой”, – я все же не понял тогда истинного душевного смысла этого произведения» (пер. С. Апта и Н. Ман) [11, с. 208].

У читателя романа есть возможность без дополнительных пояснений представить себе музыкальное произведение и отчасти содержание оды, которую Адриан положил на музыку. Описания пьесы достаточно для поверхностного прочтения, вне зависимости от того, читается ли оригинал или перевод.

Возможным следующим слоем интерпретации отрывка о капле на ведре может быть мысль о создателе и его творении. Серенус размышляет о том, что толкование, которое становится выше самого творения, таит в себе опасность:

«Может быть, замедляюще вторя словам, она только старается их не испортить. Я часто слышал, что стихотворению нельзя быть слишком хорошим, чтобы получилась хорошая песня. Музыка гораздо уместнее там, где нужно позолотить посредственное. Блеск виртуозного актерского мастерства ярче всего в плохих пьесах» [11, с. 170].

Здесь слышится скрытая трансляция отношения Клопштока к собственным лирическим произведениям. Поэт был очень отзывчив к музыке, многие его оды и фрагменты «Мессиады» неоднократно положены на музыку еще при его жизни. При этом Клопшток очень придирчиво подходил к тому, что должно получиться в итоге, музыка могла лишь оттенять его оды и гимны, потому что сила чувств передавалась уже в словах. И это замечает Томас Манн, передоверяя Цейтблему свое понимание поэзии Клопштока:

«Литературная изысканность возмещалась здесь более монументальным строем, выпранным и клокочущим пафосом религиозно-гимнического славословия, который своими призывами и живописаниями величия и кротости, пожалуй, даже больше импонировал музыке и откровеннее к ней стремился, чем эллинское благородство упомянутых британских созданий» (имеется в виду лирика Китса) [11, с. 171].

«Клокочущий пафос», о котором пишет Манн, доносила до слушателя декламация, акцентировавшая музыкальное начало в поэзии Клопштока. И музыка не должна была заслонять авторское интонирование. Германист К. Коль одной из первых исследовала взаимосвязь поэзии и музыки в творчестве Клопштока, рассматривая ее в филологическом ключе. Она отмечает, что эта связь проявляется уже в его «программном» произведении, в «Мессиаде». Начальные строки обращения «Воспой, бессмертная душа...» (приводим по русскому переводу А.М. Кутузова [10, с. 3]) предполагают, что читатель или слушатель обязательно откликнется на эмоциональное движение лирического героя, поддержит его в воспевании подвига искупления. По мысли Коль, путь к познанию Бога у Клопштока пролегает не через философское рассуждение, а через эмоциональный опыт, который достигает наибольшей силы во взаимодействии высокого содержания с возвышенным словом [23, S. 217].

Современные немецкие исследователи называют Клопштока поэтом, для которого первостепенно звучание. Однако речь идет не о простой музыкальности стиха, характерной, например, для рококо, где важна была только изящная мелодика [18, S. 271]. Такой декоративной благозвучности Клопшток не стремился подражать. В одной из од он прямо формулирует программу своего поэтического призвания: герой говорит о желании петь в духе Эберхарда Шмидта и Хагедорна – поэтов, славившихся легкими

стихами (Wollt' ich Lieder, wie Schmidt singt, / Lieder singen, wie Hagedorn). Там же перечисляются привычные мотивы ранней сентиментальной (позднее анакреонтической) лирики: украденный поцелуй, доверительное перешептывание с подругами, взволнованное дыхание, которое скрывается и все же оказывается замеченным... Но выбор за поэта делает муза Урания – символ небесной и музыкальной гармонии. Она предстает как напоминание о нежной и строгой Фанни, супруге Клопштока, рано ушедшей из жизни, но навсегда оставшейся в его памяти:

Doch mit Blicken voll Ernst winket Urania,
Meine Muse, mir zu, gleich der unsterblichen,
Tiefer denkenden Singer,
Oder, göttliche Fanny, dir!
Singe, sprach sie zu mir, was die Natur dich lehrt!
Jene Lieder hat dich nicht die Natur gelehrt;
Aber Freundschaft, und Tugend
Sollten deine Gesänge seyn!
Also sprach sie, und stieg zu dem Olymp empor [22, S. 79].

(«Но с серьезным взглядом машет мне Урания, моя муза, похожая на бессмертных, глубокомысленных певцов – или на тебя, божественная Фанни. Пой, – сказала она мне, – о том, чему учит тебя природа! Этим песням природа тебя не учила; твоими песнями должны быть дружба и добродетель! Так сказала она – и поднялась на Олимп».)

Миссия поэта – воспевать природу и Творца самому, а не перекладывать эти задачи на плечи музыки. Именно поэтому гимны и оды Клопштока требуют не пассивного восприятия, а внимательной, сосредоточенной душевной работы и активного вслушивания. Вне авторского интонирования тексты теряют большую часть своего очарования и их экзальтированность кажется нарочитой и нередко непонятной. Музыка не должна была заслонять текст, она следовала за авторской интонацией, оттеняла и поддерживала слово, но не выходила на первый план.

Сам Клопшток говорит об авторском интонировании в эпиграмме (немецкое название более точное – *Sinngedicht*), которая буквально называется «Осознанная (или прилежная) декламация»:

Die gewissenhafte Declamation
Fürchte die treue Sprechung, die ganz, was du, Dichter, ihr gabest,
Bildet dem Ohre, wie du steigt und sinket wie du.
Höre sie, lerne von ihr, warum kein Rousseau Horaz ist,
Und, was Friedrich auch sagt, kein Voltaire Virgil.
Reichen dir diese Fremden nicht zu: nun, so frage der treuen
Sprechung Kenner. Es gibt deutscher Exempelchen auch [22, S. 226].

(Бойся верной речи, которая полностью передает то, что ты, поэт, вложил в нее, / создавая в ушах слушателя твое ощущение взлетов и падений. / Слушай ее, учись у нее, почему Гораций не Руссо / И, что бы ни говорил Фридрих, Вергилий, не Вольтер. / Если тебе не хватает этих чужаков: ну, так спроси / знатока верной речи. Есть и немецкие примеры.)

К. Коль пишет, что поэзия Клопштока была ориентирована на слуховое восприятие: «Это означает, что он ставит акустический эффект поэзии в центр своего творчества и стремится к усиливающим аффект связям между словом и музыкой» [24, S. 261]. Инструментальная, сопровождающая вокал музыка при этом не должна была подавлять певческое искусство. Представляется, что Манн вложил в уста Цейтблома именно идею о дерзновенной попытке возвыситься над авторским словом и сравняться с создателем, нарушив тем самым божественную гармонию и исказив авторский замысел (вспомним слова Клопштока о том, что Вергилий не звучит как Вольтер, у каждого есть свой голос).

Наконец, самый глубокий философский слой отрывка о «капле на ведре» из оды Клопштока отсылает читателя к образу Гёте и к размышлениям о праве художника возвышаться над обывателями. Цейтблом замечает о беседе с Адрианом, что «отправной точкой был как раз рассказ о якобы случившемся путешествии вглубь океана. Еще один пункт – клопштоковское выражение “капля на ведре”, фразеологизм, восхитительная смиренность которого более чем оправдывалась побочно-ничтожным и вследствие мелкости объекта почти незаметным при широком взгляде положением не только Земли, но и всей нашей планетной системы» [11, с. 174].

Через «каплю на ведре», через оду Клопштока Манн связывает образ Адриана из «Доктора Фаустуса» с романом «Лотта в Веймаре», центральной фигурой всех диалогов которого является

Гёте. С образом Адриана Леверкюна образ романного Гёте объединяет не только пытливое сознание обоих, но и их рассуждения о том, может ли великий человек быть выше оценок окружающих его простых смертных, и насколько оправданно его приближение к границе добра и зла. От Августа, сына Гёте, Шарлотта (постаревшая возлюбленная Лотта) слышит пренебрежительные слова о духе времени: «Отец не чуждается его, так же как не становится его поборником и рабом. Он стоит над ним и сверху вниз на него взирает, а потому при случае умеет смотреть на него и с меркантильной точки зрения» (пер. Н. Ман) [12, с. 171]. В этом высказывании Августа содержится мысль о том, что великий человек может возвыситься над окружающими – с оттенком небрежения к обыденно-человеческому и презрения к последователям, которые находят себе новых великих.

Ровно такую же дерзновенную попытку возвыситься надо всеми через свое творчество предпринимает и Адриан Леверкюн. Он пишет пьесу для баритона, органа и струнного оркестра на слова оды Клопштока, и это музыкальное произведение становится первым шагом к его сделке с дьяволом. Цейтблом, наивный и проницательный одновременно, замечает, что это произведение «весьма способствовало тому, что уже в двадцатые годы, никак не позднее, имя моего друга стало приобретать ореол эзотерической славы. Я все же не понял тогда истинного душевного смысла этого произведения, его сокровеннейших целей, его страха, ищущего милости в хвале. Разве я знал о документе, известном теперь и моим читателям, о записи “диалога” в каменном зале?» [11, с. 170]. Мотив сделки с дьяволом в произведении Леверкюна отчасти может быть связан с рецепцией песен Шуберта, написанных в 1816 г. на слова Клопштока: Шуберт преобразил оды великого немецкого поэта, сделав их современно звучащими в эпоху романтизма. Но музыка Шуберта не оттеняет слова, как у современников Клопштока, а представляется равновеликой тексту.

Как видим, в выражении о «капле на ведре», отсылающем у Манна к «Весеннему празднеству» Клопштока, прослеживаются несколько смысловых пластов. Не каждый из них считается в принимающей культуре без дополнительных пояснений, и русский читатель может ограничиться самым поверхностным слоем, сообщающим о силе музыкального воздействия. Диалог Серенуса и Адриана остается понятным, и переводчику нет необходимости

пытаться обойти затемненный смысл, придумывая «королей», подобно Ф. Галченкову.

Невнимательное отношение к великим именам прошлого характерно для современного массового читателя, быстро создающего себе новых кумиров и скидывающего с пьедестала устаревших классиков. По замечанию литературного критика и публициста Марселя Райх-Раницкого, Клопшток не так уж необходим подрастающему поколению: «Клопшток был поистине великим художником, которого мы не должны забывать, и в то же время с сегодняшней точки зрения он был, при всем уважении, настоящим занудой, чего мы не должны скрывать» [27, S. 82]. Благодарные потомки взяли на вооружение легкость жеста, с которой известный критик отказывается от классических имен⁴, и убрали из школьной программы не только Клопштока, но и Гёте [25]. Но, возможно, Томас Манн в романе «Лотта в Веймаре» констатирует поспешность решений потомков, вкладывая в уста Августа слова, которые в равной степени касаются и Гёте, и Клопштока: «Ох уж этот дух времени. Он <отец> уже давно возвысился над временным, личным и национальным до вечного и общечеловеческого» [12, с. 171]. Возможно, читатель вернется к Клопштоку на новом этапе восприятия не только в немецкой, но и с русской рецепции. Е. Витковский и В. Куприянов своими переводами показали динамичность и красоту языка Клопштока. Ода «Весеннее празднество» тоже может дожидаться достойного перевода на русский язык, и тогда у русского читателя появится возможность глубже познакомиться с творчеством немецкого поэта, чья ода продолжает смыслопорождение в произведениях последующих эпох.

Список литературы

1. Балдин А., Прокопьев А. Гармонист. Конькобег // Октябрь. 2002. № 12. С. 142–170.
2. Витковский Е. Век перевода. Т. 2. М.: Водолей Publishers, 2006. 337 с.
3. Вяземский П.А. Старая записная книжка / сост., ст. и коммент. Л.Я. Гинзбург. Л.: Изд-во писателей в Ленинграде, 1927. 341 с.

⁴ Клопшток не фигурирует в истории литературы в прочтении М. Райх-Раницкого «Моя история немецкой литературы: от средневековья до наших дней» [27].

4. Гёте И.В., фон. Поэзия и правда: из моей жизни // Собрание сочинений: в 10 т. М.: Художественная литература, 1976. Т. 3. 722 с.
5. Жирмунский В.М. Гёте в русской литературе. Л.: Гослитиздат, 1937. 674 с.
6. Эккерман И.П. Разговоры с Гёте / пер. с нем. Н. Ман; вступ. ст. и примеч. В.А. Злыднева. М.: Художественная литература, 1986. 672 с.
7. Карамзин Н. Послание к женщинам // Аониды, или Собрание разных новых стихотворений. М., 1796. Кн. 1. С. 218–249.
8. Карамзин Н.М. Жизнь Клопштока // Московский журнал. 1792. Т. 6. С. 74–98.
9. Караулов Ю.Н. Русский язык и языковая личность. 6-е изд. М.: ЛКИ, 2007. 265 с.
10. Клопшток Ф.Г. Мессия: поэма / соч. Ф.Г. Клопштока; пер. с немецкого А. Кутузова. М.: Типографическая компания, тип. И. Лопухина, 1785–1787. 483 с.
11. Манн Т. Доктор Фаустус. Жизнь немецкого композитора Адриана Леверкюна, рассказанная его другом. М.: Гос. изд-во художественной литературы, 1960. 345 с.
12. Манн Т. Лотта в Веймаре. М.: Книга, 1983. 304 с.
13. Рабинович В.С., Бабкина М.И. Диалог музыки и литературы в творчестве Олдоса Хаксли // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2017. Т. 9. Вып. 2. С. 90–96. DOI: 10.17072/20376681-2017-2-90-96
14. Розанов И.Н. Литературные репутации: работы разных лет / вступ. ст., сост. и подгот. текста Л.А. Озерова. М.: Советский писатель, 1990. 485 с.
15. Синило Г. Библейская «слезность» и особенности стиля сентименталистов (На примере поэзии Ф.Г. Клопштока) // XVIII век: Смех и слезы в литературе и искусстве эпохи Просвещения: коллективная монография / под ред. Н.Т. Пахсарьян. СПб.: Алетейя, 2018. С. 324–348.
16. Тураев С.В. Виланд. Клопшток // История всемирной литературы: в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького. М.: Наука, 1988. Т. 5. С. 210–213.
17. Уц И.П. Новая наука наслаждаться жизнью: поэма в четырех письмах. С приложением лучших сочинений барона де Кронека, Галлера, Крамера, Клопштока, Виланда и Клейста, славнейших немецких писателей / пер. с иностранного [П. Победоносцева]. М.: Университетская тип., у Ридигера и Клаудия, 1799. 328 с.
18. Birken S., von. Pegnesis oder der Pegnitz Blumengenoß-Schäferes Feld-Gedichte. Nurnberg: Wolf Eberhard Felßecker, 1673. 534 S.
19. Gundolf F. Goethe. Berlin: Bondi, 1916. VIII, 796 S.
20. Kauffmann K. Klopstock! Eine Biographie. Göttingen: Wallstein, 2024. 420 S.
21. Klopstock F.G. Oden. Band 1. Leipzig, 1798. S. 157–163.
22. Klopstock F.G. Werke und Briefe: Epigramme. Berlin: W. de Gruyter, 1981. 931 S.

23. Kohl K. Friedrich Gottlieb Klopstock. Stuttgart: Metzler 2000. 212 S.
24. Kohl K. Rhetorik // Klopstock-Handbuch / ed. by M. Auer. Stuttgart: J.B. Metzler, 2023. S. 259–265. DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05355-8_21.
25. Marszalkowski T. Fuck you, Goethe: “Faust” fliegt aus dem Landesabitur // Neuer Prüfungsstoff für Jahrgang 2026. URL: <https://www.hessenschau.de/kultur/fuck-you-goethe-faust-fliegt-in-hessen-aus-landesabitur-v2,faust-macht-pause-100.html> (дата обращения: 22.02.2026).
26. Redlich K. Klopstock // Allgemeine Deutsche Biographie. Auf Veranlassung und mit Unterstützung Seiner Majestät des Königs von Bayern Maximilian II. Hrsg. durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften [München]. Bd 16. Duncker & Humblot, Leipzig 1875–1912. S. 211–225.
27. Reich-Ranicki M. Meine Geschichte der deutschen Literatur: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. München: DVA, 2014. 577 S.

References

1. Baldin, A., Prokop'ev, A. “Garmonist. Kon'kobeg” [“The Harmonica Player. Skating”]. *Oktyabr'*, no. 12, 2002, pp. 142–170. (In Russ.)
2. Vitkovskii, E. *Vek perevoda* [The Century of Translation], vol. 2. Moscow, Vodolei Publishers, 2006, p. 337. (In Russ.)
3. Vyazemskii, P.A. *Staraya zapisnaya knizhka* [Old Notebook], comp., introd. and comm. by L. Ya. Ginzburg. Leningrad, Izdatel'stvo pisatelei v Leningrade Publ., 1927, 341 p. (In Russ.)
4. Goethe, J.W. von. “Poehziya i pravda: iz moei zhizni” [“Poetry and Truth: From My Life”]. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 10 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1976, vol. 3, 722 p. (In Russ.)
5. Zhirmunskii, V.M. *Gete v russkoi literature* [Goethe in Russian Literature]. Leningrad, Goslitizdat Publ., 1937, 674 p. (In Russ.)
6. Eckermann, J.P. *Razgovory s Gete* [Conversations with Goethe], transl. from German by N. Man; introd. and notes by V.A. Zlydnev. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1986, 672 p. (In Russ.)
7. Karamzin, N. “Poslanie k zhenshchinam” [“Epistle to Women”]. *Aonidy, ili Sobranie raznykh novykh stikhotvoreni* [The Aonides, or Collection of Various New Poems]. Moscow, 1796, book 1, pp. 218–249. (In Russ.)
8. Karamzin, N.M. “Zhizn' Klopshtoka” [“The Life of Klopstock”]. *Moskovskii zhurnal*, vol. 6, 1792, pp. 74–98. (In Russ.)
9. Karaulov, Yu. N. *Russkii yazyk i yazykovaya lichnost'* [Russian Language and Linguistic Personality], 6th ed. Moscow, LKI Publ., 2007, 265 p. (In Russ.)

