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

№ 3 (73)
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/2026.73.00
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 3 (73)
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/2026.73.00
ISSN 2073-5561(Print)
ISSN 2949-3897(Online)

© INION RAN, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

К 200-летию рождения М.Е. Салтыкова-Щедрина

Павлова И.Б. Формирование образа русского мира в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина (на материале цикла «Губернские очерки») 9
Ранчин А.М. Книга пророка Даниила как подтекст сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик» 33
Дмитренко С.Ф. А.К. Толстой и М.Е. Салтыков-Щедрин: к проблеме творческих взаимоотношений 45

История литературы

Русская литература

Фаустов А.А. А.С. Пушкин и вопрос о братстве 66
Аксёнова Д.А. К вопросу о природе образа Зангези в сверхповести В. Хлебникова 87
Жулькова К.А. «…Слияние двух вещей: точности поэзии и восторга чистой науки»: бабочки В.В. Набокова 103
Ключников К.В. Жанр миниатюры в андеграунде: малая проза Владимира Эрля 124

Зарубежная литература

Красавченко Т.Н. Готика и литературный канон: роман Брэма Стокера «Дракула» 144
Гриднёва Н.А. Музыка Ф. Шопена в рассказе Г. Гессе «Nocturno Es-Dur» 165

Соколова Е.В. «Я любила его больше жизни»: творчество Ингеборг Бахман через призму личных отношений (к 100-летию со дня рождения) 178
Джумайло О.А. Caritas Romana как «формула пафоса» в романе Джона Стейнбека «Гроздья гнева» 196

Возрождая библиотечные фонды ИНИОН РАН

Кузнецов А.В., Дементьева А.В. К столетию одесского литературно-художественного журнала «Провесень» 215

CONTENTS

M.E. Saltykov-Shchedrin: To the 200th Anniversary of Birth

Irina B. Pavlova. Formation of the Image of the Russian World in the Works of M.E. Saltykov-Shchedrin (based on the cycle of "Provincial Essays") 9
Andrei M. Ranchin. The Book of Daniel as a Subtext of M.E. Saltykov-Shchedrin's Fairy Tale *The Wild Landowner* 33
Sergei F. Dmitrenko. A.K. Tolstoy and M.E. Saltykov-Shchedrin: Towards the Problem of Creative Relationships 45

History of Literature

Russian Literature

Andrei A. Faustov. Alexander Pushkin and the Question of Brotherhood 66
Daria A. Aksenova. Toward the Question of the Nature of the Image of Zangezi in V. Khlebnikov's Super-novel 87
Karina A. Zhul'kova. "…the fusion of two things: the precision of poetry and the delight of pure science": Butterflies by V.V. Nabokov 103
Kirill V. Klyuchnikov. Genre of the Miniature in the Underground: Vladimir Earl's Short Prose 124

Foreign Literature

Tatiana N. Krasavchenko. Gothic and Literary Canon: Bram Stoker's Novel *Dracula* 144

Natalia A. Gridneva. F. Chopin's Music in H. Hesse's Short Story *Nocturno Es-Dur* 165
Elizaveta V. Sokolova. "I loved him more than my life": The Work of Ingeborg Bachmann Through the Lens of Personal Relationships (to the 100th anniversary of her birth) 178
Olga A. Dzhumaylo. Caritas Romana as a "Pathosformel" in John Steinbeck's *The Grapes of Wrath* 196

Revitalizing the Literary Collections of the Institute of Scientific Information for Social Sciences

Alexey V. Kuznetsov, Alisa V. Dement'eva. On the Centenary of the Odessa Literary and Artistic Magazine "Provesen" 215

К 200-ЛЕТИЮ РОЖДЕНИЯ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА

УДК 821.161.1.0 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.01

И.Б. Павлова
© Павлова И.Б., 2026

ФОРМИРОВАНИЕ ОБРАЗА РУССКОГО МИРА В ТВОРЧЕСТВЕ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА (НА МАТЕРИАЛЕ ЦИКЛА «ГУБЕРНСКИЕ ОЧЕРКИ»)

Аннотация. В статье исследуется образ русского мира в цикле М.Е. Салтыкова-Щедрина «Губернские очерки» (1856–1857), в котором поставлены актуальные общественные проблемы предреформенного периода, связанные с будущим России, и нашло отражение предчувствие автором грядущих исторических перемен. При создании художественной картины русской жизни писатель следовал традициям Пушкина и Гоголя. Во внимании к чаяниям, судьбам и духовным идеалам народа проявился демократизм Салтыкова-Щедрина. Создавая национальную картину мира, писатель использует разнообразные жанровые формы, изобразительные средства (в том числе колористику), обращается к фольклору. В «Губернских очерках» начинают формироваться значимые для русского национального сознания концепты: город, провинция, дорога, народ, идеал. Цикл, ставший первым многообещающим опытом изображения русского мира, пронизан жаждой обретения Пути для страны и для героя-рассказчика, стремящегося к гражданскому служению, к социальной гармонии, к высшим этическим ценностям.

Ключевые слова: русский мир; цикл «Губернские очерки»; город; провинция; дорога; хронотоп; народ; идеал.