10. Klopshtok, F.G. *Messiya: poehma* [*The Messiah: A Poem*], trans. from German by A. Kutuzov. Moscow, Tipograficheskaya kompaniya, tip. I. Lopukhina Publ., 1785–1787, 483 p. (In Russ.)
11. Mann, Th. *Doktor Faustus. Zhizn' nemetskogo kompozitora Adriana Leverkyuna, rasskazannaya ego drugom* [*Doctor Faustus: The Life of the German Composer Adrian Leverkühn, as Told by a Friend*]. Moscow, Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1960, 345 p. (In Russ.)
12. Mann, Th. *Lotta v Veimare* [*Lotte in Weimar*]. Moscow, Kniga Publ., 1983, 304 p. (In Russ.)
13. Rabinovich, V.S., Babkina, M.I. “Dialog muzyki i literatury v tvorchestve Oldosa Khaksl'i” [“The Dialogue of Music and Literature in the Works of Aldous Huxley”]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossiiskaya i zarubezhnaya filologiya*, vol. 9, issue 2, 2017, pp. 90–96. (In Russ.) DOI: 10.17072/2037-6681-2017-2-90-96
14. Rozanov, I.N. *Literaturnye reputatsii: raboty raznykh let* [*Literary Reputations: Works of Different Years*], introd., comp. and ed. by L.A. Ozerov. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990, 385 p. (In Russ.)
15. Sinilo, G. “Bibleiskaya ‘sleznost’ i osobennosti stilya sentimentalistov (Na primere poehzii F.G. Klopshtoka)” [“Biblical ‘Tearfulness’ and Features of the Sentimentalist Style (On the Example of F.G. Klopstock’s Poetry)”]. *XVIII vek: Smekh i slezy v literature i iskusstve epokhi Prosveshcheniya: kollektivnaya monografiya* [*The 18th Century: Laughter and Tears in the Literature and Art of the Enlightenment: A Collective Monograph*], ed. by N.T. Pakhsar'yan. St Petersburg, Aleteiya Publ., 2018, pp. 324–348. (In Russ.)
16. Turaev, S.V. “Viland. Klopshtok” [“Wieland. Klopstock”]. *Istoriya vseмирnoy literatury* [*History of World Literature*]: in 8 vols; Academy of Sciences of the USSR, A.M. Gorky Institute of World Literature. Moscow, Nauka Publ., 1988, vol. 5, pp. 210–213. Available at: <https://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/ivl-18-vek/turaev-viland-klopshtok.htm> (date of access: 30.08.2025). (In Russ.)
17. Utz, I.P. *Novaya nauka naslazhdat'sya zhizn'yu: poehma v chetyrekh pis'makh. Sprisovokupleniem luchshikh sochinenii barona de Kroneka, Gallera, Kramera, Klopshtoka, Vilanda i Kleista, slavneishikh nemetskikh pisatelei* [*A New Science of Enjoying Life: Poem in Four Letters. With the Addition of the Best Works of Baron de Kroneck, Haller, Cramer, Klopstock, Wieland, and Kleist, the Most Famous German Writers*], transl. from foreign lang. by P. Pobedonostsev. Moscow, Universitetskaya tipografiya, u Ridigera i Klaudiya Publ., 1799, 328 p. (In Russ.)
18. Birken, S. von. *Pegnesis oder der Pegnitz Blumengenöß-Schäffere Feld-Gedichte*. Nurnberg, Wolf Eberhard Felßecker, 1673, 534 S. (In German)
19. Gundolf, F. *Goethe*. Berlin, Bondi, 1916, VIII, 796 S. (In German)
20. Kauffmann, K. *Klopstock! Eine Biographie*. Göttingen, Wallstein, 2024, 420 S. (In German)

21. Klopstock, F.G. *Oden*. Bd 1. Leipzig, 1798, S. 157–163. (In German)
22. Klopstock, F.G. *Werke und Briefe: Epigramme*. Berlin, W. de Gruyter, 1981, 931 S. (In German)
23. Kohl, K. *Friedrich Gottlieb Klopstock*. Stuttgart, Metzler 2000, 212 S. (In German)
24. Kohl, K. “Rhetorik”. *Klopstock-Handbuch*, ed. by M. Auer. Stuttgart, J.B. Metzler, 2023, S. 259–265. (In German) DOI: https://doi.org/10.1007/978-3-476-05355-8_21
25. Marszalkowski, T. “Fuck you, Goethe: *Faust* fliegt aus dem Landesabitur”. *Neuer Prüfungsstoff für Jahrgang 2026*. Available at: <https://www.hessenschau.de/kultur/fuck-you-goethe-faust-fliegt-in-hessen-aus-landesabitur-v2,faust-macht-pause-100.html> (date of access: 22.02.2026). (In German)
26. Redlich, K. “Klopstock”. *Allgemeine Deutsche Biographie. Auf Veranlassung und mit Unterstützung Seiner Majestät des Königs von Bayern Maximilian II.* Hrsg. durch die Historische Commission bei der Königlichen Akademie der Wissenschaften [München]. Bd 16. Duncker & Humblot, Leipzig 1875–1912, S. 211–225. (In German)
27. Reich-Ranicki, M. *Meine Geschichte der deutschen Literatur: Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Munich, DVA Publ., 2014, 577 S. (In German)

В.М. Толмачёв

© Толмачёв В.М., 2026

**СИМВОЛИЗМ РОМАНА «ВОЛШЕБНАЯ ГОРА» Т. МАННА
И ЕГО РУССКОЕ ИЗМЕРЕНИЕ. СТАТЬЯ ПЕРВАЯ**

Аннотация. В статье ведется полемика с традиционной рецепцией творчества Т. Манна в отечественном литературоведении. В ее основу вынесена проблематизация важнейшего для писателя отношения между творчеством и эротикой. Для его описания и анализа исследуются автобиографический фон сочинений Манна (в частности малоизвестный в России «Дневник»), своеобразие трансформации его личного взгляда на эротику в прозу. Особый интерес в этом отношении представляет роман «Волшебная гора» (1924). Символизм этого романа, как и символизм других программных произведений Манна («Тонио Крёгер», «Смерть в Венеции», «Доктор Фаустус»), основан, по мнению автора статьи, на творческой сублимации того, что для Манна к концу 1910-х годов стало очевидным, но что он не желал выносить на всеобщее обозрение. «Волшебная гора» предстает в этом свете как противоречивый синтез саморефлексии, публичного образа писателя, романа воспитания, романа о хитросплетениях эроса (эта модальность прозы особо востребована литературным символизмом конца XIX – первой трети XX в.), романа о творце (в широком смысле слова). Прodelывая путь от бюргера до своего рода художника, носителя философии жизни, герой «Волшебной горы» параллельно проходит этапы постижения эроса как первоосновы бытия. К прохождению этих этапов имеют несомненное отношение русские персонажи романа.

Ключевые слова: Т. Манн; «Волшебная гора»; символизация эротики; синтетизм жанра; герой как художник; роль русских персонажей.

Получено: 30.11.2025

Принято к печати: 12.01.2026

Информация об авторе: Толмачёв Василий Михайлович, доктор филологических наук, заслуженный профессор Московского государст-

венного университета им. М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991, Москва, Россия.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1412-1084>

E-mail: tolmatchoff@hotmail.com

Для цитирования: Толмачёв В.М. Символизм романа «Волшебная гора» Т. Манна и его русское измерение. Статья первая // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 157–175.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.10

Vasily M. Tolmatchoff

© Tolmatchoff V.M., 2026

ON THE SYMBOLISM OF THOMAS MANN'S *DER ZAUBERBERG* AND ITS RUSSIAN DIMENSION. PART ONE

Abstract. The article argues with the traditional reception of Thomas Mann's work in Russian literary studies. It focuses on the relationship between creativity and eroticism, which was of paramount importance to Mann. To describe and analyze this relationship, the article examines the autobiographical background of Mann's works and the unique transformation of his personal view of the subject (in particular, his "Diary", which is little known in Russia) into prose. Of particular interest in this regard is *Der Zauberberg* (1924). The symbolism of this novel, like the symbolism of Mann's other programmatic works ("Tonio Kröger", "Der Tod in Venedig", "Doctor Faustus"), is based, according to the author of the article, on the writer's creative sublimation of what had become obvious to Mann by the end of the 1910s, but which he did not wish to bring to public attention. "The Magic Mountain" appears in this light as a contradictory synthesis of the writer's public image, his self-reflection, a Bildungsroman, a novel about the intricacies of Eros (this modality of prose was particularly in demand in the literary symbolism of the late 19th and early 20th centuries), and a novel about the artist (in the broad sense of the word). Making his way from a bourgeois to a kind of artist, a bearer of the philosophy of life, the hero of "The Magic Mountain" simultaneously goes through the stages of comprehending Eros as the foundation of existence. Certain Russian characters in the novel are undoubtedly related to the passage through these stages.

Keywords: Th. Mann; "Der Zauberberg"; symbols of erotics; synthetic genre; main character as artist; function of Russian characters.

Received: 30.11.2025

Accepted: 12.01.2026

Information about the author: *Vasily M. Tolmatchoff*, DSc in Philology, Distinguished MGU Professor, 1st building of humanitarian faculties, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991, Moscow, Russia.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0003-1412-1084>

E-mail: tolmatchoff@hotmail.com

For citation: Tolmatchoff, V.M. "On the Symbolism of Thomas Mann's *Der Zauberberg* and Its Russian Dimension. Part One". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 157–175. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.10

Существует немало различных идеологических, а также литературоведческих клише, препятствующих более точному пониманию сочинений Томаса Манна в свете публикаций его автобиографической прозы, а также новейших биографий о нем. К примеру, его зрелое творчество, и в частности роман «Волшебная гора» (*Der Zauberberg*, 1924), устойчиво квалифицируется как философское, а основное содержание этого романа сводится к идейным стычкам Сеттембрини и Нафты, а также к некому жизнеутверждающему заключению героя из части «Снег» в главе 6, якобы иллюстрирующему выбор главным персонажем духовной позиции, далекой от всяких крайностей. Разумеется, при этом скрадывается множество важнейших нюансов романа, которые трудно оценить при отношении к нему как к некой конструкции, приведенной ее дисциплинированным автором-немцем к законченности и к подразумеваемому итоговому обобщению. Однако если считать, что в центре этого весьма нецельного и долго, с перерывами, писавшегося романа (1913–1924) – именно пространственные интеллектуальные стычки «либерала» и «консерватора» (чьи радикальные взгляды, сформированные эпохой декаданса, одинаково чужды для героя как воплощения «середины», органицизма жизни и соответствующего гуманизма), обсуждение модной после А. Эйнштейна и А. Бергсона категории времени, столь же модного психоанализа, многообразия символизма чисел (числа 7) и музыки (понятой в прямом и переносном смысле), а также синтетизм жанра, связанный с модификациями гётевского романа воспитания или иронией повествователя, то из него вычитается или остается вне соотношения с перечисленными образами и проблемами (в том числе проблемой жанра) слишком многое. Речь идет прежде всего об эротике, которая, являясь стержнем романа, имеет отно-

шение и к проявившимся по ходу его написания превратностям авторского понимания эроса¹, и к системе персонажей (т.е. не только к Клавдии Шоша, роль которой во втором томе романа резко снижается), и к теме прохождения Гансом Касторпом инициации в мистерию любви, и к нарратору, и, наконец, к русским персонажам, а также персонажам, наделенным чертами русскости².

Сказанное символически отражено в названии. «Волшебная гора» и выведенный в нем санаторий Давоса – сама гора Венеры, Венусберг, где остается на семь лет, превращаемых по ходу повествования почти что в безвременье, нет, все же не джойсовский Одиссей (все дороги романа так или иначе направлены к телу Молли Блум), а его континентальный эквивалент – смесь болезни (герой с раной) и здоровья (герой, залечивающий рану), асексуального симплиция и томящегося от страсти вагнерианского героя, чопорного северного бюргера и обретшего свою «Италию» постгётевского, постнищевского романтика, героя, конвенциональную любовь преодолевающего и иную, «неведомую», ищущего, – причем ищущего уже не на горе в качестве зрителя, участника божемного маскарада или эксперимента, а на равнине, в роли участника битв земных. Соответственно, эрос, эротика, эротическое имеют отношение как ко всем основным составляющим художественного мира «Волшебной горы»: тематике (герой, проходящий через воспитание любовью как «болезнью»); проблематике (обсуждение целой философии эроса, представленной весьма различными персонажами); культурному контексту (эротика применительно к прямо или косвенно обсуждаемым в романе Гёте, Шуберту, Шопенгауэру, Ницше, Фрейд, божемному оккультизму, а также к взаимосвязи между трансформациями любви и Первой мировой войной, революцией в России, Баварии); повествователю, с одной стороны, по отношению к любви ироника, моментами даже карикатуриста в духе журнала «Симплициссимус», графики Георга Гросса – налицо частый манновский прием самоотстра-

¹ Слова «эротика», «сексуальность» фигурируют уже в первом опубликованном произведении Манна – новелле «Падшие» (1896).

² Русская тема в «Волшебной горе» рассматривалась до сих пор в России очень выборочно и касалась почти что исключительно фигуры Клавдии Шоша в роли носительницы страстного женского начала; что касается темы эротики, то о ней в аспекте обретения Гансом Касторпом под влиянием психоанализа духовной зрелости и соответствующего перехода романа в новый жанровый регистр (роман становления) писал Д.А. Беляков [1, с. 192].

нения в отношении для него наисущественнейшего (что позволяет вспомнить парадокс известного полотна Э. Мане, где мужчины, застегнутые на все пуговицы своих модных сюртуков, изображены «на траве» подле обнаженной) – и, с другой стороны, «брата», морализирующего на тему любви, фокусом которой становится Ганс Касторп; жанру специфического романа воспитания – основу его композиции составляют постижение героем различных проявлений эроса, серия по меньшей мере из трех-четырёх откровений, подразумеваемое конечное приобщение к знанию, так что несложно предположить при определенном автобиографизме романа, и к самому Томасу Манну.

Личное отношение Манна к брожению эротики, к пониманию неоднозначности любви и ее проявлений, границ восходит по меньшей мере к 1890-м годам. Таковы влюбленность в школьных друзей, Армина Мартенса, затем Виллрима Тимпе; посещение с братом (в роли эксцентричных бюргеров) Италии в 1895–1896 гг.; личный визит в эту страну в 1898 г., оставивший в его памяти по каким-то не вполне проясненным причинам тягостный след (в романе «Доктор Фаустус» это имеет отношение к своего рода эротической травме Адриана Леверкюна – его творчество, призванное к любви, как лед холодно, шлет сигналы смерти – и к выбору места – Палестрине, городку, где Адриан Леверкюн заключает сделку с нечистым).

Последовательную художественную проблематизацию неоднозначное понимание любви впервые получило на рубеже 1900–1910-х годов, о чем свидетельствует новелла «Смерть в Венеции». Тема противоречивой связи эроса и творчества основывается в ней на ряде интуиций программной манновской прозы начала века («Тристан», «Тонио Крёгер»). На эту прозу повлияли общие для культуры символизма поиск художественных эквивалентов для выражения невыразимого (эротические порывы, брожение бессознательного, довербальные основы поэзии), сближение в философии творчества гениального и «больного» (в противовес «пошлому» здоровью буржуазии и «шаблонности» ее моральных, эстетических запросов), эротики и религии (в виде мистики плоти, мистики пола), эротики и психоанализа. Манна уже к его личному пониманию «эволюции творчества», пересмотру границ пола творца, помимо страстного чтения Ф. Ницше (придавшего эротике предельно широкую трактовку в виде дионисизма как витальной основы жизни), вагнерианства (в особенности это касалось оперы

«Тристан и Изольда»)), благосклонности к деятельности С. Георге (являвшего для Манна пример спиритуализованного, аристократически окрашенного отношения к эротике), а также увлечения с рубежа 1910–1920-х годов З. Фрейдом, подталкивали и жизненные обстоятельства.

Укажем в этой связи на особенности биографии (как угадывается, психологически непростое отношение к отцу – символизм смерти отца налицо в раннем творчестве, и матери; перемещение из регламентированного ганзейского Любека, т.е. с Севера, в богемный Мюнхен, на Юг; связанные с любовью семейные неврозы, суициды), эссеистику и политические заявления³; кризис, на первый взгляд, благополучной во всех отношениях супружеской жизни с Катей Манн, что отмечено в различных дневниковых записях 1920 г. [см., напр.: 11, S. 453]⁴; эстетизацию юного мужского тела (в том числе собственного сына Клауса)⁵; пусть и платонические, т.е. в основе своей созерцательные по форме, но при этом весьма страстные увлечения молодыми людьми в 1920–1950-е годы (писатель их особо не скрывал от семьи)⁶; откровения личного дневника за 1918–1921 гг.⁷ В случае Манна значимо не только то,

³ См., например, эссе «Перестройка брака» (Die Ehe in Übergang, 1925) с его антитезами неконвенциональная любовь / брак, искусство / жизнь, художество / буржуазность, эстетика / этика и т.п.; в 1922 г. Манн подписал петицию об отмене статьи 175 германского уголовного кодекса 1871 г. о криминализации гомосексуализма.

⁴ См. также запись от 17 октября 1919 г.

⁵ С молодости одной из любимых картин Манна была «Весна» Людвиг фон Гофманна (чья репродукция висела у него в кабинете в мюнхенском доме), где изображены молодые обнаженные купальщики на скалах.

⁶ К примеру, с сыном гамбургского судовладельца Освальдом Кирстеном (июль – август 1919; в дневнике он обозначен как «К.»), 17-летним Клаусом Хойзером (август – октябрь 1927) – дневниковая запись от 21 марта 1937 г. сообщает об этих отношениях как о времени страсти к юному Клаусу Х. Об отношениях Манна с А. Мартенсом, В. Тимпе, затем П. Эренбергом, О. Кирстеном, а также Ф. Вестермайером (в 1950 г.) подробно написано в исследованиях Э. Хейлбата [9], Г. Курцке [10].

⁷ Это единственная уцелевшая тетрадь доэмиграционного времени, остальные ранние тетради Манн начал уничтожать еще, как считала Эрика Манн, в 1933 г., когда его сыну Голо Манну по просьбе отца удалось вывезти из Мюнхена в Швейцарию чемодан с дневниками и рукописью «Иосифа», а продолжил в Лос-Анджелесе в 1944–1945 гг. По-видимому, это произошло не случайно: в дальнейшем Манн использовал ее при работе над «Доктором Фаустусом» и даже счел возможным признать этот роман опытом «воспоминаний».

что он вытесняет несомненно тревожащее его (возможна ли для него, человека от природы рационального, холодного, возможно, физически неполноценного, подлинная любовь, а если все же возможна, то в какой форме?⁸) в сферу невыразимого, но и задумывается параллельно в контексте творчества о преступлении любви, сакральном преступлении, вариантах жертвоприношения художника («преступность» Тонио Крёгера, Ашенбаха), но и берется за символизацию⁹, интеллектуальную инсценировку своих умолчаний.

Несомненно трагическая по природе и отнюдь не художественная по генезису, проблема любви не отпускала Манна. Очевидно, что к этому ибсеническому привидению он относился и с полной серьезностью. Налицо воспроизведение манновского героя, и порой в столь рискованных для синтеза автобиографии и образа вариантах, как Чиполла в новелле «Марио и волшебник», Иосиф в романе «Иосиф и его братья», Гёте в романе «Лотта в Веймаре» или Микеланджело в эссе «Эротика Микеланджело». Однако символизация касается здесь и другого, наличия «веселой науки» – эффектов артистической самодраматизации, иронии, гротеска, разнообразия ненадежных рассказчиков и наблюдателей, того, что Х. Ибсен или А.П. Чехов применительно к своим трагическим пьесам о любви именовали «комедией». Богатый арсенал иронических художественных приемов лишний раз обращает внимание на воспроизведение Манном ситуаций, связанных с «играми пана», которые он перемещает, как сам выражается, из сферы природы (там те способны предстать патологическими или преступными) в сферу духа, на некие экспериментальные площадки, где они, как в Бергхофе «Волшебной горы», демонстрируют «высокую гуманность» и «красоту» [5, с. 27]. В итоге заявляет о себе ассоциируемый с эротикой символистский парадокс. Он сочетает комплекс вины, вынесенный за скобки повествования, героя (артист в широком смысле слова), неуловимость жанра (синтез исповеди, духовной автобиографии, романа воспитания, романа перевоспи-

⁸ В романе «Доктор Фаустус» об этом напоминает интерес Леверкюна к Шекспиру и комедии «Бесплодные усилия любви» или к одам Китса.

⁹ Характерно следующее высказывание писателя о новелле «Смерть в Венеции»: «...натуралистическая, столь чуждая вам, молодым, установка моего поколения, вынудившая меня увидеть в данном “случае” и патологию [речь идет об Ашенбахе] и заменить этот мотив (климактерий) символическим (Тадзио как Гермес Психопомп). Добавилось и нечто еще более духовное, потому что более личное...» [5, с. 26]

тания¹⁰, романа о художнике и пикарески с ее «духовно-чувственной авантюрой»), повествовательный пафос (дуализм современного художника как носителя неразрывно связанных страдания и величия, трагизма и комизма), историософию (все основные герои Манна творят в «конце истории»: на Ганно заканчивается северный Ренессанс; смерть Ашенбаха – следствие всеевропейской холеры; Гёте творит на грани классики и романтики; Леверкюн – трагический закат восходящей к Лютеру, Дюреру, романтикам немецкой идеи). Данный парадокс оформляется уже в новелле «Тонио Крёгер» (1903).

Но он сохраняет свою актуальность, и параллельно усложняется, оставаясь самим собой, вплоть до создания в 1940-е годы «Доктора Фаустуса». Не столь уж многое отделяет Тонио Крёгера, этого изгнанника из бюргерского рая, отмеченного в результате его влюбленности в Ханса Хансена некой агасферовой, фаустианской, «тристанизольдовой», а также «гамлетовской» печатью (согласно сюжету новеллы Тонио даже принимают за преступника), от Адриана Леверкюна, «художника с раной», который, по роману, стремясь к любви, обделен любовью и от природы, и как продолжение своего отца, и вследствие полученного образования (формирующего неразрешимые личностные противоречия), и в результате зловещего пакта, который размывает границу между здоровьем и болезнью, гением и преступником, любовью и нелюбовью! Однако эта очевидность у Манна, как правило, неочевидна. И дело здесь не в религии – на личном уровне писатель был к ней равнодушен¹¹, не были религиозны и его отец, мать, брат Генрих, а также жена, дети, а в восприятии себя как бюргера-патриция, с одной стороны¹², а также в несколько нарциссическом видении себя как национальной знаменитости, к статусу которой Манн неуклонно стремился, – с другой.

¹⁰ Речь идет о символистско-модернистской антитезе романа воспитания (нем. *Bildung / Unbildung*).

¹¹ Хотя интеллектуально интересовался Лютером или даже Савонаролой как критиками Рима, папства, обмирщения католицизма и христианства в целом – о литературном изводе этой темы, скорректированной чтением Ницше, Достоевского, Мережковского, напоминает фигура Нафты в «Волшебной горе», диалог с чертом, обнаруживающим богословские познания, в «Докторе Фаустусе».

¹² Об этом напоминают редкие материальные эквиваленты религии в «Будденброках» и «Волшебной горе»: семейная Библия, куда заносятся имена очередных членов семейства; крестильная чаша.

В конце концов, он *респектабельный* автор из *респектабельной* семьи, художник, желающий стать, о чем свидетельствует пафос «Размышлений аполитичного», современным классиком, проекцией Гёте, самой, от лица культуры, новой совестью германской нации, и сменить в этой роли, если получится, Герхарта Гауптманна, который вплоть до 1922 г., времени празднования своего 60-летия, оставался, к некоторой зависти Манна, немецким писателем номер один. Поэтому Манн ситуационно предпочитает приведение известных еще Гёте и романтикам «эротического томления» (*Sehnsucht*) и «образа» (*Gestalt*) в равновесие, здесь он не близок Толстому или Достоевскому как русским авторам, в его восприятии не знающим «меры», – предпочитает превратить затрагивающее его глубинно в расцвеченную блестками модерна *респектабельную* немецкую тему, которая восходит к немецкому романтизму или, как выразился бы Т.С. Элиот (эссе «Гамлет и его проблемы», 1919), к современному прочтению «проблемы Гамлета». В результате эротическое в «Волшебной горе» надежно, или относительно надежно, дистанцировано от автора, театрализовано на площадке карнавала (по иронии это площадка туберкулезного санатория), а также укрыто, как кажется Манну, за достаточно пестрыми вариациями на те или иные модные темы (сексуализация декаданса, новые женщины, медицина, неоромантика, бессознательное, оккультизм, кино, граммофонные пластинки, революционность, евреи и их участие в революции и т.п.), калейдоскопом картин своего рода комического театра. Они режиссируются в «Волшебной горе» с неких режиссерских высот все-сильным повествователем-трикстером – ироническим демиургом, но также и одним из нас, тем «большим», «большим любовью», цепким к деталям вуайеристом-микроскопистом тела и вещи, который составляет портрет «любимого», т.е. Ганса Касторпа.

Иными словами, «Волшебная гора» – манновский вариант символистского романа. Очень непросто понять, о чем он, раззятый на части. Он может продолжаться в каком-то смысле бесконечно, не говоря ничего по сути или предлагая подобие сути, но затем (скажем, после главки «Снег», где мог бы завершиться) продвигаясь куда-то дальше. И лишь подобие грома, возвещающего о грядущем падении империй, как бы вынуждает несколько многословного нарратора-«кукольника» выступить на сей раз в роли «бога из машины» и оборвать повествование, опустить занавес. Это символически свидетельствует о пробуждении от волшебной

эротической грезы, об отплытии героя с острова любви (даже о «падении с горы» – в финале он изображен припадшим к земле на фронте), о завершении этим уже бывшим бюргером и инженером, самым «трудным дитем жизни», различных испытаний. Они включают в себя, помимо эротики как таковой, телесного аспекта любви, даже контакты с бестелесностью, «герметической эротикой», потусторонней жизнью. И вот в пространстве то ли «ада» (уже первый встреченный Гансом в санатории человек хромает; Сеттембрини – тот интеллектуальный искуситель и богоборец, который ассоциирует себя с Дж. Кардуччи, Нафта появляется вслед за ним как «еще некто», как гремучая смесь идеализма и материализма; гофрат Беренс обладает демоничным знанием, что у всех людей имеется тайный «дефект»; Пеперкорн – второй конрадовский Куртц, вернувшийся в Европу из своего «сердца тьмы», особаго горнего места и присущих ему эротических откровений, Ганс становится иным. Вестники новой любви иссякли. Он научился любить. Ганс готов, как и Одиссей, как и джойсовский Улисс, плыть дальше над черными водами океана жизни. Исходно человек без индивидуальности (т.е. человек в эротическом отношении не определившийся), под влиянием тех или «педагогов» Касторп несколько неожиданно достигает высот всечеловека, личности, существующей помимо разделений пола, характера, наций, религий – человека демократических далей, растущего, себя перерастающего, «брата» и «любовника» всем и всему. Или /или отменяется. Торжествуют, как символически сигнализируется в романе, не крайности, противопоставляющие себя друг другу, а и то, и другое, и третье, само понимаемое в духе Гегеля или Ницше, взаимопроникновение противоположностей (в романе эквивалентно *нем. sowohl als auch*), многообразие любви, «ирония эроса», опьянение жизнью во всех ее проявлениях.

Своего рода крещение состоялось не в гамбургской чаше (как у его «предсказуемых» во всем деда, отца, дяди), а в номерах, залах, медицинских кабинетах, округе «мистерияльной площадки», которая симптоматично именуется «Бергхоф». Однако оно не состоялось бы, если б имярек не имел склонности к самоуглублению, т.е. на языке романа не обладал бы тем врожденным «влажным очажком», той любовной раной, которые восходят все же не к деду и другим хранителям Альтоны, а к его школьным годам, точнее, к маленькому карандашу («klein aber Dein», двусмысленное выражение героини по его поводу; *нем.* – «маленький,

но твой») Пшибыслава Хиппе, к тому «атрибуту» любви, огрызку красного карандаша в серебряной оправе, который на горе будет ему в слегка модифицированном виде вручен Клавдией Шоша.

Иначе говоря, болезнь в романе, что уже было давно замечено, – символ. По нашему убеждению, он в контексте именно эротики противоречиво связывает между собой поверхность и глубину, позитив и негатив, болезнь и гений, бытие и небытие, эротику подразумеваемо площадную, низменную, и эротику герметическую (меркуриальную; Меркурий или Гермес – странник), имплицитно возвышенную.

Это делает роман двусмысленным, носителем проблематичного знания о чем-то безусловно реальном, но при этом лишь отчасти выразимом (во всяком случае на немецком языке – на языке французском физические прелести мадам Шоша ее поклонник описывает весьма бойко!), а также всплывающем время от времени из глубин сознания. Что символически общего между модным туберкулезным санаторием, его «морибундусами», этими персонажами современного «Декамерона» (каждый в присутствии Касторпа так или иначе рассказывает свою историю о пути на гору, каждый любит в меру своего понимания любви), подразумеваемым концом Европы (смерть как фон действия ассоциируется то с больными, призванными обозначать все европейское общество, то, в финале романа, с началом Первой мировой войны) и тем, как кажется, болезнь преодолевшим, «выздоровевшим», кто попадает из *белых* снегов высокогорья и фешенебельной лечебницы в грязь равнин, чтобы посредством рассказчика возвестить о грядущем вслед за войной восхождении солнца, самого «республиканского» многообразия любви?

Этот знаменатель в романе – ничто, соотносимое с кашлем, кровью, распадом тела, органической материи, с всепроникающей социальной болезнью, а также с болезнью как неким важнейшим атрибутом истинного художника, носителем подразумеваемой эротической «раны». Но он же – и все, квинтэссенция воли к жизни, средоточие манновского «здесь все концы в воду спрятаны», сочетание радости, эйфории, страсти к «девушкам в цвету» и, при определенном раскладе (повышающем статус любви до мистерии), ужаса, риска растерзания Диониса-Орфея (страшными старухами-ведьмами, как это видится Касторпу во сне). Речь идет тем самым об эросе, той витальной, «музыкальной» силе, которая и сверхчеловечна, стихийна в природе (разгул снегов), предска-

зума или вульгарна в буржуа Европы, людях «плохого русского стола», не присуща некоторым личностям вовсе, в особенности страстным интеллектуалам (таков Сеттембрини, «человек без пола»), и проблематична или неисповедима в «заблудившемся бюргере», в особых русских, в «летучем голландце» Пеперкорне, явившемся, подобно конрадовскому Куртцу, из сердца тьмы, т.е. в так или иначе художнике.

Выбирая, по-фаустовски, между таким художником и человеком, порой достойным в своей роли сенатора или воина (отсюда «прости» Ганса Касторпа тени умершего кузена на спиритическом сеансе или его «прощание» с людьми бюргерства – дедом, дядей), Манн в «Волшебной горе», как и в других своих произведениях, соглашается как художник на жертвоприношение, т.е. на апологию даймона болезни, того в данном случае особого агента креативности, под действием которого «человеческое слишком человеческое» не без труда, но отступает в сторону, рождая человека нового, осуществляющего прорыв «по ту сторону» бюргера и бюргерской любви. Отвлекаясь от Манна, можно сказать, что «преодоления», «блуждания», «мистерия», «огонь», «радуга», «симфония», «другая страна» любви, «театр любви», «магический театр» – это образные обозначения важнейшей символистской утопии любви, которая в виде «мифа» синтезирует биографию и творчество, индивидуалиста и всечеловечество («бессмертных»), текст и метатекст (смещение мифологических фигур, наподобие Диониса, Гермеса, Адониса, колоритных личностей праистории, древней истории и Данте, Моцарта, Гёте, тех или иных литературных персонажей).

Собственно, у Манна таков не только его путь творца, путь его персонажей (Адриан Леверкюн, к примеру, носит немецкую фамилию и имя римского императора), но и выбор многих романтиков, по сути, всей романтической культуры. Отождествляя с романтиками этот опыт, разделяя его, считая себя преемником Шуберта, Вагнера или Ницше, в его понимании людей *эротики*, Манн в то же время ориентируется при его современном прозаическом воплощении не на авторов, как он заявляет, бесстыдных исповедей (Поля Верлена, о чем сообщает К.М. Веберу в письме 4 июля 1920 г.), а на свое видение аристократизма Гёте, который, как ему кажется, совершив подобное жертвоприношение во имя любви, пройдя опыт инверсий эроса (Густав Ашенбах – Гёте и Манн в одном лице; Гёте в «Лотте в Веймаре» причудливо сочетает черты

веймарца, Ницше¹³, самого Манна), сублимирует его, запечатывает в клетку формы так, что читателю весьма непросто догадаться, какова цена подобного артистического жертвоприношения, какая дионисическая «правда» стоит за этой, как кажется, гармоничной аполлонической «поэзией». Манн, думается, писал «Волшебную гору» с определенным осознанием того, каким может быть для него, вслед за стареющим «олимпийцем» Гёте, унижение любви к молодым, что происходит с ним, отцом шестерых детей и респектабельным немецким автором как именно с эротическим человеком (отсюда его наметившийся в 1921 г. особый интерес к Льву Толстому в связке с Гёте и Г. Гауптманном) при приближении к 50-летнему возрасту, благо эти темы, включая кризис творческого аполлонизма, страсть к юному польскому аристократу, эпидемию холеры в Европе, откровение эроса в творчестве как продолжения прекрасного мужского тела уже были поставлены им в новелле «Смерть в Венеции».

Манн, как известно по книге «Размышления аполитичного» (окт. 1918), предпочел решительно высказываться против «литератора цивилизации» [6, с. 61], в одном лице здесь словно предстают Генрих Манн (к слову сказать, тема эроса в его романах 1903–1909 гг. весьма важна: «Богини», «Учитель Гнус», «Маленький город») и Сеттембрини, тогда как по поводу эротики применительно к себе и к истинному, в его понимании, художнику-бюргеру он рассуждает совсем в других выражениях. В их числе «эпическо-музыкальное начало», «эротическая ирония» [6, с. 102], что-то «среднее между пристойностью и авантюризмом» [6, с. 103], «чувственно-сверхчувственная потребность в любви» [6, с. 124]. Носители подобной, и весьма аристократичной, в его восприятии, эротики для Манна, помимо Гёте, – Август фон Платен или Стефан Георге. Причем если Манн и заговаривает в связи с эротикой о нравственности, то отнюдь не в христианском смысле, в этом он довольно последовательный ницшеанец [6, с. 608], а смешивая под знаком «жизни» этическое и эстетическое: «Ибо этика есть некрасивость, болезнь и упадок, и я всегда ощущал их не «эстетом» в буквальном смысле слова, а моралистом» [6, с. 121].

¹³ Р. Вагнер, раздраженный нарастанием критики Ницше в свой адрес, счел в 1877 г. развитие ницшевской болезни следствием «противоестественных [эротических] излишеств» [7, с. 445].

Причем следует понимать, что имеется в виду даже не его личная жизнь сама по себе (хотя многое в ней говорит само за себя: помимо увлечения О. Кирстеном, пришедшегося на момент возобновления работы над «Волшебной горой», красноречивы записи в дневнике: «...не подлежит сомнению, что мои “Рассуждения” стали выражением моей сексуальной инверсии [meiner sexuellen Innvertiertheit]» (17 сентября 1919 г.) [11, S. 303]; «Похоже, я окончательно закончил с женским?» (25 июля 1920 г.) [11, S. 454]¹⁴, а тот разгорающийся бледный огонь, который начинает формировать его творчество. Постепенно превращая дрожь этого глубинного «пламени» в точку отсчета своих художественных произведений¹⁵, Манн, о чем уже говорилось выше, предпочитает данный символический капитал делать для большинства читателей неявным и даже закамуфлированным. Хотя для читателя заинтересованного, скажем Э. Бертрама (молодого друга Манна из ближайшего окружения С. Георге, который обсуждал с ним работу над своей книгой «Ницше: Опыт личной мифологии», 1918) или для Р. Музиля (писавшего на эту тему с 1900-х годов – см. роман «Душевные смуты воспитанника Тёрлесса», 1906), здесь не было никаких тайн. Также очевидно, что Манн сосредотачивается на том, что жизнетворчески волновало и его европейских современников, им читавшихся и по-своему учитывавшихся, – таковы Дж. Конрад (в особенности роман «Победа»), А. Жид, Д.Г. Лоренс, М. Пруст и, не исключено, Дж. Джойс. Разумеется, Манн мог что-то знать и о «религиозно-философских исканиях», соответствующих им идеях эротики русских современников (в первую очередь внимательно читавшегося немецким писателем Д. Мережковского, прибывшего в Париж в 1903 г. в сопровождении З. Гиппиус и Д. Filosofova). Кроме того, хитросплетения эроса в сочетании с творчеством, болезнью, билдунгом, герметизмом, «закатом Европы», «сексуальной революцией» – и глубин-

¹⁴ См. также запись в дневнике за 1950 г. (Манну 75 лет): «То, что обожание “богоподобных юношей” превосходит обожание чего-либо женского и возбуждает желание, непоставимое ни с чем в этом мире, является для меня аксиомой» [12, S. 14].