Получено: 10.05.2026 Принято к печати: 12.06.2026

Информация об авторе: *Павлова* Ирина Борисовна, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069, Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0006-0156
E-mail: antologia1@yandex.ru

Для цитирования: *Павлова И.Б.* Формирование образа русского мира в творчестве М.Е. Салтыкова-Щедрина (на материале цикла «Губернские очерки») // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 9–32.
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.01

Irina B. Pavlova
© Pavlova I.B., 2026

FORMATION OF THE IMAGE OF THE RUSSIAN WORLD IN THE WORKS OF M.E. SALTYKOV-SHCHEDRIN (BASED ON THE CYCLE OF "PROVINCIAL ESSAYS")

Abstract. This article explores the development of the image of the Russian world in the cycle "Provincial Essays" (1856–1857) by M.E. Saltykov-Shchedrin. In the centre of this work are pressing social issues of the pre-reform period, related to Russia's future. The cycle "Provincial Essays" reflects the author's premonition of coming historical changes. The writer, creating a portrait of Russian life, followed the traditions of Pushkin and Gogol. Saltykov-Shchedrin's democratic approach manifested itself in his attention to the fate, aspirations and spiritual ideals of common people. To create a national worldview, the author utilizes a variety of genre forms and visual media (including colour), and draws on folklore. The chronotope plays a crucial role in the cycle's depiction of the Russian world, influencing the work's themes, plot, and composition. Concepts so significant to the Russian national consciousness, such as city, province, road, nation and ideal, begin to take shape in "Provincial Sketches". The cycle is permeated with a yearning to find a path for the country and for the narrator, who strives for social harmony, and the highest ethical values. The "Provincial Essays" laid a promising foundation for the depiction of the Russian world.

Keywords: Russian world; the cycle "Provincial Essays"; town; province; road; chronotope; people; ideal.

Received: 10.05.2026 Accepted: 12.06.2026

Information about the author: *Irina B. Pavlova*, DSc in Philology, Senior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya Street, 25A, bld. 1, 121069, Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0006-0156
E-mail: antologia1@yandex.ru

For citation: Pavlova, I.B. “Formation of the Image of the Russian World in the Works of M.E. Saltykov-Shchedrin (based on the cycle of ‘Provincial Essays’)”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 9–32. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.01

«Россия для наших выдающихся писателей и тема – предмет художественного усвоения, и метод его, и способ. <…> Быть может, следует утверждать, что великие русские писатели не столько мыслили “образами”, сколько “образом” – одним, единственным – России», – писал Н.Я. Берковский [5, с. 38].

Национальный образ мира представляет собой целостную систему, культурно-мировоззренческий феномен. Его специфика обусловлена стабильными, традиционными, наиболее часто встречающимися в данной культуре мотивами. По определению «Литературного энциклопедического словаря», мотив – это «устойчивый формально-содержательный компонент» произведения, который «более прямо, чем другие компоненты художественной формы, соотносится с миром авторских мыслей и чувств» [14, с. 320]. Он выступает языковым коррелятом концепта, его воплощением на идейно-эстетическом уровне.

Салтыков-Щедрин, подобно крупнейшим русским реалистам XIX в., создал свой образ России. Он неустанно размышлял о предназначении своей страны, ее способности к самовыражению. Цикл «Губернские очерки» (1856–1857) продолжил реалистическую традицию Пушкина, Гоголя и «натуральной школы». Это первое произведение Салтыкова-Щедрина, в котором он проявил себя как самостоятельный художник, обладающий творческими перспективами и потенциалом. В «Очерках» формируются художественный метод, принципы типизации писателя-сатирика[1]. Повествование ведется от лица надворного советника Николая Ивановича Щедрина, отношение которого к окружающей действительности близко авторскому. Заглавие первого отдельного из-

[1] Начинающий автор предполагал публиковать свое произведение в «Современнике», близком ему своей демократической направленностью. Предположительно, Салтыков ознакомил с некоторыми очерками Тургенева, который оценил их критически. В свою очередь Некрасов, вероятно основываясь на мнении Тургенева, не проявил интереса к «Губернским очеркам». В результате Салтыков обратился в либеральный орган «Русский вестник», созданный М.Н. Катковым в 1856 г.

дания цикла (1857) – «Губернские очерки. Из записок отставного надворного советника Щедрина. Собрал и издал М.Е. Салтыков».

Живой интерес читательской аудитории к циклу был во многом обусловлен его актуальностью, соответствием духу времени: автор ставит проблемы, волновавшие в предреформенный период русское общество; они затрагивают необходимость коренных изменений социально-экономического строя, гражданского сознания, будущего страны и народа. В нем возникает целый ряд переплетающихся друг с другом, взаимообусловленных мотивов, которые будут в дальнейшем определять творчество писателя, лягут в основу концепции русской жизни Салтыкова-Щедрина, сыграют принципиальную роль в становлении национального образа мира в его произведениях. К таким фундаментальным компонентам относятся: город, провинция, художественное пространство и время (хронотоп), народ, идеал.

Художник-сатирик испытывал сугубый интерес к топонимическим образам, среди которых городу в его творчестве принадлежит особое место. Образ города, зародившись в мифологическом сознании, с начала своего существования представал символическим аналогом вселенной, его организация отражала принципы социума, характер государства. В процессе исторического развития семантика этого образа усложнялась: он выступал и как эталон гармонии («Город Солнца» Т. Кампанеллы), и как средоточие социального зла («Город желтого дьявола» М. Горького). Его идеальное воплощение – Новый Иерусалим, Вышний град. У Салтыкова-Щедрина «Ерусалим-град Христов» появляется в «народных главах» «Губернских очерков».

Исследователи указывали на преемственную связь «Истории одного города» (1869–1870) с «Историей села Горюхина» (1830) Пушкина. Усвоение писателем-сатириком пушкинской пространственной модели не выглядит неожиданным: уже с отроческих лет он был серьезно увлечен творчеством поэта. «Влияние литературы в Лицее было очень сильно: воспоминание о Пушкине обязывало…» – отмечал Салтыков-Щедрин в «Автобиографической записке» [11, с. 118].