¹⁵ Ср. со строками из Данте (слова «исповеди» Гвидо да Монтефельтро, фигурирующие в виде дрожащего во тьме языка пламени), которые вынесены Т.С. Элиотом в эпиграф своего специфически исповедального стихотворения «Любовная песнь Дж. Элфрида Пруфрока», посвященного превратностям любви к женщине и отречению от нее; см. об этом нашу работу [8].

ная тема его младших современников: Т.С. Элиота («Бесплодная земля»), Э. Паунда (начиная с «Песни I»), Э. Хемингуэя («И восходит солнце»). Манн, заметим, не стеснялся заимствований (в «Волшебной горе» имеется, к примеру, ряд реминисценций из романа Д.Г. Лоренса («Влюбленные женщины»). Щедро обязан он и современным скандинавским и немецкоязычным авторам, так или иначе писавшим об эросе (Г. Ибсен, Г. Банг, А. Стриндберг, Ф. Ведекинд, Р. Музиль, Г. Гауптманн, Я. Вассерманн, Г. Гессе, а также Генрих Манн – см. гротескные картины эротического безумия в романе «Учитель Гнус»).

Когда Манн берется в полной мере за эту тему в «Волшебной горе», он мотивирован уже не только автобиографически, но и интеллектуально. К примеру, в конце 1910-х годов для него весьма значим пропагандист эротической педагогики Ганс Блюэр с его книгой «Роль эротизма в мужском обществе» (1917) и лекциями¹⁶, которые Манн посещал в 1919 г. и у которого перенимал термин «инверсия» (в свою очередь слово «сублимация» заимствуется им не из работ Фрейда, а из «Заратустры» Ницше), представление о разновидностях гомоэротики. То есть Манн в полной мере пользуется готовым материалом, в этом отношении он – критик, александриец. Ида Герц, приводя в порядок манновскую библиотеку в мюнхенском доме на Пошингерштрассе, № 1, была в 1925 г. поражена тем, сколь обширны подготовительные материалы для «Волшебной горы» (позднее утраченные).

Оценим после данных вводных замечаний о символизме Манна в «Волшебной горе» различные аспекты русского измерения романа. При этом для нас, как, скажем, и для крупнейших манноведов – Г. Курцке или Э. Хеилбата, подробно писавших в своих работах о художественном обыгрывании Манном своей биографии, будет важным, что русское у писателя имеет не только образно-метафорически, так сказать, подчеркнуто фикциональный, но и, о чем, как правило, не догадываются, конкретный исторический характер¹⁷.

«Волшебная гора», без сомнения, самое русское, по частотности тех или иных отсылок к русским, произведение Манна. Причем это касается как действительно русских или подданных

¹⁶ См. об этом в цитировавшемся письме К.М. Веберу [5, с. 26, 28].

¹⁷ Описание и анализ исторической конкретики романа предложены в работе Г. Шварберга [13].

Российской империи, как проявлений русскости (телесность, вещи, костюм, социальные привычки, язык), так и «ряженных русских» (нерусских персонажей, в которых заключено нечто, в понимании Манна, безусловно русское). В целом свое представление о русском, как бы оно ни фигурировало в романе, Манн формирует все же не столько на основании личных знакомств (хотя в Мюнхене в начале века существовала небольшая колония русских живописцев), сколько на основании важных для себя художественных или интеллектуальных посредников – собственно русских (в первую очередь это Д. Мережковский с его окружением, переводчик Александр Элиасберг) и не русских – тем более, что влияние русской литературы на немецкую культуру на рубеже XIX–XX вв. было самым сильным и разнообразным¹⁸.

Наконец, русское в романе неоднозначно – задумывался роман и начинал писаться Манном в одной ситуации (июль 1913-го, идея «Давос-новеллы» в виде комментария к «Смерти в Венеции»), заканчивался же в совсем другой, когда представление о России, русском изменилось под влиянием мировой войны, двух революций 1917 г., экспорта русских революционных идей в Баварию и роли евреев российского происхождения в этом, создания Веймарской республики (заключивший в 1922-м с советской Россией в Рапалло особый договор), политического убийства Вальтера Ратенау и т.д. Это изменение, как и многое другое в романе, составило противоречие, которое сознавалось Манном, упомянувшим в довольно поздно написанном им в 1919 г. от лица повествователя «Вступлении», что рассказываемая история «произошла... в стародавние времена... *перед* поворотом» (курсив наш. – В. Т.) [4, т. 3, с. 8]. Но данная оговорка, якобы наделяющая рассказчика всеведением, не совсем помогает. Действие романа охватывает 1907–1914 гг., тогда в мир персонажей введено через рассказчика авторское знание 1919–1924 гг. Эта несколько произвольная проекция обусловлена долгой историей создания романа.

Главы 1–5 «Волшебной горы», ранее писавшейся с целым рядом интервалов (один из них составил два с половиной года, ушедших начиная с октября 1915-го на создание «Размышлений аполитичного»; лишь в марте 1921-го начата главка «Вальпургиева ночь», а только к концу этого же года в главе 6 появляется «еще некто», т.е. Нафта, заменивший как персонаж ультратраксерватив-

¹⁸ См. на эту тему исследование Юргена Лемана [2].

ного пастора Бунге), были уже отредактированы и даже набраны в издательстве С. Фишера в составе первого тома романа к концу 1923 г. Глава же 6 к этому моменту составляла рукопись, а 7-я, связанная с мингером Пеперкорном, и вовсе не существовала. Она возникла только после серии интенсивных встреч Манна с Г. Гауптманном, первая из которых произошла в южнотирольском Бозене (Больцано) в октябре 1923 г. Аналогичное относится и к Дьёрдю Лукачу, основному прототипу Нафты (Манн впервые лично встретился с Лукачем, беседовал с ним в венской гостинице в январе 1922 г., хотя ознакомился с его первой книгой гораздо раньше). Лукач начал исповедовать пассионарные коммунистические идеи лишь с 1918 г. До 1914 г., т.е. по ходу развития сюжета, он, тогда лишь автор книги эссе «Душа и формы» (1911), не создал не только пламенно марксистскую книгу «История и классовое сознание» (1923), но и «Теорию романа» (1916), и далек, таким образом, как еще даже не идеалист, а кьеркегорианский эстетик, от всякого подобия современного Великого инквизитора, который вслед за Троцким сближает слова «революция» и «террор».

Соответственно, русское в романе подчас «гуляет», становится материалом синтетизма разнородного, разновременного материала, сложных скрещений, порою несколько произвольных и даже фантастичных. Тем не менее можно сказать, что к концу этого по-особому русофильского романа Ганс Касторп из некоего абсолютного немца становится его противоположностью – *русским*. Пусть Ганс и не говорит по-русски, но тесно сближается с русской, обменивается с ней «русским поцелуем» [4, т. 4, с. 364], узнает от «летучего голландца» с Явы, породнившись с ним через брудершафт, что такое некая восточная мудрость (где «физическое переходит в духовное, и наоборот») [4, т. 4, с. 340], оказывается свидетелем своего рода русской дуэли, видит сны (аналогичные снам Ставрогина – сон о «золотом веке» в виде картины «Асис и Галатея» К. Лоррена), а также попадает в безвременье, разгул временных стихий отнюдь не швейцарской (в Швейцарии с часами и часовщиками все предсказуемо), а хаотической, бескостной, как бы русской природы. Поэтому некая русская рулетка судьбы убивает других, но, вырывая героя из санатория, не приводит Ганса ни к яду, ни к выстрелу в висок, а направляет на фронт. Но воюет Ганс явно не с русскими.

Однако как бы ни синтезировал Манн, создавая в романе свои эквиваленты или метафоры русского, он далеко не только

сочинитель. Осторожный и как бы подчеркнуто не современный, т.е. вроде бы не символистский автор, он явно не ожидал, что со временем невыразимое в его романе будет идентифицировано, а прототипы многих связанных с ним персонажей установлены, и так, что символизм этого романа укажет на его автобиографическое измерение, что лишний раз дает основания для легитимации важнейшего символистского тезиса о безграничности творчества, о жертвоприношении жизни на алтарь искусства, о самой жизни как искусстве.

Систематизация русских персонажей «Волшебной горы», описание их вклада в эротически окрашенный «билдунг» Ганса Касторпа, а также уточнение и выявление русских прототипов действующих лиц будут предложены в следующей статье.

Список литературы

1. *Беляков Д.А.* «Волшебная гора» Томаса Манна: от романа испытания к роману становления. М.: Флинта, 2019. 224 с.
2. *Леман Ю.* Русская литература в Германии / пер. с нем. М.: Издательский дом ЯСК, 2018. 480 с.
3. *Манн Т.* Введение к «Волшебной горе». Доклад для студентов Принстонского университета / пер. с нем. Ю. Афонькина // Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1960. Т. 9. С. 153–171.
4. *Манн Т.* Волшебная гора / пер. с нем. В. Станевич, В. Курелла // Собр. соч.: в 10 т. М.: ГИХЛ, 1959. Т. 3. 500 с.; Т. 4. 544 с.
5. *Манн Т.* Письма / пер. с нем. С.К. Апта. М.: Наука, 1975. 463 с.
6. *Манн Т.* Рассуждения аполитичного / пер. с нем. М. Шукшиной. М.: АСТ, 2025. 704 с.
7. *Сафрански Р.* Ницше: Биография его мысли / пер. с нем. И. Эбаноидзе. М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС, 2016. 456 с.
8. *Толмачёв В.М.* О символизме хрестоматийного стихотворения Т.С. Элиота // Литература двух Америк. 2022. № 13. С. 61–108. DOI: 10.22455/2541-7894-2022-13-61-108
9. *Heilbut A.* Thomas Mann: Eros and Literature. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1995. 638 p.
10. *Kurzke H.* Thomas Mann: das Leben als Kunstwerk. Eine Biographie. München: C.H. Beck, 1999. 671 S.
11. *Mann Th.* Tagebücher 1918–1921 / hrsg. Peter de Mendelssohn. Frankfurt am Main: Fischer, 1979. XI, 907 S.

12. Mann Th. Tagebücher 1949–1950 / hrsg. Inge Jens. Frankfurt am Main: Fischer, 2003. 778 S.
13. Schwarberg G. Es wale in Zauberberg: Thomas Mann in Davos – Eine Spuren-suche. Göttingen: Steidl, 2001. 247 S.

References

1. Belyakov, D.A. “Volshebnaya gora” Tomasa Manna: ot romana ispytaniya k romanu stanovleniya [“The Magic Mountain” of Thomas Mann: From the Novel of Trials to the Novel of Becoming]. Moscow, Flinta Publ., 2019, 224 p. (In Russ.)
2. Lehmann, J. Russkaya literatura v Germanii [Russian Literature in Germany], translated from German. Moscow, Izdatel'skii dom YASK Publ., 2018, 480 p. (In Russ.)
3. Mann, Th. “Vvedenie k ‘Volshebnoi gore’” [“Introduction to ‘The Magic Mountain’”], translated from German by Yu. Afon'kin. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 10 vols. Moscow, GIHL Publ., 1960, vol. 9, pp. 153–171. (In Russ.)
4. Mann, Th. “Volshebnaya gora” [“The Magic Mountain”], translated from German by V. Stanevich, V. Kurell. *Sobranie sochinenii* [Collected Works]: in 10 vols. Moscow, GIHL Publ., 1959, vol. 3, 500 p.; vol. 4, 544 p. (In Russ.)
5. Mann, Th. *Pis'ma* [The Letters], translated from German by S.K. Apt. Moscow, Nauka Publ., 1975, 463 p. (In Russ.)
6. Mann, Th. *Rassuzhdeniya apolitichnogo* [Reflections of an Unpolitical Man], translated from German by M. Shukshina. Moscow, AST Publ., 2025, 704 p. (In Russ.)
7. Safranski, R. *Nitsshe: Biografiya ego mysli* [Nietzsche: Biography of His Thoughts], translated from German by I. Ehbanoide. Moscow, Izdatel'skii dom “Delo” RANHiGS Publ., 2016, 456 p. (In Russ.)
8. Tolmatchoff, V.M. “O simbolizme khrestomatiinogo stikhotvoreniya T.S. Ehliota” [“On the Symbolism of T.S. Eliot's Program Poem”]. *Literatura dvukh Amerik*, no. 13, 2022, pp. 61–108. (In Russ.) DOI: 10.22455/2541-7894-2022-13-61-108
9. Heilbut, A. *Thomas Mann: Eros and Literature*. Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1995, 638 p. (In English)
10. Kurzke, H. *Thomas Mann: das Leben als Kunstwerk*. Eine Biographie. München: C.H. Beck, 1999. 671 S. (In German)
11. Mann, Th. *Tagebücher 1918–1921*, hrsg. P. de Mendelssohn. Frankfurt am Main, Fischer, 1979, XI, 907 S. (In German)
12. Mann, Th. *Tagebücher 1949–1950*, hrsg. Inge Jens. Frankfurt am Main, Fischer, 2003, 778 S. (In German)
13. Schwarberg, G. *Es war einmal ein Zauberberg: Thomas Mann in Davos – Eine Spurensuche*. Göttingen, Steidl, 2001, 247 S. (In German)

О.Ю. Анцыферова

© Анцыферова О.Ю., 2026

ЛИТЕРАТУРНАЯ РЕПУТАЦИЯ ОЛДОСА ХАКСЛИ В СОВРЕМЕННОЙ ЕМУ КРИТИКЕ

Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 25-28-00584, <https://rscf.ru/project/25-28-00584/>; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

Аннотация. В статье рассматриваются основные тенденции прижизненной рецепции творчества Олдоса Хаксли. Каждый его этап неизменно вызывал споры. Предметом самой яростной полемики всегда оказывалось представление Хаксли о художественной литературе, породившее среди критиков понятие «романа идей». Постоянно повторялись упреки рецензентов в непристойности, отсутствии эмпатии к персонажам и чрезмерной плодовитости. Духовные поиски Хаксли в области «вечной философии», религиозно-философского синтеза традиций восточной и западной мысли и внеконфессионального подхода к вопросам веры не находили понимания у большей части современников. Если начало творческого пути было отмечено несомненным успехом у критиков, то в 1950-х годах его критическая репутация опустилась до самой низкой точки, что тем не менее сопровождалось сохранением читательского интереса.

Ключевые слова: Олдос Хаксли; английская литература; литературная репутация; прижизненная рецепция; читательский успех; концепция романа; поиски духовного синтеза.

Получено: 10.12.2025

Принято к печати: 20.01.2026

Информация об авторе: *Анцыферова* Ольга Юрьевна, доктор филологических наук, профессор, кафедра истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета, Универси-

тетская наб., д. 7/9, 199034, Санкт-Петербург, Россия; Русская христианская гуманитарная академия им. Ф.М. Достоевского.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1219-0134>

E-mail: o.antsiferova@spbu.ru

Для цитирования: Анцыферова О.Ю. Литературная репутация Олдоса Хаксли в современной ему критике // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 176–190.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.11

Olga Yu. Antsiferova

© Antsiferova O. Yu., 2026

ALDOUS HUXLEY'S LITERARY REPUTATION IN HIS LIFETIME CRITICISM

Acknowledgements: *The study was supported by a grant from the Russian Science Foundation No. 25-28-00584, <https://rscf.ru/en/project/25-28-00584/>; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.*

Abstract. The focus of the article are main trends of the reception of Aldous Huxley's work during his lifetime, each stage of which, in both his fiction and his scholarly journalism, invariably provoked controversy. Huxley's concept of fiction, which gave rise to the critical concept of "novel of ideas", has always been the subject of the fierce debates. Reviewers repeatedly criticized him for obscenity, a lack of empathy for his characters, and excessive prolificacy. Huxley's spiritual quest for "perennial philosophy", a religious-philosophical synthesis based on integration of the traditions of Eastern and Western was very difficult to understand for most of his contemporaries. While the beginning of his creative career was marked by undoubted critical success, in the 1950s his critical reputation sank to its lowest point, which, nevertheless, did not prevent the preservation of readerly interest.

Keywords: Aldous Huxley; English literature; literary reputation; lifetime reception; reader success; concept of the novel; quest for spiritual synthesis.

Received: 10.12.2025

Accepted: 20.01.2026

Information about the author: *Olga Yu. Antsiferova*, DSc in Philology, Full Professor, Department of Foreign Literature History, St Petersburg State University, University Embankment, 7/9, 199034, St Petersburg, Russia; Russian Christian Academy for Humanities named after Fyodor Dostoevsky.

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-1219-0134>

E-mail: o.antsiferova@spbu.ru

For citation: Antsiferova, O. Yu. "Aldous Huxley's Literary Reputation in His Lifetime Criticism". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 176–190. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.11

Полная драматических взлетов и падений прижизненная литературная репутация Хаксли представляет собой сюжет, достойный самостоятельного научного осмысления. Каждый этап творчества Хаксли, и в художественной и в научно-публицистической его части, неизменно вызывал споры. Особенности его творческого почерка, которые получали наибольшую похвалу – использование разнообразных научных контекстов, отстраненная ирония, внушительный арсенал самых поразительных идей, – часто становились предметом яростных атак. Его рецепция в критике – это история непримиримых споров, питаемых одновременно пониманием и непониманием. Хаксли семь раз выдвигали на Нобелевскую премию – в 1938, 1939, 1955, 1959, 1960, 1961 и 1963 гг., но в результате он так и не стал нобелевским лауреатом.

Начало творческого пути Хаксли было отмечено несомненным успехом у критиков. Ричарда Олдингтона вскоре после окончания Первой мировой войны попросили назвать молодых писателей, которым, на его взгляд, суждено прославиться. «Я сделал выбор, который, по моему скромному мнению, был весьма неплох для 1919 года. Джеймс Джойс, Т.С. Элиот, Д.Г. Лоуренс, Олдос Хаксли, Х.Д. (Хильда Дулитл) и Марсель Пруст. В ответ редактор мне: "Ради Бога, Ричард, неужели вы не можете вспомнить хотя бы одно известное имя?"». Олдингтон настаивал на своем, и его статья была отправлена на дополнительную рецензию британскому эссеисту и критику американского происхождения Логану П. Смит, и тот решил, что писатели, которых назвал Олдингтон, «никогда не станут известными; и статью отклонили» [1, p. 219].

Два года спустя «выбор Олдингтона» получил подтверждение. С публикацией в 1920 г. первых двух книг Хаксли – «Лимбо» (сборник, включивший рассказы, повесть и пьесу) и «Леды» (сборник стихов), а в следующем году дебютного романа «Желтый Кром» Хаксли стремительно ворвался на послевоенную литературную арену. Его не похожие на других произведения трогали свежестью и задором. Обзор в *Sunday Times* гласил: «Проза Хаксли энергична и чувственна, но без излишней аффектации; своим вы-

бором языковых и образных средств он доказывает, что основа поэзии высокого порядка всегда должна быть интеллектуальной... Однако большинство поэтических текстов откровенно безобразны и написаны с явным желанием эпатировать читателя, что крайне неприятно» [2, p. 7].

Публикация романа «Желтый Кром» была встречена шквалом восторгов, особенно в Америке – в США роман был издан в 1922 г. «Практически за одну ночь Хаксли стал всемирно знаменит» [8, p. 62]. Книга получила высокую оценку Ф. Скотта Фицджеральда и влиятельного американского критика Г.Л. Менкена. Последний писал, что верит в будущее молодого автора: «Над его текстами витает аура неизменной утонченности... Он хорошо чувствует скрытую буффонаду, водевильный пафос и общий дебилизм и знает, как выразить это и драматично, и забавно» [2, p. 8].

The New York Tribune включила «Желтый Кром» в список рекомендуемых книг, «...потому что это новейшее произведение написано одним из самых выдающихся дебютантов на литературной сцене Англии», и три недели спустя роман вошел в список «Шести бестселлеров» газеты. Во Франции Марсель Пруст заявил, что своим первым романом Хаксли «обеспечил себе бесспорно устойчивое положение в современном английском литературном мире» [2, p. 8]. Через сорок лет Хаксли напишет: «Я никогда не встречался с Прустом и понятия не имею, как он обо мне узнал. Его слова далеки от правды: я не занимал выдающегося (*preponderant*) места в английской литературе того времени» [3, vol. 1, p. 121].

В Англии роман вызвал явное недовольство их узнаваемых прототипов. Многие читатели поняли, что прототипом Присциллы Уимбуш и ее загородного дома Кром послужили аристократка, меценатка, близкая группе «Блумсбери» леди Оттолайн Моррелл и ее поместье в Гарсингтоне. Биограф Хаксли сообщает, что «Леди Оттолайн была оскорблена “Желтым Кромом”, что привело к их ссоре [с Хаксли], которая длилась много лет» [3, vol. 1, p. 123].

Роман «Шутовской хоровод» (1923) вызвал более неоднозначную реакцию и серьезные возражения. Он сразу же обрел репутацию «непристойного», и несколько наиболее уважаемых библиотек отказались включить его в свои фонды. Отрицательно отнесся к книге и отец писателя Леонард Хаксли. Начинающий автор вынужден был оправдываться перед ним и сожалеть о взаимном непонимании. В своем письме отцу он подчеркивал, что

книга была написана представителем «военного поколения» для ровесников и была призвана отразить жизнь и мнения эпохи, на которую выпало насильственное разрушение почти всех привычных стандартов, условностей и ценностей. Хаксли настаивал на серьезности своего замысла, на его несомненном новаторстве. «Все обычно разделяемые категории – трагическое, комическое, фантастическое, реалистическое – объединены, так сказать, химически в единое целое, и непривычность этого соединения делает его на первый взгляд довольно отталкивающим. Вряд ли я мог ожидать, что Вам эта книга понравится. Но ждал, конечно, что она понравится моим ровесникам; и, насколько я могу судить по их письмам – так оно и оказалось» [14, p. 224].

Роман приобрел популярность: его продажи в первый год в Англии достигли 5000 экземпляров, что вдвое превысило продажи «Желтого Крома», и он нравился, как и надеялся Хаксли, молодежи. Британский писатель Энгус Уилсон вспоминал, что ему на заре туманной юности дали «Сагу о Форсайтах» и «Шутовской хоровод». Форсайтизм «был тем, что почитала моя семья, и тем, против чего я восставал. А вот “Шутовской хоровод”! “Шутовской хоровод” был всем, на что можно было возлагать надежды... Олдос Хаксли стал богом моей юности» [26, p. 73]. Известный британский философ сэр Исайя Берлин назвал Хаксли одним из великих культурных героев своей юности [2, p. 10].

Спор о непочтительном отношении Хаксли к общепринятым представлениям о художественной литературе возник с публикацией его третьего романа «Эти опавшие листья» (1925). *Sunday Times* подвела итоги полемики, отметив, что с публикацией нового романа сомнения относительно притязаний Хаксли на оригинальность должны рассеяться. «Эта книга с азартом нарушает все инструкции, придуманные в прошлом менее талантливыми людьми. Сюжет разворачивается рывками, что должно ужаснуть традиционного сочинителя небылиц. Иногда сюжетная линия полностью забывается и вместо нее вводится другая. Тем не менее после чтения этих блестящих и увлекательных страниц остается впечатление и формального единства, и связности» [2, p. 11]. Соглашаясь, что новую книгу вряд ли можно считать шедевром, критик тем не менее видит в ней залог будущих больших достижений.

К середине 1920-х годов недавний дебютант приобрел солидную писательскую репутацию. Причиной тому была, отчасти, и серия трехлетних контрактов с авторитетным лондонским изда-

тельством Chatto & Windus, которые Хаксли подписывал с 1923 г. непрерывно до своей смерти. Первый контракт, заключенный в январе 1923 г., требовал от писателя по два новых художественных произведения в год, одно из которых должно быть полноценным романом. Эти кабальные условия имели и свой положительный эффект: к 1926 г. один из критиков с полным основанием заключил, что ни один другой современный писатель не создал себе серьезной репутации столь быстро и уверенно [2, р. 12].

Влияние Хаксли распространялось и в США, доказательством чему было его воздействие на таких писателей, как Уильям Фолкнер [17, р. 73, 75] и Натаниэль Уэст [23, р. 60–63]. Несмотря на непрекращающиеся критические нападки, книги Хаксли продолжали вызывать читательский энтузиазм, и не случайно Томас Вулф в 1927 г. отметит в записных книжках: «Молодой писатель с высочайшим потенциалом – Олдос Хаксли» [29, р. 113].

Годы с 1928 по 1935 стали для Хаксли восхождением к славе. Для большинства читателей его потенциал полностью реализовался в двух последующих романах «Контрапункт» (1928) и «О дивный новый мир» (1932). С момента публикации «Контрапункт» пользовался огромной популярностью не только в Англии и США, где он вошел в число бестселлеров, но и во Франции и Германии, и заложил основу его международной репутации.

На этом фоне некоторым диссонансом звучат мнения некоторых коллег Хаксли. В. Вулф вспоминала «Контрапункт», когда обдумывала композицию романа «Годы»: «[“Контрапункт”] – слабый роман. Все сыро, непродуманно, вызывает отторжение <...> интерес к идеям; людей превращает в идеи. ... Я испытываю ужас от романа Олдоса: его надо избегать. Но идеи – привязчивы» [30, р. 238–239]. Д.Г. Лоуренс написал Хаксли, что восхищен его мужеством, но в другом месте, оценивая современный роман в целом, негативно отозвался о книге, увидев в «Контрапункте» общий симптом замены трагизма неврастеническим обострением всех чувств и непреходящим отвращением ко всему и вся [13, р. 270].

Однако в целом рецензии на «Контрапункт», за редким исключением, были благоприятными. Хвалебные отзывы немногочисленные перевесили негативную критику. Английский писатель и критик Л.П. Хартли разглядел в Хаксли то, что роднило его с Джоном Донном, – дар делать научный факт элементом поэзии [9, р. 514]. Влиятельный английский критик Сирил Конолли объявил его «изумительно одаренным Петронием наших дней», в то время

как в США критик Р.М. Ловетт назвал роман «современной “Ярмаркой тщеславия”», а Дж. Крутч утверждал, что роман подтверждает право мистера Хаксли на звание самого даровитого современного сатирика [2, р. 14]. Тем не менее, как показало время, серьезная репутация Хаксли покоилась на шаткой основе.

Многие обнаруживали во всем, что писал Хаксли, ненависть к человечеству в целом. Хотя в 1920-е годы некоторые критики находили у Хаксли тоску по идеалу, большинство не было столь проникательно. Вероятно, недопониманием можно объяснить и нападки, которым подвергся Хаксли на рубеже 1920–1930-х годов. В радиопередаче 1931 г. «Что читает Англия» британский писатель, литературный и театральный критик, член кружка Блумсбери Десмонд Маккарти сказал: «Шоу, Уэллс и Голсуорси утратили часть своей писательской популярности. Послевоенное поколение в своей тотальной разочарованности больше склонно к холодному, брюзгливому цинизму Олдоса Хаксли» [2, р. 15]. Рост популярности писателя и ее выход за пределы узких интеллектуальных кругов к более широкому читателю побудили лондонского критика Х.Г. Портеуса в рецензии 1931 г. обратиться к автору с предостережением – больше думать о своем долге перед читателем, а не стремиться, из материальных соображений, сделать свои произведения общедоступными [21, р. 10].

Но в целом акции Хаксли в начале 1930-х годов явно были на подъеме. По свидетельству английского писателя и драматурга С. Стоукса, именно в этот период Голсуорси говорил ему, «насколько он восхищен» тем, что делает Хаксли [26, р. 977]. В «Пирогам и пиве» Мозма (1930) Хаксли упоминается как возможный преемник Томаса Харди на посту «великого гранда английской литературы». Французские рецензенты Андре Моруа и Габриэль Марсель, писавшие о романах «Эти опавшие листья» и «Контрапункт» для влиятельного журнала *Nouvelle revue française*, рьяно пропагандировали его произведения среди французских читателей [2, р. 15].

Тем не менее публикация романа «О дивный новый мир» (1932) вызвала весьма противоречивые отклики, – чаще всего, они выражали непонимание и враждебность. Г. Уэллс в письме к Хаксли обвинил того в измене науке [10, р. 57]. Рецензия в *New York Bookman* в марте того же года, возможно, наиболее емко выразила впечатления первых читателей: «И пусть он резвится, как ему нравится, мы вполне спокойны и уверены, что его Утопия ни-

когда не материализуется, а его утопические персонажи – совершенно невозможные существа» [2, р. 16]. Однако другие читатели (к примеру, среди них Бертран Рассел [2, р. 210–212] и Ребекка Уэст [2, р. 197–202]), оценили прозорливость автора и быстро осознали созвучность его романа происходящему в реальном мире.

Всего через четыре года после бесспорного коммерческого успеха «Контрапункта» «О дивный новый мир» постепенно превратился в самый популярный роман Хаксли. Книга была переведена на девятнадцать языков. Модель научного прогресса Хаксли неизменно привлекала читателей, находивших в книге, как писал С. Коннолли в 1959 г., «печать гениальности» [2, р. 17].

К середине 1930-х годов слава Хаксли приближалась к апогею. Но и тогда она не исключала резко критических оценок. Показательны воспоминания американского поэта Теодора Ретке о том, как Айвор Ричардс называл Хаксли прекрасным второсортным автором, черпающим свои лучшие пассажи из разговоров своих блестящих друзей [24, р. 7].

Однако в общем балансе оценок возражения перевешивались (самыми) высокими похвалами, особенно на родине писателя. Писатель Ч.П. Сноу полагал, что «Хаксли находится на пути к тому, чтобы стать целой английской институцией», и называл его самым выдающимся английским романистом своего времени [25, р. 249]. Вместе с тем словно предчувствуя грядущие трансформации, в 1936 г. влиятельный английский критик Питер Квеннелл задается вопросом: «Какой курс примет теперь судьба мистера Хаксли? Это является одной из самых интересных литературных проблем нынешнего десятилетия» [22, р. 278].

Действительно, Хаксли находился в преддверии новых испытаний и кардинальных жизненных перемен. До того, как в 1937 г. он примет решение о переезде в США, его ждал шквал критики за его открыто пацифистскую позицию на пороге Второй мировой войны. В 1936 г. вышел получивший широкий резонанс пацифистский памфлет Хаксли «Что вы собираетесь с этим делать?». Англо-ирландский поэт С. Дэй-Льюис в том же году ответил на него памфлетом «Мы не собираемся бездействовать». В нем он признавал большой талант и достижения Хаксли, но с сожалением констатировал: «Теперь кажется, мы его навсегда теряем». Развенчивая «доктрину отчаяния» Хаксли на пороге приближающей войны, он продолжал надеяться на эффективность совместных действий и уверенно заявлял, что «духовные упраж-

нения» мистера Хаксли – не самый оптимальный род деятельности в сложившейся ситуации. «Мы должны помнить, что есть нечто более важное, чем спасение наших собственных душ. И мы должны действовать без промедления» [2, р. 275]. Реакция молодого английского поэта Джулиана Белла¹, выраженная в частном письме от 22 октября 1936 г., также свидетельствовала о шоке, который вызывала позиция Хаксли: «Думаю, Олдос <...> немного тронулся умом – я не могу поверить, что он подкуплен, а между тем это единственное альтернативное объяснение тому, что он сейчас проповедует» [2, р. 199].

Роман «Слепец в Газе» (1936) приняли с возросшим интересом, его продажи за первый год в Англии более чем вдвое превысили продажи «Дивного нового мира». Рецензент *Times* размышлял о специфике подхода Хаксли к проблеме художественности в литературе и отмечал, в очередной раз, что Хаксли расширяет привычный смысловой диапазон термина «роман», который под его пером превращается из чьей-то истории в откровенно философским нарративом [2, р. 20].

На пороге Второй мировой войны Хаксли оставался признанным писателем. Его роман «Через много лет» (1939) получил премию Эдинбургского университета как лучший роман года. Немецкий критик Э. Кон-Брамштед признал Хаксли и Томаса Манна «двумя величайшими литературными фигурами, появившимися в XX веке в Англии и Германии» [12, р. 471].

Вместе с тем, как вспоминали современники, вскоре после 1936 г. зазвучали и другие голоса, констатирующие угасание творческого дара Хаксли: «Его тон и его язык становятся все более и более туманно-теологическими, французские и итальянские фразы уступают место санскриту, и все более частыми становятся ссылки на Божественную Основу». Двусмысленная репутация «голливудского свами» пришла на смену успеху его более ранних книг, и его уделом стали сожаление и смех [2, р. 21].

Неустойчивая репутация Хаксли среди критиков отнюдь не влияла на популярность его произведений, включая научно-публицистические тексты, у читателей. Первое издание его «книжки» о визуальном воспитании «Как исправить зрение» (1943), выпущен-

¹ Д.Х. Белл (1908–1937), сын Клайва и Ванессы Белл (старшей сестры В. Вулф), первоначально занимал пацифистские позиции. Погиб в 29 лет на войне в Испании.

ной в Великобритании тиражом 10 000 экземпляров, было распродано за первые несколько дней. Британский дипломат и исследователь суфизма Гай Итон (1921–2010) подсчитал, что публикация антологии «Вечной философии» (1945), призванной проиллюстрировать внеконфессиональный подход к вопросам веры и стремление к религиозно-философскому синтезу на основе осмысления традиций восточной и западной мысли, «за несколько недель удвоила число людей в Англии и Соединенных Штатах, интересовавшихся хотя бы отчасти восточными учениями». Более 12 000 экземпляров «Вечной философии» было продано еще до официального дня публикации. В Америке книга «была продана в количестве 23 000 экземпляров за несколько недель [2, р. 24].

Вместе с тем Джордж Оруэлл отмечал, что поздние романы Хаксли «намного уступают ранним» [19, vol. 4, р. 253]. Рецензенты писали о «слабеющих силах Хаксли-романиста», сожалели о влиянии, которое оказало «новое благочестие» писателя на его романы. Ф. Дж. Хоффман, автор одной из самых беспристрастных рецензий, утверждал, что ключевое различие между романами Хаксли 1920–1930 гг. и более поздними заключалось в переходе от драматизации идей к их изложению. К 1946 г. критики Хаксли различными способами давали понять, что, как бы там ни было, но они предпочли бы наслаждаться мастерством Хаксли-беллетриста, но не учиться у него мудрости [2, р. 25].

В послевоенные годы эта ситуация только усугубилась. До конца жизни в 1963 г. Хаксли написал еще три романа («Обезьяна и сущность» (1948), «Гений и богиня» (1955), «Остров» (1962)). В жанровой структуре его творчества начинают преобладать документально-художественные тексты («Бесы Лудена» 1952) и сборники эссе. В это время обычными стали отзывы критиков, звучавшие как преждевременные некрологи, констатирующие закат творческих сил Хаксли: «Отчаяние, с которым он размышляет о мире, заброшенном и катящемся в тартарары, является проекцией его отчаяния в себе», – писал в 1950 г. английский поэт и критик У.С. Хэндли-Джоунз в статье «Современный Гамлет» [2, р. 26].