А. Искоз (псевдоним А.С. Долинина) в статье, посвященной «Истории села Горюхина» (1910), высказал мысль, что писатель заимствовал у Пушкина форму, которая открывала плодотворные возможности для создания масштабной картины русской жизни. Но если в пушкинском наброске звучит скорбная ирония, то про-

изведение Салтыкова-Щедрина – это сатира. «…“История села Горюхина” прежде всего и главным образом глубокая и полная невыразимой грусти ирония над всей Россией, над всей этой огромной деревней, “Горюхиным” именуемой. Все значение ее заключается именно в этой захватывающей шири задуманной художником картины русской жизни, в этой ужасающей правде, рассказанной простодушным тоном Белкина…» [10, с. 246]. Последующие поколения исследователей продолжали развивать эту точку зрения, отмечая, что близость «Истории одного города» к незавершенной повести Пушкина ощутима в идейной направленности, характере обобщения, в форме повествования, языке и стиле, в деталях сюжета, хотя при этом между ними существуют и важные различия [8, с. 20].

По мнению академика М.П. Алексеева, в замысле Пушкина присутствует пародийное начало в отношении некоторых общих норм отечественной историографии: «Доморощенные дилетантские занятия историческими исследованиями были в большой моде после Карамзина; зарождался интерес к областной истории; многие губернские города, как это отмечает и Белкин, действительно нашли в эти годы своих летописцев и бытописателей; охотно собирали исторические материалы и относительно своих наследственных вотчин» [1, с. 74].

Живо проявляется ирония Пушкина в отрывке, посвященном размышлениям рассказчика Белкина, который, хотя и претендовал на сочинение, занимательное для философа, прагматика, дающее возможность витийствовать, не решился, однако, подступиться даже к написанию истории губернского или уездного города: «Обращусь ли к истории отечественной? Что скажу я после Татищева, Болтина и Голикова? И мне ли рыться в летописях и добираться до сокровенного смысла обветшалого языка, когда не мог я выучиться славянским цифрам? Я думал об истории меньшего объема, например об истории губернского нашего города; но и тут сколько препятствий, для меня неодолимых! Поездка в город, визиты к губернатору и к архиерею, просьба о допущении в архивы и монастырские кладовые и проч. История уездного нашего города была бы для меня удобнее, но она не была занимательна ни для философа, ни для прагматика, и представляла мало пищи красноречию» [16, т. 8(1), с. 132].

У Салтыкова-Щедрина сарказм направлен не только на работы представителей государственной (юридической) школы в

русской историографии, но и на некоторых составителей поверхностных бытописательных очерков, имеющих порой фельетонный характер: С.Н. Шубинского, Д.Л. Мордовцева, П.И. Мельникова. Пародируется также форма исторических сочинений, принципы анализа, стилистические обороты, лексика, способ изложения материала.

Образ Глупова из «Истории одного города», обладающий высочайшей степенью типизации, формировался в творчестве писателя постепенно[2]. Так, его упоминание в качестве губернского или уездного прослеживается с 1861 г. в очерках «Литераторы-обыватели» (1861), «Клевета» (1861), «Наши глуповские дела» (1861), «Наш губернский день» (1862), образующих своеобразный «глуповский цикл» и вошедших в сборник «Сатиры в прозе» (1862). В свою очередь предшественником этого условного провинциального города являлся Крутогорск (данный топоним мелькает в очерках «Приезд ревизора», 1857, «Скрежет зубовный», 1860). В этих произведениях, как и в «Истории села Горюхина», отражаются многие общероссийские черты. Исследователи правомерно утверждают, что «Горюхинская летопись, запечатлевшая жизнь, тронутую “тоской неподвижности”, – преддверие “натуральной школы” и ее наследников, изображавших преимущественно негативные общественные явления» [22, с. 68]. Таким образом вывод, касающийся опосредованного влияния Горюхинской хроники на очерковый цикл, посвященный Крутогорску, представляется обоснованным.

Художником, с которым у Салтыкова-Щедрина прослеживается несомненная близость моральных установок в трактовке образа провинциального города, выступает Гоголь. Крутогорск – воплощение косности, общественной инерции, мелких интересов, чиновничье-бюрократических злоупотреблений и пороков. В «<Заметках> к 1-й части поэмы “Мертвые души”» Гоголь писал:

[2] По мнению щедриноведа Д.П. Николаева, «нетрудно заметить, что губернский Глупов и Глупов уездный – это в данном случае разные города. Они похожи друг на друга. Похожи внешне и по существу. И тем не менее в единый образ они еще не слились: перед нами *множество Глуповых* – уездных, губернских, заштатных и прочих. <…>. В “Истории одного города”, как это видно уже из названия книги, мы встречаемся с *одним городом, одним образом.* Но это такой образ, который вобрал в себя признаки *сразу всех городов.* И не только городов, но и *сел, деревень.* Мало того, в нем нашли воплощение характерные черты *всего самодержавного государства, всей страны*» [15, с. 206].

«Идея города. Возникшая до высшей степени пустота. <…> Весь город со всем вихрем сплетней – преобразование бездельности жизни всего человечества в массе» [7, т. 6, с. 692–693].

По замечанию исследователя Н.А. Беловой, «жизнь в подобном городе мертва и бессмысленна и состоит из событий, алогизм которых обитателями уже не осознается. <…> Концепт “уездный город” у Н.В. Гоголя выполняет очень важную функцию, концентрируя в себе не только миражность русской жизни, но и мир земной, забывший о своем предназначении – быть отражением Града Небесного» [4, с. 90–91].

Салтыков-Щедрин уже в своих художественно-публицистических произведениях пятидесятых годов занял активную критическую гражданскую позицию по отношению к общественным несовершенствам.

Писатель-сатирик прошел суровую школу в «глуповских палестинах». (Прототипом Крутогорска была Вятка, место ссылки Салтыкова.) В цикле дано обобщенное изображение губернского города и провинциальной русской действительности предреформенного десятилетия. В этом произведении нашли глубокое отражение личные переживания автора. Глава «Скука» своего рода инвектива в адрес провинциального мира. Герой-рассказчик как будто очутился в преисподней и претерпевает нападение демонических сил. «Вокруг меня мгла и туман; Порфирии Петровичи, Яковы Астафьичи, Федоры Герасимычи жадно простирают ко мне голодные руки и не дают мне дохнуть…

Где я, где я, господи!» [17, т. 2, с. 229].