В 1950-е годы литературная репутация Хаксли упала до самой низкой, критической точки. «О дивный новый мир» теперь казался большинству критиков единственной книгой, которой суждено пережить своего автора. «Есть хороший шанс, – писал Эндрю Хэкер в *Journal of Politics*, – что это произведение Хаксли будут помнить так же долго, как “Братьев Карамазовых” Достоев-

ского». Джордж Вудкок с сожалением признавал в 1949 г., что Хаксли «как художник» стал «особенно болезненным разочарованием» [2, р. 26]. Историки литературы тоже продолжали понижать статус Хаксли. Уолтер Аллен проигнорировал его в главе «1914 и после» своей монографии «Английский роман» (1955). Британский критик-марксист Арнольд Кеттл резко критиковал ключевой для международной репутации Хаксли роман «Контрапункт», настаивая, что бессмысленно искать изъяны в его композиции, стиле, характерах или приемах литературного анализа. Он отказывал роману в статусе произведения искусства, так как в нем нет уважения к жизни, а без такого основополагающего уважения слова вянут и искусству неоткуда взяться» [11, р. 170].

Хаксли тем временем продолжал упорно трудиться и пересоздавать свою карьеру. Его «Бесы Лудена» и «Двери восприятия» (1954) вновь не прошли незамеченными. «Бесы», как и жанрово близкая им беллетризованная биография «Серое Преосвященство» в 1942 г., заслужили большое уважение; «Двери восприятия», как и «Вечная философия», вызвали некоторую сумятицу в умах.

«Двери восприятия» разочаровали большинство читателей. Рационалисты получили новые подтверждения шарлатанства и интеллектуального солипсизма, в то время как серьезных верующих обеспокоил соблазнительно облегченный путь к вере [3, vol. 2, р. 280]. А. Сазерленд назвал Хаксли «калифорнийским шаманом» [2, р. 28]. М. Барретт резюмировал парадоксальность ситуации с Хаксли: «Интеллектуал в десятом поколении, он исповедует яростный антиинтеллектуализм; утонченный эстет, он отвергает искусство во всех его проявлениях как бесполезный род деятельности» [2, р. 28].

И только очень немногие критики оценили по достоинству поздние тексты Хаксли: «Они с признательностью находили там обеспокоенность судьбами человечества, но не одержимость и злобу, лишаящие объективности тех, кто оказался неспособен адекватно оценить намерения или его талант. В итоге ему, как одному из немногих наших современников, удалось создать в наше время культурный синтез» [4, р. 140–141].

Рецепция последнего крупного произведения Хаксли романа «Остров» была противоречивой. Вновь встал вопрос о художественности в прозе Хаксли. Известный английский критик Фрэнк Кермоуд настаивал: «Остров» – «один из худших когда-либо написанных романов», Уэйн С. Бут размышлял о том, применимы ли

тут вообще привычные концепции романа [2, р. 30]. План романа-утопии вызревал у Хаксли с начала 1940-х годов. Когда в 1959 г. он приступил к его реализации, проблема интеграции искусства с идеей возникла заново и, когда роман был закончен, он не принес автору полного удовлетворения, он находил в нем ставший уже привычным дисбаланс между фабулой и пояснениями и признавал, что бессилён его исправить: сюжет не выдерживает груза идей и размышлений [14, р. 930].

К моменту смерти писателя в 1963 г. его литературная репутация была как минимум спорной. Большинство критиков воспринимали Хаксли как занимательного хроникера 1920-х, который позже скатился в эстетически самоубийственный мистицизм. Переоценка и более объективный подход к его творчеству были впереди.

* * *

Если попробовать резюмировать, за что чаще всего критиковали Хаксли, то антология прижизненных отзывов под редакцией Д. Уотта демонстрирует, что рецензии обычно содержали три постоянно повторяющихся упрека к Хаксли и его творчеству: в непристойности, отсутствии эмпатии к персонажам и чрезмерной плодовитости. К примеру, упреки в непристойности вызвали уже первый сборник «Лимбо» и роман «Шутовской хоровод», роман «О дивный новый мир» по этой же причине на четыре года был запрещен в Австралии.

Еще более настойчивыми были обвинения в излишней суровости к человеческим слабостям. В 1927 г. писатель и драматург Беверли Николс сетовал: «Мне всегда казалось, что он пишет ручкой с остро заточенным пером, наполненной чернилами, которые вначале были очищены, а потом заморожены... [Его персонажи] не принадлежат к числу людей, которых бы хотелось навестить в больничной палате» [18, р. 137]. Сомерсет Моэм позже заметил, что неспособность Хаксли занять место в ряду великих романистов, которое действительно было бы достойно его таланта, можно объяснить его недостаточным сочувствием к людям [16, р. 335–336]. Отвечая на частые упреки в брезгливой бесчеловечности, Хаксли настаивал, что они не отнюдь не справедливы, возможно, являются следствием избранной им манеры повествования. По его представлениям, персонажей надо изображать в двойном ракурсе. Поскольку в жизни фарс и трагедия тесно

связаны, и комическое и трагическое суть то же самое, увиденное с разных сторон, писатель должен стремиться к стереоскопическому видению и представить своих персонажей одновременно с двух сторон. Для этого Хаксли либо пытался показать их такими, какими они воспринимают себя сами и – одновременно – такими, какими их видят другие; либо же создавал пару персонажей, у которые много общего, но в одном из них представлял это общее в гротескном свете [20, р. 10].

Обвинение писателя в излишней плодовитости первым выдвинул С. Коннолли, считавший, что первые сорок лет литературной карьеры Олдоса Хаксли были подпорчены перепроизводством, в котором виновата существующая экономическая система [7, р. 115]. Под «существующей экономической системой» Коннолли имеет в виду серию трехлетних контрактов с издательством Chatto & Windus: контракт на ежегодный выпуск двух книг плохо повлиял на то обостренное чувство слова, с которым Хаксли начинал. Претенциозная, туманная манера выражаться стала неизбежным следствием для писателя, который должен выдавать по двести тысяч слов в год [6, р. 60].

Кроме этих трех настойчиво повторяющихся упреков, фундаментальным предметом самой яростной полемики всегда было очень своеобразное представление Хаксли о художественной литературе, которое британский политолог и философ сэр Джордж Кэтлин в 1940 г. охарактеризовал как «этот странный безродный пес от литературы» – «роман идей» [5, р. 5]. Романы Хаксли ostranяли те условности классического реализма, которым следовали мастера старой формации, такие, как Джон Голсуорси и Арнольд Беннет, благодаря этому молодые читатели в 1920-х годах чувствовали в текстах Хаксли дух обновления. В то же время творчество Хаксли бросало вызов и новому, авторитетному взгляду на художественную литературу как на органическую форму, который развился под влиянием Флобера и Генри Джеймса, а также идей «Блумсбери» об автономии искусства. Романная концепция Хаксли шла вразрез и с этими тенденциями: у читателей, судивших о литературе по критериям Джеймса, который, как мы помним, настаивал на жестком ограничении художественного мира рамками некоего фильтрующего сознания, Хаксли-романист неизбежно вызывал чувство неудовлетворенности [8, р. 7].

Критики с трудом привыкали к мысли, что у Хаксли могут быть свои эстетические идеи. Между тем всю свою жизнь он стре-

мился создать свой, особый вид художественной литературы. В одном из первых интервью он говорил, что его цель состоит в том, чтобы технически достичь идеального слияния романа и эссе, создать роман, в котором можно было бы выразить все свои идеи, роман, «похожий на дорожную сумку, в которую можно вместить все» [15, р. 78]. Возможно, прав Д. Уотт, предполагая, что Хаксли в глубине души надеялся, что создание подобной интегративной художественной литературы, которая «вместит все», приведет в конечном итоге к развитию всеобъемлющего мировидения современного человека, которое, в свою очередь, сможет способствовать исцелению истерзанного, распадающегося на части мира [2, р. 3].

Ныне несомненно другое: художественные и интеллектуальные поиски Хаксли позволили ему предложить новаторское представление о балансе художественного и документального в прозе, которое определило разногласия прижизненных критических отзывов и обеспечило тому, что Ч.П. Сноу назвал «институцией Хаксли», беспорочное долголетие.

Список литературы

1. *Aldington R.* Life for Life's Sake: A Book of Reminiscences. New York: Viking, 1941. 424 p.
2. Aldous Huxley: The Critical Heritage / ed. by D. Watt. London, Boston, Mass.: Routledge & Kegan Paul Ltd, 1975. 494 p.
3. *Bedford S.* Aldous Huxley: A Biography: in 2 vols. London: Chatto & Windus, Collins, 1973–1974.
4. *Bloomfield P.* Uncommon People: A Study of England's Elite. London: Hamish Hamilton, 1955. 232 p.
5. *Catlin G.* Time and Aldous Huxley // Saturday Review of Literature. 27 January 1940. No. XXI. P. 5.
6. *Connolly C.* Enemies of Promise and Other Essays: An Autobiography of Ideas. New York: Doubleday, 1960. 276 p.
7. *Connolly C.* The Condemned Playground: Essays 1927–1944. New York: Macmillan, 1946. 306 p.
8. *Firchow P.* Aldous Huxley. Satirist and Novelist. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1972. 224 p.
9. *Hartley L.P.* Review // Saturday Review (London). 20 October 1928. CXLVI. P. 514–515.
10. *Heard G.* The Poignant Prophet // Kenyon Review. Winter 1965. XXVII. P. 49–70.

11. *Kettle A.* An Introduction to the English Novel: in 2 vols. London: Hutchinson, 1953.
12. *Kohn-Bramstedt E.* The Intellectual as Ironist: Aldous Huxley and Thomas Mann // Contemporary Review. April 1939. CIV. P. 470–479.
13. *Lawrence D.H.* Phoenix: The Posthumous Papers of D.H. Lawrence / ed. Edward McDonald. New York: Viking, 1936. 852 p.
14. Letters of Aldous Huxley / ed. by Grover Smith. London: Chatto & Windus, 1969. 992 p.
15. *Maraini Y.* A Talk With Aldous Huxley // Bermondsey Book (London). June 1926. III. P. 76–80.
16. *Maugham S.* Introduction to Modern English and American Literature Philadelphia: Blakiston, 1944. 646 p.
17. *Millgate M.* The Achievement of William Faulkner. London: Constable, 1966. 344 p.
18. *Nichols B.* Are They the Same at Home? New York: Doran, 1927. 256 p.
19. *Orwell G.* Collected Essays, Journalism and Letters / ed. Sonia Orwell and Ian Angus: in 4 vols. Vol. IV. London: Seeker & Warburg, 1968.
20. *Parmenter R.* Huxley at Forty-Three // Saturday Review of Literature. 19 March 1938. XVII. P. 10–11.
21. *Porteus H.G.* Aldous Huxley // Twentieth Century. August 1931. I. P. 7–10.
22. *Quennell P.* D.H. Lawrence and Aldous Huxley // English Novelists: A Survey of the Novel by Twenty Contemporary Novelists / ed. by Derek Verschoyle. New York: Harcourt Brace, 1936. P. 267–278.
23. *Reid R.* The Fiction of Nathanael West. University of Chicago Press, 1967. 174 p.
24. *Roethke T.* Selected Letters of Theodore Roethke / ed. by Ralph J. Mills. Jr. Seattle: University of Washington Press, 1968. 273 p.
25. *Snow C.P.* The Case of Aldous Huxley // Cambridge Review. 17 February 1933. LIV. P. 249–250.
26. *Stokes S.* Aldous Huxley in London // Listener. 12 December 1957. LVIII. P. 977–978.
27. *Webster H.C.* Facing Futility: Aldous Huxley's Really Brave New World // Seawanee Review. April-June 1934. XLII. P. 193–208.
28. *Wilson A.* The Naive Emancipator // Encounter. July 1955. V. P. 73–76.
29. *Wolfe T.* The Notebooks of Thomas Wolfe / ed. Richard S. Kennedy and Paschal Reeves: in 2 vols. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 1970.
30. *Woolf V.* A Writer's Diary / ed. by Leonard Woolf. London: Hogarth Press, 1953. 365 p.

ПУБЛИКАЦИИ

УДК 821.161.1.0

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.12

К.И. Марусяк

© Марусяк К.И., 2026

ИЗ ПЕРЕПИСКИ Н.В. СУШКОВА С Ю.Н. БАРТЕНЕВЫМ: «ПИСЬМО О СТАРЦЕ К СТАРЦУ ОТ СТАРЦА»

Аннотация. Статья представляет собой развернутый комментарий к письму Ю.Н. Бартенева митрополиту Филарету, опубликованному Н.В. Сушковым в его «Записках о жизни и времени святителя Филарета». Текст письма, обнародованный, но не получивший необходимых разъяснений в книге о Филарете, прочтен на фоне сохранившейся, но неопубликованной переписки Сушкова с Бартевым, из которой в свою очередь публикуются четыре письма, связанные с анализируемым «письмом о старце к старцу от старца» (так было названо в книге Сушкова письмо Бартева Филарету). Этот небольшой историко-литературный сюжет, который сперва может показаться «замкнутым», тем не менее обладает, как выясняется, объемом контекстов, способных в той или иной степени дополнить сложившиеся на сегодняшний день биографические портреты как двух корреспондентов – Сушкова и Бартева, так и митрополита Филарета.

Ключевые слова: Ю.Н. Бартев; Н.В. Сушков; С.И. Соколов; В.С. Арсеньев; митрополит Филарет; А.С. Пушкин; литературные отношения.

Получено: 20.12.2025

Принято к печати: 21.01.2026

Информация об авторе: *Марусяк* Ксения Игоревна, студентка четвертого курса бакалавриата филологического факультета Московского государственного университета им. М.В. Ломоносова, 1-й корпус гуманитарных факультетов МГУ им. М.В. Ломоносова, Ленинские горы, ГСП-1, 119991, Москва, Россия.

E-mail: xeniiamarusyack@gmail.com

Для цитирования: Марусяк К.И. Из переписки Н.В. Сушкова с Ю.Н. Бартевым: «Письмо о старце к старцу от старца» // Литературоведческий журнал. 2026. № 2(72). С. 191–208.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.12

Kseniya I. Marusyak

© Marusyak Ks. I., 2026

**FROM THE CORRESPONDENCE OF N.V. SUSHKOV
WITH Yu. N. BARTENEV: “THE LETTER ABOUT AN ELDER
TO AN ELDER FROM AN ELDER”**

Abstract. This article is a detailed comment to the letter of Yu. N. Bartenev to Metropolitan Filaret, published by N.V. Sushkov in his work “Zapiski o Zhizni i Vremeni Svyatitelya Filareta”. The text of the letter in this book does not come with the necessary context, so we read it in conjunction with the preserved but unpublished correspondence between Sushkov and Bartenev. Based on this correspondence, we publish four letters relevant to our interest in “the letter from an elder to an elder about an elder” (as Bartenev’s letter was titled in Sushkov’s book). This small historical-literary case, which may at first seem “closed”, actually has a lot of contexts that can be used to complement the current biographies of two correspondents (Sushkov and Bartenev) and Metropolitan Filaret.

Keywords: Yu. N. Bartenev; N.V. Sushkov; S.I. Sokolov; V.S. Arsen’ev; Metropolitan Filaret; A.S. Pushkin; literary relations.

Received: 20.12.2025

Accepted: 21.01.2026

Information about the author: Kseniya I. Marusyak, 4th year Bachelor’s student, Faculty of Philology, Lomonosov Moscow State University, 1st building of humanitarian faculties, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, GSP-1, 119991, Moscow, Russia.

E-mail: xeniiamarusyak@gmail.com

For citation: Marusyak, Ks.I. “From the Correspondence of N.V. Sushkov with Yu. N. Bartenev: ‘The Letter about an Elder to an Elder from an Elder’”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(72), 2026, pp. 191–208. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.72.12

В книге Н.В. Сушкова «Записки о жизни и времени святителя Филарета» (1868) в качестве одного из приложений фигурирует письмо Ю.Н. Бартевева митрополиту Московскому и Коломенскому Филарету от 7 декабря 1864 г. В «Записках...» Сушкова

настоящий текст анонсирован следующим образом: «Забавно письмо о старце к старцу от старца Ю.Н. Бартевева» [14, с. 230]. Само письмо не сопровождается в книге комментарием, не включено в сколько-нибудь ясно очерченный контекст, и, вероятно, рассчитано на «немногих» или же на любопытного читателя, могущего разумно соотнести персоналии (прежде всего «старца»-адресата и «старца», о котором идет речь в письме, духовника Бартевева Н.И. Путилина) с рядом вскользь названных в «Записках...» эпизодов. В данной статье мы попытаемся дополнить «закрытый» текст опубликованного Сушковым письма материалом, почерпнутым из сохранившейся в его фонде (ОР РГБ) переписки с Бартевым и сопровождаемым нашими комментарием и предположениями. Подчеркнем, что степень сохранности переписки более чем фрагментарна, мы же, учитывая специфику (множество «лакун» при недостатке материала) выводимой из настоящей работы темы («Сушков – Бартев – Филарет»¹), ограничимся в статье публикацией четырех писем за декабрь 1864 г., соотносимых с оговоренным письмом Бартевева митрополиту Филарету.

Непосредственное обращение к материалу хотелось бы предварить небольшим, но могущим задать определенные контексты отступлением о личности одного из заглавных героев статьи, Юрия Никитича Бартевева (1792–1866) – незаурядного корреспондента, свидетеля литературного процесса первых двух третей XIX в., тяготевшего в середине 1820-х и 1830-х годов к складывающемуся «пушкинскому кругу». До некоторой степени с пушкинским именем Бартев соотносится довольно прочно как минимум в связи с двумя обстоятельствами, хорошо известными исследователям «пушкинской поры»: во-первых, это включение «Сонета» («Мадонны») в альбом Бартевева², во-вторых, это состоявшееся благодаря Бартевеву участие А.С. Пушкина и кн. П.А. Вяземского в складывающейся литературной судьбе его

¹ Сразу же оговорим возможность развития темы – изучение истории (или ее фрагмента) взаимодействия Московской и Костромской епархий через призму взаимодействия митрополита Филарета с архиепископом Костромским и Галичским Платоном (Фивейским), которое в свою очередь состоялось, как мы смогли судить из переписки Бартевева с Сушковым, благодаря активности первого и посредничестве второго.

² См.: [10; 11, с. 212].

воспитанницы А.И. Готовцевой³. На протяжении довольно долгого времени Бартенев был директором училищ Костромской губернии (1819–1833); занимаемую в Костроме директорскую должность он получил благодаря поддержке А.Ф. Лабзина, с которым был связан и членством в его ложе «Умиравший Сфинкс», и родственными узами: был мужем родной племянницы Лабзина Е.Н. Бартеновой, урожд. Микулиной (1799–1872). Уже в 1820-х годах Бартенев становится приближенным кн. А.Н. Голицына, впоследствии сделавшись его подчиненным (чиновник особых поручений в Почтовом департаменте (1836–1844)), а еще позже и его биографом – автором мемуарных «Рассказов князя Александра Николаевича Голицына». С середины 1840-х годов Бартенев жил в Москве, где играл отнюдь не последнюю роль в салоне гр. Е.П. Ростопчиной, масонских кругах, особенно сошедшись с семьей Арсеньевых. Для более емкой и точной характеристики облика Бартенева позднего, московского периода, обратимся к воспоминаниям его частого собеседника В.С. Арсеньева (как можно судить по мемуарам, не без интереса и почтения внимавшего мистическим советам и беседам Бартенева):

Привлекательность его ума и характера и самая разнообразность форм его выражения, и оригинальнейшие со всеми приемы <...> сперва озадачивали, иногда не нравились, – ибо, надо сказать, что он, под видом простоты и некоторой искусственной тривиальности, позволял себе глубже въезжать, нежели хотели; но потом это по большей части нравилось, – в особенности, когда за этим открывалось добрейшее сердце и глубоко религиозное направление. <...> Привлекательность разговоров Юрия Никитича была такова, что к нему сходились люди различных направлений, как бы находя для себя родную, среднюю почву. <...> Даже дамы ездили к нему, сидевшему в халате и ермолке [1, с. 204–205].

Представив корреспондента Сушкова, но в то же время не имея данных для установления даты личного его знакомства с Бартеневым, считаем нужным указать на связывавших обоих биографический контекст, Московский университетский благородный

³ О Готовцевой, Бартенева, Вяземском и Пушкине см., напр.: [8]. См. также очерк литературных отношений Вяземского и Бартенева и письма Бартенева Вяземскому: [9].

пансион⁴, «летописцем» которого стал Сушков в своих «Воспоминаниях о Московском университетском благородном пансионе» (1848)⁵. Вероятно, на этой почве еще в первой трети века могла зародиться история литературных (и, быть может, даже приятельских) отношений Сушкова с Бартевым, нам, впрочем, неизвестная; также вероятно, что более близкий контакт между корреспондентами наладился уже в московский период жизни Бартева (т.е. с середины 1840-х годов), когда оба они представляли как бы две стороны – «светскую» (московский салон Сушкова) и «келейную» (домашние беседы Бартева) – одного круга, в который был непосредственно включен все тот же Арсеньев, отразивший в своих мемуарных записях некоторую однородность этих разных, но тесно связанных «обществ»⁶. В то же время история контактов Бартева и Филарета, являясь также не вполне ясной (наиболее вероятно, знакомство состоялось благодаря соотнесенности обоих с кругом Голицына), пунктирно обозначается самим Бартевым в напоминании о ее продолжительности: извиняясь за «старческую болтливость и смелость» [14, с. 97], он насчитывает без малого пятьдесят четыре года своему знакомству с Филаретом.

Обращение к митрополиту, действительно, и смело, и многословно, но, несмотря на это, вполне логично и даже продуманно. Не считая возможной републикацию письма Бартева Филарету в силу отсутствия автографа, приведем его тезисный пересказ⁷, сопровождаемый нашим кратким комментарием. В начале письма Бартев обращает внимание на то, что это вторая его просьба, адресованная иерарху (первая – о духовнике матери (1811), вторая – о своем собственном духовнике о. Никифоре за два дня до отчисления полувекового срока его служения), далее в письме приводятся «блики из общей былевой жизни» – рассказ о годах учения Путилина «в классе поэзии у Василия Михайловича» и «риторике, но уже не у Василия Михайловича, а у достопочтен-

⁴ Бартев окончил учебу в пансионе в 1807 г., Сушков – в 1814 г.

⁵ Примечательно, что в материалах, собранных Сушковым в ходе изучения истории пансиона, находится письмо А.А. Прокоповича-Антонского Бартеву от 23 ноября 1826 г., представляющее собой выражение признательности «и благодарному и почтенному» воспитаннику (ОР РГБ. Ф. 297. К. 1. Ед. хр. 11. Лл. 116–117).

⁶ См. дневниковые записи от 19 ноября и 6 декабря 1856 г.: [1, с. 296, 300].

⁷ Цитаты в настоящем абзаце приводятся по публикации Сушкова: [14, с. 95–97].

ного инокa, названного Филаретом»⁸; акцентируя внимание на продолжительности служения Путилина и на том, что тот, вполне вероятно, является «последним» учеником «Василья Михайловича», Бартенев сравнивает своего духовника с «последним английским бароном»⁹; далее Бартенев утверждает, что «ученик» (Путилин) мог раскрыть «красоту дщери Сионовой» едва ли не наравне с его «наставником» (Филаретом), цитируя как бы между прочим четверостишие из Лабзина¹⁰, в письме Бартенев также указывает на семейную связь с ним («это родной дядя моей жены»); за этим лирическим отступлением следует рассказ о жизни и служении Путилина после окончания семинарии, особо выделяются эпизоды, связанные с Филаретом (перевод в Москву священником при Глазной больнице¹¹, бумаги о заслугах Путилина, поданные на рассмотрение иерарху московским советом глазной больницы), за этим следует указание на жизненные тяготы, претерпеваемые Путилиным (вдовство, пребывание в роли «quasi-патриарха обширнейшей семьи внучат и пр.», кража скопленных на собственные похороны денег) и, наконец, прямо звучит призыв «умиротворить взволнованные чаяния и надежды огорченного старца», сопровождаемый вновь как бы между прочим включенным в текст письма четверостишием Лабзина¹², связанным

⁸ Имеется в виду учеба у Филарета, когда тот преподавал в Коломенской семинарии: с 1806 г. – поэзию (до принятия монашества), с 1808 – риторику (после принятия монашества).

⁹ То есть с героем романа Булвера-Литтона «Последний барон» (The Last of the Barons, 1843). Таким образом выстраивается вполне дерзновенная параллель между Путилиным и Филаретом и героями Булвера-Литтона графом Уориком и Эдуардом IV.

¹⁰ Отметим, что здесь дважды подчеркивается масонская деятельность Лабзина: во-первых, это возможное прочтение традиционной богословской метафоры «дщерь Сионова» (Иерусалим) в свете лабзинского издания, во-вторых, это собственно прямое указание на Лабзина как издателя «Сионского вестника».

¹¹ Имеется в виду домовая церковь Христа Спасителя, исцелившего слепорожденного, при Глазной больнице, построенная в 1845 г. и освященная в октябре того же года митрополитом Филаретом. Церковь не сохранилась, но осталось само здание, располагающееся по современному адресу: Мамоновский переулок, д. 7.

¹² Здесь снова, как и в случае с первым четверостишием, присутствует, вероятно, легко считываемый «шифр»: финальная строка («Умирать учиться, умирать учиться...») может быть прочитана как иносказательное, но довольно определенное указание на название лабзинской логи «Умирающий Сфинкс».

Бартевым напрямую с известным эпизодом «воскрыления» Филаретом «знаменитого Пушкина»¹³.

После этих выписок из обращения Бартевева к Филарету, показавшихся нам необходимыми, мы можем перейти к обещанному в начале статьи материалу – письмам Бартевева и Сушкова, тексты которых мы приведем здесь полностью по беловым автографам¹⁴ одной единицы хранения (ОР РГБ. Ф. 297. К. 7. Ед. хр. 11. Лл. 8–13):

<1>

**Бартевев – Сушкову
12 декабря 1864 года**

Достопочтеннейший и опрагматизованный почтальон!

Московская буря, т.е. Андрей Иванович¹⁵, принесла мне со своею личностью книгу¹⁶ вашу, которую я давал ему читать; на этот раз, буря оказала благодатные следствия...

В каких-то местах, Африканских ли-то или Азиатских, как утверждают путешественники, бури бывают benignого¹⁷ свойства: не одни лишь камни выбрасывают из недр своих, а иногда и осыпают человеческие поля созревшими плодами, маковыми цветами, иногда также слоем ароматической и сладкой росы; вот это теперь и случилось со мною: буря увлекла в спутники свои наизлейнейшую из Московских личностей, именно – Петра Алек-

¹³ С «ответом» Филарета на пушкинское «Дар напрасный, дар случайный...» – стихотворением «Не напрасно, не случайно...».

¹⁴ При передаче текста в современной орфографии сохраняются существенные особенности авторских правописания (сохранены прописные и строчные буквы, характерные для орфографии эпохи написания слов) и пунктуации (в полных текстах писем сохранены «–», обозначающие новый абзац, пунктуация повторяет подлинник), подчеркивания обозначены курсивом, в угловых скобках – конъектура и наши дополнения.

¹⁵ Андрей Иванович Маслов (1796–1870) – один из влиятельных московских масонов, отошел от военной службы в 1831 г., состоял в ложе «Ищущих Манны» (с 1818 г.), принадлежал к кружку Московских мартинистов.

¹⁶ Речь идет о выходе отдельной брошюрой статьи Сушкова «Воспоминания о покойном протоиерее при церкви Воскресения в Барашах, Симеоне Ивановиче Соколове. (Отрывок из записок)» (текст брошюры: [13]), написанной в январе 1863 г. и впервые опубликованной в сентябре 1864 г. в ежемесячном духовном журнале «Странник».

¹⁷ То же, что и благоприятные: от английского “benign” или латинского “benignae” – «доброкачественный».

сандровича, Курбатова¹⁸, приездам которого завсегда радуется душенька моя... Но дело не в нежности семидесятых лет, а, по Московскому выражению, (понимай здесь Степана) дело состоит в деле. –

Петр Александрович на этот раз приехал сказать мне о своих чувствованиях, по предмету автобиографического отрывка¹⁹, касающегося до известного Священника²⁰, которого он был постоянным почитателем и другом; пизса, тобою составленная, по словам Петра Александровича, сколь возможно, при своей краткости, полная по своей законченности. Все блики высокой нравственности, непонятного для толпы богоношения, непрерывного возрастания в чувствованиях близости Божией, – все эти, говорю, неуловимые феноменальные блики счастливо подмечены тобою были, почтенный мой опрагматизованный почтальон. Приятно мне бы было, продолжал Петр Александрович, если бы случай довел мне познакомиться с Г.<осподином> Сушковым, и выговорить ему с увлечением о том полном понимании особы вашей, которая, хотя кратко, но не по словам его, вполне изразилась в парильном, умном и справедливом очертании приснопамятного усопшего старца. Dixi.

Опрагматизованного почтальона
всепокорнейший служитель
Юрий Бартенев

¹⁸ Петр Александрович Курбатов (1783–1872) – один из членов-основателей ложи «Ищущих Манны», директор Московского университетского благородного пансиона (1826–1830), директор типографии Московского университета (1816–1851), прославившийся тайным печатанием в ней масонских текстов.

¹⁹ Имеется в виду все та же брошюра.

²⁰ Примечательны в контексте настоящих писем как минимум два биографических обстоятельства, связанные с кругом С.И. Соколова (1772–1860), настоятеля церкви Вознесения в Барашах. Первое – близость с «Дружеским литературным обществом» – так подчеркивается связь Соколова с Московским университетом, воспитанниками пансиона которого являются и Сушков, и Бартенев. Второе – связь Соколова с Филаретом через митрополита Серафима (С.В. Глаголевского (1763–1843)), предшественника Филарета в титуле митрополита Московского и Коломенского.

Одна из характеристик протоиерея Симеона в книге Сушкова о Филарете такова: «В Москве он известен был как духовник строгий и назидательный, как осторожный путеводитель смущаемых сомнением и ропотом в дни скорби и искушений, как глубокомысленный и проникнутый духовностью мистик» – см.: [14, с. 15].

Суббота, 12-го декабря
1864 года, Москва
№ 1372-ой

<2>

**Сушков – Бартеву
13 декабря 1864 года**

<Тот же лист, рукой Сушкова:>

В некоторых своеобразных выражениях он обратил внимание и на три цвета чернил (черный, синий и красный²¹). А вечером прочитал своим викарным место, где вы говорите, что он не любит рекомендаций²². Это понравилось ему.

Да, шутил я, передавая ваше письмо новому Златоусту, что он видит перед собой не меня, своего частого посетителя, а почтальона Юрия Никитича.

«Пожалуйте. Что же он пишет?»

– Очень забавно и оригинально он хлопочет о священнике при церкви в больнице слепых.

«Помню его. Хороший человек».

– Тут и проза и стихи.

– Я прочту вам вполне письмо.

«Одолжите».

Слушая, он по временам улыбался. Видно было, что иное пробуждало в нем воспоминания о былом. Имена Голицына и Лабзина всегда отрадно звучат сердечному слуху его. Останавливаясь на них.

²¹ Бартев, однообразно оформлявший письма, использовал зачастую два цвета чернил: черный (основной текст) и красный (подпись, дата и место); реже – три цвета: черный (основной текст), синий (подпись) и красный (дата и место). Не располагая черновиком письма, о котором идет речь, можем предположить, что распределение цветов было таковым. Так же оформлены и письма Бартева Сушкову, при этом основной текст – писарским почерком, подпись и дата – автограф. Кроме того, письмо Филарету нумеровано как письмо Сушкову (письмо Филарету – № 1364, 7 декабря, а хронологически ближайшее из сохранившихся в фонде Сушкова писем – 12 декабря, № 1372).

²² «<...> мне совершенно известно нерасположение ваше ко всевозможным рекомендациям о всех возможных лицах (эта привычка была некогда и у моего начальника, блаженной памяти, князя Александра Николаевича)» [14, с. 95].

Поговоря потом о священнике и одоблив от полной души его христианскую решимость не наводит нареkania на подозреваемого в похищении его деньжонок, потому-то *подозрение – не уличено*.

Владыка изъявил готовность представить старца к награде.

«Благодарю Юрия Никитича за письмо, хоть в нем много есть, относительно меня, не заслуженного. Скажите ему, что я с уважением принимаю его свидетельство об иерее Никифоре.

Как последний был в день пятидесятилетия²³ своего служения Богу обласкан, вы это знаете. Подарив ему акафист митрополит сказал: «нам теперь с тобой нечего больше делать, как молиться...» и еще, наше внимание к старцу: по слабости его зрения надпись на книге начертана крупно²⁴.

Н.<иколай> Сушков

13 декабря
1864

Очень я рад, что обрел сочувствие к своей статейке таких почтенных и православных судей, каковы гг Маслов и Курбатов. Да не стоит она таких похвал, какими вы ее награждаете. Лучшее в ней – приложения: письма и очерки²⁵ мыслей протоиерея Симеона. Мне принадлежит только *правда* рассказов. Для вас же должно быть любопытно исцеление больных силой молитвы.

<3>

Бартенев – Сушкову

13 декабря 1864 года

Достопочтеннейший,
Николай Васильевич!

Я получил сегодня ответную записку Вашу, из которой догматически выписал отзыв Ваш о Г.г. Курбатове и Маслове, каждому особо.

²³ Исходя из письма Бартенева Филарету, можно датировать это событие 9 декабря того же года.

²⁴ О помощи Филарета иерею Никифору см. подробнее: [14, с. 229–230].

²⁵ Десять писем (два последних адресованы самому Сушкову) и один очерк («Очерки мыслей, возбуждающих в слушателях отвращение от невежества, и желание просвещения») С.И. Соколова открывают приложение книги о Филарете – см.: [там же, с. 1–20 (приложения)].

Без сомнения им будет приятно видеть это смиренное, но ярко проникновенное усмотрение проблесков внутренней жизни в достопочтимом старце, высказанное не почтальоном из селений грешничьих, а вполне уже испытанным, практическим служителем Всемогущего Господа. – Dixi! –

Со всевозможными благожеланиями,
имею честь оставаться

Вашим покорнейшим слугою
Юрий Бартенев

Воскресенье, 13-го декабря
1864 года, М<о>сква
№ 1375-ый

<4>

Бартенев – Сушкову
14 декабря 1864 года

Милостивый Государь,
Николай Васильевич!

Есть у Вас замашечка упрекать меня в беспрестанных похвалах и воскурениях, якобы, приносимых мною достопочтенной особе Вашей; и Вы не пропускаете ни одного случая, чтобы не заметить, так называемый, пафос разного моего убаюкивания Вас, на все лады; а я Вам скажу, что Вы во всех случаях ошибались. – Я не имею привычки хвалить, а разве собираю несколько современных, не увядших еще²⁶ незабудок, чтобы бросить во след беганья твоего по практическому исполнению заповедей Христовых...

Но вот, и во вчерашнем письме Вашем не обошлось без твоих упреков, в которых я без вины виноват. Пишешь ты ко мне, брадатый старец, следующие слова: «Да не стоит же моя брошюрка таких похвал, какими вы ее награждаете. Лучшее в ней – приложения», и пр. и пр.

Да разве я тебя хвалил, описывая, что другие говорили; разве я что прибавил к этому? От себя что ли?! А нельзя же мне было не прислушаться к речам таких людей, которые не хуже нас с тобою! Но, чтобы больше еще на теперешний раз насолить тебе, Отче Николай, при сем посылаю к тебе новый отголосок похвал, уже не из тесной келии, где ты подолгу не любишь сидеть, а от Святейшего

²⁶ Дописано синими чернилами.

Синода, и все по предмету той же самой брошюры: это выписка из письма, (сейчас только мне доставленного) знаменитого Протопресвитера Кутневича²⁷; а чтобы это было для тебя необлыжно, то и самое письмо, в подлиннике препровождаю, тотчас же, а выписку у себя оставил.

Заключу настоящую эпистолу мою бывальщиною. Я встретился некогда с одним лгуном, который лгал даже дерзновенно, напропалую!

«Что это, братец, ты беспрестанно лжешь», сказал я ему; «даже ни одного слова не промолвишь, – чтобы не солгать?» – «Скажу тебе», отвечал мне мой лгун, «откровенно; такое уж мое несчастье, что, если открываю язык, – то как-то все лжется».