Сошлемся на статью Н.Б. Назаровой, посвященную такому характерному явлению провинциального бытия – скуке, в произведениях русских писателей, в том числе Салтыкова-Щедрина [13, с. 315–317]. А.Е. Семеновская в работе «Концепт “провинция” в русской литературе XIX века: семантическое поле психологических и экзистенциальных состояний», опираясь на работы ряда современных исследователей, отмечает, что значения, связанные с «утратой собственной идентичности», зачастую реализуются посредством мортальных мотивов и образов. «Провинция в литературе XIX в., по мнению исследователей, представлена как царство мертвых, а провинциальные сюжеты отсылают к мифам о передвижениях в загробный мир. <…> Восприятие провинциального топоса как пространства мертвых провоцирует уже не только

психологические переживания, но и экзистенциальные – и страх смерти один из них» [18, с. 105].

Когда герой-рассказчик знакомится с Крутогорском, у него возникает впечатление, что жизнь еле тлеет в этом дальнем углу России, хотя первые ощущения не лишены лиризма. В эпилоге дано описание оцепеневших равнин, покрытых белым саваном-снегом (устойчивая метафора в дальнейшем творчестве сатирика), от которых веет тоской, возникает символическая картина похорон «прошлых времен». Герой испытывает чувство горечи и грусти, признается во внутренней растерянности, говорит о желании умереть, что свидетельствует о психологическом переломе, совершающемся в момент прощания с одним этапом жизни и началом следующего. Если вначале приехавшему в Крутогорск надворному советнику Николаю Ивановичу Салтыкову казалось, что за пределами города как будто «конец миру» [17, т. 2, с. 7], то в эпилоге перед ним открывается неизведанная дорога.

При создании цикла «Губернские очерки» Салтыков-Щедрин вводит мортальные мотивы, при этом в сознании автора одновременно с критическим взглядом на «прошлые времена» зреет убеждение, что под грудой мертвенных форм, исторически преходящих социально-политических институтов, систем, теплится жизнь и возможно обновление и развитие. Все обветшалое, косное должно рано или поздно уйти и дать место новым силам. Мортальность приобретает смысл завершения какого-то явления, процесса. Сюжеты, мотивы смерти у Салтыкова-Щедрина связаны с хронотопом и с определенными социальными группами героев. Своеобразным продолжением «Губернских очерков» должна была стать «Книга об умирающих»: «ветхих» людях, «прошлых временах»[3]. Ряд очерков, предназначавшихся для задуманного цикла, был напечатан в 1858–1859 гг.

Начиная с шестидесятых годов политическая обстановка в России, вступившей на путь преобразований, определялась соче-

[3] Такое толкование мортальности было нередким в «канун освобождения». П.В. Анненков писал И.С. Тургеневу 21 декабря 1857 г. (2 января 1858 г.) в связи с образованием в Петербурге Губернского дворянского комитета для разработки условий отмены крепостного права: «Разумеется, у нас только разговоров, что об эмансипации. <…> прошлое течет, уходит, скрывается безвозвратно. Не догонишь, не схватишь ничем. Даже замешательство, если случится кой-где, ему не поможет. Старое на прошлых неделях умерло, умерло…» [2, с. 64].

танием масштабных реформ, социальных противоречий, активизацией общественного движения и попыток правительства стабилизировать ситуацию. Под ее влиянием происходит усложнение мировоззренческих представлений скептика, аналитика Салтыкова-Щедрина, обогащение писателя новым социальным и творческим опытом. В свете этого изменяется трактовка мотива мортальности, его семантическая насыщенность. Если в 1850-х – начале 1860-х годов он интерпретируется как закономерное завершения изживших себя социально-исторических явлений: крепостничества, провинциального застоя, то у зрелого писателя-сатирика мотив приобретает в нравственно-философском аспекте окраску трагизма и оказывается связан с состоянием русского народного мира, который пребывает под гнетом социального и метафизического зла.

Картина национального мира, созданная писателем, существует во времени и в пространстве. Хронотоп образует целостность литературного произведения. Время в Крутогорске заторможено и никак не может ускорить темп, настоящее еле-еле превращается в прошлое, с точки зрения предметно-событийной представляется почти «незаполненным». Таково существование бесчисленных губернских, уездных, заштатных городов. Как образно определил его М.М. Бахтин: «Это густое, липкое, ползущее в пространстве время» [3, с. 396]. Однако в герое-рассказчике цикла «Губернские очерки», несмотря на охлаждающий опыт службы, живет надежда на обновление провинциальной жизни, обретение временем поступательного исторического хода.

Что касается художественного пространства, то при первом знакомстве героя-рассказчика с Крутогорском местоположение города предстает живописным, на подъезде к нему глаз радуют «лес, луга да степь», но по мере погружения героя в провинциальную жизнь, появляются унылые картины: осенняя темнота, сырость, грязь, паршивый лесочек, разбитая дорога, застывшие равнины, покрытые снегом[4]. В цикле «Губернские очерки» эти пространственные изображения предстают конкретными, локальными, но в контексте всего творчества Салтыкова-Щедрина они

[4] В дальнейшем изображения русских просторов в произведениях сатирика делаются все более печальными: они предстают погруженными в сон, пребывающими в пассивно-страдательном состоянии, безучастными к человеку.

воспринимаются взаимосвязанными с национальными культурно-историческими топосами.

Одна из пространственных примет в «Губернских очерках» – болото, по народным представлениям, место «засасывающее», гиблое, нечистое. Образ этот выступает как в метафорическом, так и в прямом значении. С обманчивой топью сравнивает сатирик застойную провинциальную жизнь, которая вначале может представиться безмятежной: ее «поверхность так зелена, что издали, пожалуй, может быть принята за роскошный луг» [17, т. 2, с. 79]. Страннице Пахомовне «болота смрадные», обиталища зла, преграждают путь к райским обителям. В главе «Госпожа Музовкина» впечатления героя-рассказчика, совершающего деловую поездку по провинции, унылы: мелкий, «паршивый» лесочек, над ним серенькое тоскливое небо, жидкая и бледная зелень, сменяющаяся осокой, каркающая ворона, тучи комаров, живущих в болотине, «неблагоуханные» туманы, которые по вечерам поднимаются оттуда. По прошествии времени образ болота включается в гротесковую картину происхождения города Глупова в сатире «История одного города»: это роковое место для головотяпов, ищущих князя, и для закладки города. Вокруг Глупова были сосредоточены трясины, пустоши. Эти описания близки пушкинскому изображению «страны, по имени столицы своей Горюхиным называемой», которая «к востоку примыкает … к диким, необитаемым местам, к непроходимому болоту, <…> и где суеверное предание предполагает быть обиталищу некоего беса» [16, т. 8(1), с. 134].

Своеобразная разновидность пространства в цикле Салтыкова-Щедрина – пустыня. Этот образ интерпретируется в традициях народного творчества, древнерусской литературы (агиография, духовные стихи): его семантика связана с молитвенным уединением вдали от суетного мира, аскезой. Пустыня соотносится с райскими обителями. Однако идеальный образ, фигурирующий в «народных главах» «Губернских очерков», в дальнейшем претерпевает метаморфозу, его положительный знак меняется на отрицательный: «матери-пустыни» больше нет, а есть «безнадежная, надрывающая сердце пустыня».

Заметную роль в поэтике художественного пространства Салтыкова-Щедрина, начиная с «Губернских очерков», играет колористика. Особая семантическая насыщенность отличает ахроматические белый и серый и приближающиеся к ним блеклые тона («жидкая и бледная зелень дорожных окраин»), которые являются

важными составляющими изображаемого писателем мира и занимают доминирующее положение в его пейзажных картинах. Символика этих цветов представлена в негативном аспекте: белый – холод, отчаяние, миражность, серый – бедность, скука, ненастье. В главе «Дорога. (Вместо эпилога)» равнины не дышат, они покрыты белым саваном, «и кажется утомленному путнику, что вот-вот встанет мертвец из-под савана… Грустно» [17, т. 2, с. 465].

Для Салтыкова-Щедрина серые тона – это смирение, печальные виды средней России. Туманный, сумрачный колорит характеризует пространственную сферу, влияет на психологическое состояние человека. Само название одной из глав «Губернских очерков» «Скука» ассоциируется с серым цветом, с депрессией, безнадежностью. Осень описана как «безобразная, гнилая, с пронизывающею насквозь сыростью и вечным туманом, густою пеленой встающим над городом…» [17, т. 2, с. 221]. Белые и серые, блеклые краски изображенного художником мира взаимосвязаны, границы между ними предстают зыбкими. Так же неопределенно состояние жизни в описываемый автором исторический момент[5].

Следует отметить, что в произведениях, последовавших за «Очерками», белый и серый все более будут ассоциироваться с безжизненностью, обреченностью, феномен белизны связываться с отсутствием перспективы. В цветопоэтике Салтыкова-Щедрина 1880-х годов возрастет роль серого и его оттенков, что было

[5] В «Губернских очерках» зарождается концепт «призрачность», который станет сквозным в творчестве писателя-сатирика. Его анализу будет посвящена социально-философская статья «Современные призраки» (предназначавшаяся для «Современника», № 5, 1863), подготовленная творческими размышлениями и житейским опытом Салтыкова-Щедрина предреформенных лет. Согласно его взглядам, социально-политические, идеологические системы являются исторически преходящими, в процессе развития человечества и его цивилизации они исчерпывают себя, превращаются в «призраки» и сменяются другими: «Рассуждая теоретически, это такая форма жизни, которая силится заключить в себе нечто существенное, жизненное, трепещущее, а в действительности заключает лишь пустоту» [17, т. 6, с. 382–383]. Бывают периоды в истории, когда старые системы, институты отмирают, а новые не вырабатываются. Жизнь общества под владычеством изживших себя форм тягостна, лишена определенности, твердых ориентиров. Представление о призрачной действительности ассоциируется с обветшалостью, пустотою, иллюзорностью, метонимически связанными с серо-белыми тонами. Концепт «идеал» и концепт «призрак» в творчестве Салтыкова-Щедрина – это антонимическая, но взаимосвязанная пара.

обусловлено общественно-политической ситуацией и глубокими творческими переживаниями писателя[6].

В образе дороги встречаются время и пространство. Он проходит через весь цикл, выполняя композиционно связующую и символическую роль. «Большая дорога – это есть нечто длинное-длинное, чему не видно конца, – точно жизнь человеческая, точно мечта человеческая. В большой дороге заключается идея…» – говорится в романе Достоевского «Бесы» [9, т. 10, с. 481]. В произведениях сатирика упоминается о дорогах в конкретном и переносном смысле. Во «Введении» к «Губернским очеркам» дорога дарует много свежих впечатлений; открывающиеся герою-повествователю новые картины навевают состояние беспечности и расслабленности. Ее изображение завершает цикл, но эпилог исполнен драматизма: происходит прощание с уходящей эпохой, впереди встреча с неизвестным будущим, в душе героя совершается трудный процесс социального и индивидуального становления. Подтекст этой сцены в том, что расставание с прошлым – это испытание не только для отдельной личности, но и для общества в целом. Вступая на служебное поприще, исполненный надежд, воодушевленный ими, молодой герой-рассказчик видел свое предназначение в неукоснительном исполнении должностных обязанностей, в искоренении социального зла и пороков.