Теперь возведем эту былинку от смешного до высокого. И у меня есть нечто подобное, в общности этой привычки, только в антитезе, или сопротивлении. Я не похвастаню и не обличу себя во лжи: пятилетние больные и 74-х летние старики, – не охотники и не посмеют лгать, а подпадают каким-то маноманическим припадкам, самым невыносимым, и состоящим лишь в том, что, когда в современной, панорамической жизни усмотрят витязя добросердечного, делателя на добро неусталого, и, все бы это помещалось в этом индивидууме в оживляющей и благовонной атмосфере христианского поэтического настроения, то, что бы ни говорилось, даже и заочно, о подобных витязях, какая бы похвала заочно ему не произносилась, – то, говорю, мономаническое настроение оживляющего старика так захватывает внутреннюю его деятельность, что у него всякая уже речь, по необходимости, обращается в лирическую окраску похвалы, неизбежной, необходимой и, притом понимай, сладкой в сочувствии не одного лишь хвалимого, но и похваляющего...

Чтый, да разумеет²⁸!.. Позволяется даже посмеяться и поглумиться на этот новый род старческого фетишизма...

Покорнейший Вашего Превосходительства, доброжелатель
Ю.Б.

²⁷ Василий Иванович Кутневич (1787–1866) – член Святейшего синода (с 1849 г.), протопресвитер (1849–1863), главный священник армии и флота (с 1858 г.), действительный член Петербургской духовной академии (с 1862 г.), шурин Ф.А. Голубинского (1797–1854), член ложи «Ишущих Манны».

²⁸ Мф. 24: 15.

Понедельник, 14-е декабр.<я>
1864 года, М<о>сква
№ 1376-ой

С первого взгляда может показаться, что напрямую соотносится с обсужденным письмом Бартенева Филарету лишь ответ Сушкова от 13 декабря и шутивное обращение из бартеневского письма от 12 декабря («Достопочтеннейший и опрагматизованный почтальон!»), однако это не совсем так. Совершенно особую роль в этих письмах играет обильная похвала статье (брошюре) Сушкова о священнике С.И. Соколове (1772–1860), игравшем вполне знаменательную роль в жизни масонской Москвы. Будучи духовником Е.В. Новосильцевой, урожд. Орловой (1770–1849), чье руководство было поручено Соколову лично Филаретом, он был и духовником семьи Арсеньевых. Многократны его упоминания в дневнике и мемуарах В.С. Арсеньева, где прямо подчеркивается тесная связь священника с масонами круга ложи «Ищущих Манн»: так, к примеру, Соколов входил в ближайшее окружение родного деда Арсеньева по матери, масона и члена ложи «Ищущих Манн» В.Д. Камынина (Комынина) (1776/1777–1842). Разумеется, в этот же круг входили и Маслов с Курбатовым. Любопытна реплика самого Соколова о том, что он не «учился», но «доучивался» у масонов²⁹. В то же самое время Соколову посвящен довольно объемный фрагмент вступительной части книги Сушкова о Филарете³⁰, представляющий собой переработку статьи 1864 г. Любопытно, что Сушков делает объемную оговорку, отстаивая за Соколовым звание «мистика», но не «масона, мартиниста, иллюмината», переходя к тезису о мистике как духовном учителе в рамках ортодоксии («Мистик – и светило наших дней в православном мире»), ругая «франкмасонство», отдавая предпочтение трем классическим философам-мистикам (Беме, Сен-Мартену и Фоксу) и заключая это рассуждение следующим выводом: «Вот таковым-то мистиком и мартинистом был Семен Иванович Соколов» [14, с. 15–17]. Здесь Сушков, очевидно, сознательно нивелирует хорошо ему известную непосредственность взаимодействия Соколова с московскими масонами, поэтому скромность реакции на похвалы Бартенева, Маслова и Курбатова может быть объяс-

²⁹ См.: [1, с. 190].

³⁰ См.: [14, с. 11–25].

нима не только собственно скромностью (безусловно, имевшей место), но и сознательным нежеланием получить похвалу от тех, кто был «своим» в сложноустроенном московском круге общения священника Соколова.

На этом фоне определенным образом может быть прочитано и сушковское письмо Бартеневу от 13 декабря, и обращение Бартенева к Филарету: в то время как Бартенев вводит Филарета и Сушкова в специальные контексты (их как минимум два: лабзинский и голицынский), прекрасно понимаемые обоими и не чуждые обоим, в том, и в другом случае мы сталкиваемся с тем, что диалог на эти темы оказывается терпеливо и приветливо выслушан, но не поддержан, при этом не может быть установлено, насколько ответ «опрагматизованного почтальона» о чтении бартеневского письма соответствовал реальным репликам разговора с Филаретом. Интересно, что Сушков в характеристике опубликованного в «Записках...» письма Бартенева Филарету поддержал невинную (но неслучайную и не бессмысленную) игру Бартенева с темой «старчества», перекликающуюся с его сниженным «брадатый старцем» и ироничным обращением «Отче Николай» в письме Сушкову от 14 декабря. Так, уже через два года после смерти Бартенева (и – соответственно – через год после смерти Филарета), публикуя свою книгу о митрополите, «брадатый старец» Сушков, он же «опрагматизованный почтальон», выразился понятным ему и адресату, Филарету, языком адресанта, написавшего «письмо о старце к старцу от старца».

Обратим внимание на некоторые тонкости письма Бартенева Филарету, которые еще не были нами обсуждены. Оборудованное «прозой и стихами», тематически письмо также разделено на две условные и сменяющие друг друга «тональности»: «прозаическую» и «лирическую». При этом с прозаической, т.е. практической стороной письма оказывается связано имя князя Голицына посредством сравнения Филарета с ним в нелюбви к рекомендациям, с лирической – имя Лабзина, чьи стихи Бартенев включает в «кульминационное» и финальное места. Последнее в особенности любопытно, поскольку лабзинское четверостишие образует некоторую параллель со стихотворением Филарета «Не напрасно, не случайно...», при этом на сегодняшний день хорошо известны два его варианта (второй считается наиболее достоверным): первый – публикация стихотворения в журнале «Звездочка» в 1848 г., второй – вариант Сушкова, отраженный им в книге о Филарете 1868 г.

Неизвестно, какой из «ответов»³¹ на пушкинское «Дар напрасный, дар случайный...» мог иметь в виду Бартев, но так или иначе «почтальон» Сушков оказывается включен в контекст этой отсылки бартевского письма³². Оговоримся, что на упоминание в письме Бартева «урока», преподнесенного Филаретом Пушкину, митрополит не реагирует, либо же эта реакция не входит в «отчет» Сушкова. Примечательно также, что Бартев в письме называет поэта «знаменитым Пушкиным». Эта формула буквально отсылает нас к дарственной надписи на шмуцтитуле книги «Мысли Жан-Поля, извлеченные из всех его произведений» (*Pensées de Jean-Paul, Extraites de Tous Ses Ouvrages; Par le Traducteur des Suédois à Prague, 1829*), подаренной Бартевым Пушкину в ответ на включение в его альбом «Сонета» («Мадонны»). Приведем эту надпись: «Знаменитому Пушкину, и Пушкину любимому на память от Бартева. 1830 года 31 августа. Москва» [10, с. 23]. Исходя из этого, мы делаем вывод, что Бартев мог сознательно связать собственный литературно-мистический «диалог» с Пушкиным и «переписку» Пушкина с Филаретом, подчеркнув при этом сопряженность «ответа» митрополита с масонской лабзинской традицией.

Таким образом, при помощи сохранившихся в фонде Сушкова писем нам удалось представить более или менее полный комментарий к «письму о старце к старцу от старца», которое в свою очередь, сохраняя практическое значение (просьба о Н.И. Путилине), содержит множество «шифров», непосредственно связывающих Бартева с митрополитом. А «скромный» адресант Сушкова и Филарета, библиофил и биограф князя Голицына Юрий Никитич Бартев, помимо прочего, оказывается связующим звеном между Костромой и Москвой, московскими масонами круга семьи Арсеньевых и Сушковым, умело и тонко во всех опубликованных и оговоренных выше письмах объединяя литературную и мистическую составляющие как собственной биографии, так и биографий «опрагматизованного почтальона» и митрополита Филарета.

³¹ Напомним, что варианты отличаются тремя стихами первой строфы и двумя стихами третьей строфы.

³² Подробнее о сушковском варианте, а также о взаимодействии стихотворной «переписки» Пушкина и Филарета с голицынскими контекстами см.: [5].

Список литературы

1. *Арсеньев В.С.* Воспоминания. Дневник. Материалы семейного архива. Генеалогия рода Арсеньевых / сост., подгот. текста и коммент. А.И. Серкова, М.В. Рейзина. СПб.: Изд-во им. Н.И. Новикова, 2005. 565 с.
2. <*Бартенев Ю.Н.*> Из записок Ю.Н. Бартенева. Рассказы князя Александра Николаевича Голицына. Сообщено А.З. Зиновьевым // Русский Архив, 1886. Кн. 1. Вып. 3. С. 369–381; Кн. 2. Вып. 5. С. 52–108; Вып. 7. С. 305–333; Кн. 3. Вып. 10. С. 129–166.
3. <*Бартенев Ю.П.*> Юрий Никитич Бартенев // Русский Архив, 1897. Кн. 3. Вып. 11. С. 395–432; Вып. 12. С. 614–659; 1898. Кн. 1. Вып. 1. С. 100–124; Кн. 2. Вып. 5. С. 67–80; Кн. 3. С. 516–546.
4. Бартенев Юрий Никитич // Русский биографический словарь / изд. под наблюдением А.А. Половцева. СПб.; М., 1900. Т. 2: Алексинский – Бестужев-Рюмин. С. 518.
5. *Ивинский Д.П.* Пушкин, митрополит Филарет, князь Вяземский и другие // 225: сборник статей к юбилею А.С. Пушкина / ред.-сост.: Д.П. Ивинский. М.: Р. Валент. 2024. С. 61–118.
6. *Кондаков Ю.Е.* Мистик у трона (Биография князя А.Н. Голицына). М.: Ганга, 2023. 492 с.
7. *Кондаков Ю.Е.* Розенкрейцерское окружение князя А.Н. Голицына: А.И. Ковальков, П.Д. Маркелов, Ю.Н. Бартенев // *Кондаков Ю.Е.* Розенкрейцеры, мартинисты и «внутренние христиане» в России конца XVIII – первой четверти XIX века. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2011. С. 322–351.
8. *Коптелова Н.Г.* Бартеневский след в творчестве А.И. Готовцевой // Два века русской классики. 2024. Т. 6. № 1. С. 38–73.
9. *Марусяк К.И.* Костромской Квакер – Остафьевскому Старцу: неопубликованные письма Ю.Н. Бартенева кн. П.А. Вяземскому // Литературоведческий журнал. 2025. № 2(68). С. 160–200.
10. *Модзалевский Б.Л.* Автограф «Мадонны» в альбоме Ю.Н. Бартенева // Пушкин и его современники: материалы и исследования / Комис. для изд. соч. Пушкина при Отд-нии рус. яз. и словесности Имп. Акад. наук. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1911. Вып. 15. С. 21–26.
11. *Модзалевский Б.Л.* Альбом Юрия Никитича Бартенева // Известия отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук. 1910. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1910. Т. 15. Кн. 4. С. 200–221.
12. <*Сушков Н.В.*> Воспоминания о Московском университетском благородном пансионе / сочинение Н. Сушкова. М.: Издание Общества истории и древностей российских, 1848. 96 с.

13. <Сушков Н.В.> Воспоминания о покойном протоиерее, при Церкви Воскресения в Бараших, Симеоне Ивановиче Соколове: (отрывок из записок). М., <1864>. 36 с.
14. <Сушков Н.В.> Записки о жизни и времени святителя Филарета, митрополита Московского / сост. Н.В. Сушковым. М.: Тип. А.И. Мамонова, 1868. 164 с.
15. Филаткина Н.А. Род дворян Арсеньевых в лицах и судьбах (IV–XIX вв.). М.: Издательский Дом ТОНЧУ, 2020. 383 с.

References

1. Arsen'ev, V.S. *Vospominaniya. Dnevnik. Materialy semeinogo arkhiva. Genealogiya roda Arsen'evykh* [Memoirs. Diary. Family Archive Materials. Genealogy of the Arseniev Family], comp., prepared. text and commentary by A.I. Serkova, M.V. Reizina. St Petersburg, Izd-vo im. N.I. Novikova Publ., 2005, 565 p. (In Russ.)
2. <Bartenev, Yu. N.> "Iz zapisok Yu. N. Barteneva. Rasskazy knyazya Aleksandra Nikolaevicha Golitsyna". Soobshcheno A.Z. Zinov'evym ["From the Notes of Yu. N. Bartenev. The Stories of Prince Alexander Nikolaevich Golitsyn". Reported by A.Z. Zinoviev]. *Russkii Arkhiv*, vol. 1, no. 3, 1886, pp. 369–381; vol. 2, no. 5, pp. 52–108; no. 7, pp. 305–333; vol. 3, no. 10, pp. 129–166. (In Russ.)
3. <Bartenev, Yu. P.> "Yurii Nikitich Bartenev". *Russkii Arkhiv*, vol. 3, no. 11, 1897, pp. 395–432; no. 12, pp. 614–659; vol. 1, no. 1, 1898, pp. 100–124; vol. 2, no. 5, pp. 67–80; vol. 3, pp. 516–546. (In Russ.)
4. "Bartenev Yurii Nikitich". *Russkii biograficheskii slovar'* [Russian Biographical Dictionary], ed. under the supervision of A.A. Polovtsev. St Petersburg, Moscow, 1900, vol. 2, p. 518. (In Russ.)
5. Ivinskii, D.P. "Pushkin, mitropolit Filaret, knyaz' Vyazemskii i drugie" ["Pushkin, Metropolitan Filaret, Prince Vyazemsky and Others"]. 225: *sbornik statei k yubileyu A.S. Pushkina* [225: Collection of Articles Dedicated to the Anniversary of A.S. Pushkin], ed.-comp.: D.P. Ivinskii. Moscow, R. Valent Publ., 2024, pp. 61–118. (In Russ.)
6. Kondakov, Yu. E. *Mistik u trona (Biografiya knyazya A.N. Golitsyna)* [The Mystic at the Throne (Biography of Prince A.N. Golitsyn)]. Moscow, Ganga Publ., 2023, 492 p. (In Russ.)
7. Kondakov, Yu. E. "Rozenkreiterskoe okruzhenie knyazya A.N. Golitsyna: A.I. Koval'kov, P.D. Markelov, Yu. N. Bartenev" ["Rosicrucian Entourage of Prince A.N. Golitsyn: A.I. Kovalkov, P.D. Markelov, Yu. N. Bartenev"]. *Rozenkreitser, martinisty i "vnutrennie khristiane" v Rossii kontsa XVIII – pervoi chetverti XIX veka* [Rosicrucians, Martinists, and "inner Christians" in Russia at the

- End of the 18th Century and the First Quarter of the 19th Century*]. St Petersburg, Izd-vo RGPU im. A.I. Gertsena Publ., 2011, pp. 322–351. (In Russ.)
8. Koptelova, N.G. “Bartenevskii sled v tvorchestve A.I. Gotovtsevoi” [“The Bartenev Trace in the Work of A.I. Gotovtseva”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 1, 2024, pp. 38–73. (In Russ.)
 9. Marusyak, Ks.I. “Kostromskoi Kvaker – Ostaf’evskomu Startsu: neopublikovannye pis’mo Yu. N. Barteneva kn. P.A. Vyazemskomu” [“Kostroma Quaker – to Ostafievsky Elder: Unpublished Letters of Yu. N. Bartenev to Prince P.A. Vyazemsky”]. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 2(68), 2025, pp. 160–200. (In Russ.)
 10. Modzalevskii, B.L. “Avtograf ‘Madonny’ v al’bome Yu. N. Barteneva” [“The Autograph of ‘Madonna’ in the Album by Yu. N. Bartenev”]. *Pushkin i ego sovremenniki: materialy i issledovaniya* [*Pushkin and His Contemporaries: Materials and Research*]. St Petersburg, Tip. Imp. Akad. nauk Publ., 1911, vol. 15, pp. 21–26. (In Russ.)
 11. Modzalevskii, B.L. “Al’bom Yuriya Nikiticha Barteneva” [“Album by Yuri Nikitich Bartenev”]. *Izvestiya otdeleniya russkogo yazyka i slovesnosti Imperatorskoi Akademii nauk*. St Petersburg, Tip. Imp. Akad. nauk Publ., 1910, vol. 15, no. 4, pp. 200–221. (In Russ.)
 12. <Sushkov, N.V.> *Vospominaniya o Moskovskom universitetskom blagorodnom pansione* [*Memoirs of the Moscow University Noble Boarding School*], essay by N. Sushkov. Moscow, Izdanie Obshchestva istorii i drevnostei rossiiskikh Publ., 1848, 96 p. (In Russ.)
 13. <Sushkov, N.V.> *Vospominaniya o pokoinom protoieree, pri Tserkvi Voskreseniya v Barashakh, Simeone Ivanoviche Sokolove: (otryvok iz zapisok)* [*Memoirs of the Late Archpriest, at the Church of the Resurrection in Barashi, Simeon Ivanovich Sokolov: (Excerpt from Notes)*]. Moscow, <1864>, 36 p. (In Russ.)
 14. <Sushkov, N.V.> *Zapiski o zhizni i vremeni svyatitelya Filareta, mitropolita Moskovskogo* [*Notes on the Life and Times of Hierarch Filaret, Metropolitan of Moscow*], comp. by N.V. Sushkov. Moscow, Tip. A.I. Mamonova Publ., 1868, 164 p. (In Russ.)
 15. Filatkina, N.A. *Rod dvoryan Arsen’evykh v litsakh i sud’bakh* [*The Family of the Arsenyev Nobles in Persons and Destinies*]. Moscow, Izdatel’skii Dom TONCHU Publ., 2020, 383 p. (In Russ.)

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 2 (72) – 2026

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 19/VIII-2026 г. Формат 60×84/16
Усл. печ. л. 13,15 Уч.-изд. л. 11,15
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