Дальнейшее творчество Салтыкова-Щедрина свидетельствует о том, что по мере углубления жизненного опыта, расставаясь с реформаторскими иллюзиями, сатирик осознавал, как долог путь, предстоящий России, убеждался в чрезвычайной сложности разрешения «противоречий» и «запутанных дел» действительности, требующее упорнейших и долговременных усилий всех здоровых сил общества. «Суровый реализм и скептицизм Салты-

[6] В арсенале Салтыкова-Щедрина есть особые цвета, резко контрастирующие с белым и серым, а именно: оранжево-красный с блеском и красно-огненный (близкие цветовые оттенки, обладающие статусом самостоятельности). Они имеют негативные коннотации, связаны в одной ситуации с трагедией: пламя пожара, искры огня в главе «Соломенный город» «Истории одного города», в другой – с неизбывным страданием от безжалостных лучей солнца, как в сказке «Коняга». Совсем иначе предстает в художественно-публицистическом творчестве сатирика золотой, который входит в состав образа «золотой век», хотя это цветонаименование употреблено в переносном значении – совершенный, имеющий высшую ценность. Использование названных колоризмов – один из приемов при изображении России, отражающий противоречивость ее истории.

кова отодвигали в его сознании торжество идеала до конца согласованного, до конца гармоничного общества будущего в неразличимую еще для него глубь грядущих времен» [12, с. 59].

В статье «Современные призраки» дорога символически обозначает поступательное движение цивилизации, народов, государств, их самореализацию. Бывают исторические периоды, когда человеческое общество избирает ложные пути, подчиняется «призракам», идеалам минуты. Но несмотря ни на что, оно обязано бороться и стремиться к высшим ценностям.

В «Выбранных местах из переписки с друзьями» Гоголь заметил, что «в России еще брезжит свет, есть еще пути и дороги к спасенью…» [7, т. 8, с. 344]. По его убеждению, человек-гражданин, христианин должен трудиться на благо родины, руководствуясь началами добра: «Для русского теперь открывается этот путь, и этот путь есть сама Россия» [7, т. 8, с. 300]. В период написания цикла у Салтыкова-Щедрина вполне сформировалось понимание того, что русскому миру настоятельно требуются социально-экономические преобразования, отмена крепостного права, полное обновление всех сфер жизни. И путь, который выберет страна, во многом зависит от пробуждения гражданского самосознания, от способности общества инициировать созидательные процессы, и от просвещения масс. Будущее показало, как длителен и труден процесс преобразования жизни.

Несмотря на преобладание минорных, меланхоличных красок при изображении действительности в «Губернских очерках», она предстает отнюдь не депрессивной, унылой: ее преображает проникновенное, эмоциональное объяснение в любви «до боли сердечной» к скромной, грустной русской природе, с которой герой сроднился, отдал ей лучшую часть себя. В этом признании отражено сложное отношение к родине не только рассказчика, отставного надворного советника Николая Ивановича Щедрина, но и автора с его особой идейно-эстетической позицией. Герой-рассказчик наблюдает разные лики окружающего мира, и его впечатления находят отражение во внутренних монологах. В главе «Скука» жизнь предстает томительной, однообразной, по-осеннему унылой, герой сетует, что в этой обстановке гаснут его энергия, благородные порывы, обостряются чувства утраты духовного руководства, интеллектуальных единомышленников. Напротив, в отрывке, открывающем главу «Христос воскрес!», лиризм сочетается с универсальными обобщениями. Воскресение Христово – праздник

торжества жизни, обновления природы, души человеческой. В данном отрывке переживание Пасхи рассказчиком – в подкупающей искренности, душевном подъеме, это своего рода стихотворение в прозе, посвященное совершенству мира.

Во «Введении» рассказчик свободно изливает свои чувства к далекому, никем не тронутому краю, его обитателям. Существование героя в провинции имеет для него не только тягостные, но и отрадные стороны, связанные со встречами с простыми людьми, богомольцами и странниками, днями великих праздников Рождества и Пасхи, когда возникает ощущение вечности и благодаря этому пульса полноценного времени. В такие моменты все преображается, одухотворяется, изменяется природа, пробуждается чувство, что исполнение времен совсем близко.

Картину жизни в «Губернских очерках» озаряет свет, природный и невещественный: его излучает летнее солнце, яркий месяц, миллионы звезд, вечные огни, горящие в небе. Сияние, свечение связано с тайной мироздания, нравственным просвещением, духовной радостью в главе «Христос воскрес!»[7]

Связанные с зимним и весенним временем праздники Рождества и Пасхи, а также описание чествования в преддверии лета «достохвального образа угодника Божия» соотносятся с бóльшей частью природного цикла и свидетельствуют о включенности России в естественный, космический порядок.

Русский мир в цикле прежде всего представлен как земной, в то же время в его изображении присутствует и образ неба, символизирующий гармонию, вечность. В главе «Христос воскрес!» герой-рассказчик вопрошает, отчего в эту ночь воздух всегда так тепел и тих, в небе горят миллионы звезд, а сердце переполняет веселие: «“Христос воскрес!” – приветливо шепчут вечные огни, горящие в глубоком, темном небе» [17, т. 2, с. 241]. В рассказе странствующего отставного солдата Пименова образы земли и

[7] Образ света у Салтыкова-Щедрина может выступать в пределах одного произведения амбивалентным: страшным, мертвенным и просвещающим. Например, описывая процесс деградации Иудушки Головлева и Анниньки, художник упоминает, что под воздействием ночных возлияний и мучительных воспоминаний вся насущная обстановка вокруг героев «исчезала из глаз и заменялась светящейся пустотой» [17, т. 10, с. 256]. В то же время в заключительной части романа-хроники свеча освещает образ Спасителя в терновом венце, в который вглядывается Иудушка, осознавший под влиянием просыпающейся совести свою вину перед ближними и перед Богом.

неба связаны мистически, и чистым сердцем богомольцам, странникам дано это прочувствовать: «А иной человек, умом незлокозненным, сердцем бесхитростным действующий, окроме ширины и долины и выси, слышит тут гласы архангельские, красы бестелесные зрит… Потому-то, смекаю я, простому человеку скрижаль божья завсегда против злохитрого внятнее…» [17, т. 2, с. 126–127].

«Губернские очерки» называют «монографическим исследованием» провинциальной среды. Автор рисует быт и нравы Крутогорска, выводит различные социальные типы: администрация, помещики-дворяне, чиновничество, «негоцианты», мещане. Так, в разделе «Прошлые времена» в уста персонажа подъячего вложено описание плутней в среде мелких чиновников, городничих, исправников, раздел «Юродивые» посвящен изображению в сатирическом ключе административной системы, бюрократии. Этим образам уготована долгая жизнь в творчестве писателя. В «Талантливых натурах» автор с глубочайшей иронией демонстрирует измельчание, инертность выходцев из дворянской среды, которые долгое время считались носителями культурных, этических ценностей нации. Эта тема развивается в последующих произведениях Салтыкова-Щедрина. С ней связано сатирическое переосмысление общественного и литературного типа «лишние люди», а также знаковых образов русской классической литературы Чацкого, Печорина, Рудина, Лаврецкого и ряда других.

В описании различных обитателей крутогорского мира видится нечто большее, чем только обличительные тенденции. Салтыков-Щедрин показывает, что представители дворянского-помещичьего класса, бюрократии равнодушны к общественному долгу, к судьбе страны, они с их ретроградными взглядами и понятиями – бесполезная, инерционная сила и препятствуют назревшим преобразованиям. Цель автора – «внушить» читателю мысль о том, что в русской жизни назрела необходимость практического деятеля нового типа.

В поисках нравственных идеалов герой-рассказчик обращается к духовным ценностям народа, крестьянства. Достоевский в одной из статей о русской литературе (1861) писал о цикле «Губернские очерки»: «Но более всего нас поразило то, что г. Щедрин едва только оставил северный град, Северную Пальмиру <…> как тотчас же у него и замелькали под пером и Аринушки, и несчастненькие с их крутогорской кормилицей, и скитник, и матушка Мавра Кузьмовна, и замелькали как-то странно, как-то особенно.

Точно непременно так уж выходило, что как только выедешь из Пальмиры, то немедленно заметишь всех этих Аринушек и запоешь новую песню, забыв и Жорж Занд, и "Отечественные записки", и г. Панаева, и всех, и всех» [9, т. 18, с. 60].

На протяжении нескольких десятилетий сатирик проявлял глубокий интерес к поэтическому творчеству народа, к древнерусской литературе. Исследователь Ю.М. Соколов заметил, что «среди элементов, образующих стиль щедринской сатиры, значительное место занимает фольклор <…>. Характер и методы использования Щедриным фольклорного материала крайне своеобразны и сложны» [20, с. 493]. В «народных главах» «Губернских очерков» автор прибегает к художественным средствам, характерным для произведений устного народного творчества: троекратные повторы, придающие экспрессивность и напевность, анафоры, параллелизмы и др. Он использует стилизацию под народный сказ, ритмико-интонационные приемы, играющие важную роль в организации фольклорных текстов, в плане содержательном может привлечь сказочные волшебные элементы (например, изображение потустороннего мира с целью противопоставления царств добра и зла). Можно предположить, что на писателя, как и на многих русских художников слова, оказала определенное влияние фольклорная трактовка образа дороги. Одна из его репрезентаций связана с движением в другой мир, навстречу судьбе. Особое внимание писатель обращал на тот тип мышления народа, основа которого – идеализация заветных упований, стремление к неустанному поиску высших ценностей – справедливости и Правды. В дальнейшем эти понятия претворились у художника-сатирика в руководящую установку его творчества: «идти вперед, *вышнего града взыскуя*» [17, т. 13, с. 285], в служение русскому миру. Писатель, развивавшийся в русле пушкинских и гоголевских традиций, объективно оценивал значение фольклора как одной из важнейших эстетических и духовных составляющих отечественной культуры и литературы, как отражение индивидуальности народа.

Для формирования демократических убеждений сатирика фольклор сыграл значимую роль. Прежде всего это относится к осмыслению проблемы народности, обозначившейся в общественном сознании уже в первой четверти XIX в. Исследование глубин жизни народа стало для Салтыкова-Щедрина способом выражения гражданской позиции. В цикле «Невинные рассказы» художник делает признание о роли народа в его самосознании и творчестве:

«…в сердце моем таится невидимая, но горячая струя, которая, без ведома для меня самого, приобщает меня к первоначальным и вечно бьющим источникам народной жизни» [17, т. 3, с. 146].

Попав на службу в Вятку, Салтыков познакомился с жизнью простых слоев общества, патриархального купечества, старообрядчества. В разделе «Богомольцы, странники и проезжие» цикла ощущается значительное влияние народной поэтической стихии. Автор цитирует «Стих об Асафе, в пустыню входяща», «Стих о Страшном суде», «Стих об антихристе». Особое значение приобретает тема взыскания Святого града, «стратегия пути» странника, по выражению исследователя Е.В. Фаленковой [21, с. 19–21], которая нашла яркое отражение в главах «Пахомовна» и «Аринушка». Убогая, гонимая Аринушка (раздел «В остроге»), устремляющаяся к Ерусалиму-граду Христову, воплощает религиозные упования простого народа, стремление к духовному идеалу. Порой Вышний град проецируется в народном сознании на Русь. Антитезой Святому граду в творчестве писателя-сатирика предстает Глупов и проект Угрюм-Бурчеева – казарменный Непреклонск в «Истории одного города».

По наблюдению Н.А. Бердяева, «тип странника так характерен для России и так прекрасен. Странник – самый свободный человек на земле. <…> Странник – свободен от “мира”, и вся тяжесть земли и земной жизни свелась для него к небольшой котомке на плечах. Величие русского народа и призванность его к высшей жизни сосредоточены в типе странника» [5, с. 19].

В своих «Записках» священник Сергий Сидоров уделил особое внимание странникам земли русской. По его убеждению, странничество – тот подвиг, в котором Русь выявила свой лик. Автор описал три разновидности этого феномена. Первая – путь ухода из ограды Христовой, путь самости, желания создать свою собственную религию. Это путь русских пантеистов. Второй – путь богоискателей, людей жаждущих, но не могущих найти Христа. «Есть третий путь, путь светлый странничества, когда, порвав с уютом и семьей, становятся странники во имя Христа на дорогу для того, чтобы уйти с нее в могилу. Они видят Христа, грядущего по весям и долам <…>, и идут за Ним, радостные, твердо веря, что эта дорога земная подымется к небу и сольется со светлой дорогой надзвездной» [19, с. 156]. Общей чертой трех видов странничества являются скитания по дорогам. «Все стран-

ники связаны с дорогами, знают завораживающую силу путей Руси…» [19, с. 159].

Еще один тип странника, выведенный в «Губернских очерках», это центральный персонаж главы «Отставной солдат Пименов», который исходил много дорог, в простоте сердца передает герою-рассказчику увиденное, мечтает достичь Святой горы Афонской, преизобилующей благодатью, где можно обрести спасение. Явление странничества представлялось Салтыкову-Щедрину специфическим проявлением религиозности народа. В «Губернских очерках автор поэтизирует его, тем самым сообщая русскому миру уникальность.

Писателю была свойственна способность видеть как светлую, так и отрицательную сторону социально-исторического явления, общественного сознания. В его произведениях зрелого периода появится сатирический двойник странника: средний русский человек, скиталец, «гулящий» за границей, странствующий по Европе, пораженный праздностью, безразличный к судьбе отечества.

Пятидесятые – шестидесятые годы XIX в. отмечены повышенным интересом к старообрядчеству историков, публицистов, литераторов, радикальной интеллигенции, членов кружка Герцена, предполагавших в нем политический потенциал. Достоевский в статье «Два лагеря теоретиков» (1862) утверждал, что умозрительные славянофильские и западнические теории не могут как должно оценить такого крупного явления в нашей исторической жизни, как раскол. «Они не поняли в этом странном отрицании страстного стремления к истине, глубокого недовольства действительностью» [9, т. 20, с. 20–21].

Цикл «Губернские очерки», публицистика, литературная критика Салтыкова-Щедрина 1850–1860-х свидетельствуют о том, что он был хорошо информирован о настроениях эпохи. Его осведомленность подкреплялась и серьезным служебным опытом, полученным в 1848–1855 гг. в Вятке[8]. Салтыков-Щедрин отдавал

[8] О влиянии представителей «древлего благочестия» на Салтыкова-Щедрина можно судить по некоторым фактам его жизни. Как сообщал биограф сатирика С.А. Макашин, во время службы в Вятке, отправившись по предписанию начальства в Казань, Салтыков-Щедрин встретился с «известным знатоком поволжского раскола и правительственным искоренителем его» П.И. Мельниковым (А. Печерским). «Совместно с ним, между прочим, сделан безрезультатный обыск у раскольника беглопоповского толка Трофима Тихонова Щедрина. Принято считать, что именно встреча с этим 74-летним стариком, очень умно и

должное силе духа, твердости в отстаивании представителями старообрядчества своих убеждений, хотя видел и темные стороны этого религиозного течения. Он считал, что в народной среде могут родиться настроения антиисторические и антисоциальные по своей сущности и источник их – скудость интересов жизни, неразвитости сознания. В среде ревнителей старой веры он наблюдал социальное расслоение, проявления деспотизма по отношению к незащищенным, бедным, фанатизм (см. очерк «Матушка Мавра Кузьмовна»).

В центре внимания писателя – многострадальная доля крестьянства, его незлобивость, глубокая, простодушная вера труждающихся и обремененных, отдельные драматические судьбы простых людей. Народ представляется Салтыкову-Щедрину «младенцем-великаном», которого надо освободить от крепостного ига, разбудить и направить к сознательной деятельности, ибо именно народ во многом определяет будущее России. Уверенность в этом выражена в неопубликованной статье-рецензии на «Сказание о странствии и путешествии по России, Молдавии, Турции и Святой земле постриженника Святыя горы Афонския инока Парфения» (первая половина 1857 г.)

Но сочувственное отношение писателя к народу было чуждо какой-либо идеализации, отличалось трезвостью, о чем свидетельствуют последовавшие вскоре после «Губернских очерков» цикл «Глуповское распутство», очерк «К читателю» из «Сатир в прозе»[9]. На основе жизненного опыта 1850–1860-х годов у него сложилось собственное понимание социально-философской категории «народ», которое он изложил в письме в редакцию журнала «Вестник Европы» (апрель 1871 г.) в связи с обвинениями А.С. Суворина в «глумлении над народом» в «Истории одного города». По мнению Салтыкова-Щедрина, необходимо отличать

энергично державшимся на допросе и в затеянном Мельниковым споре о “старой вере”, и дала скоро повод Салтыкову заимствовать его фамилию в качестве своего литературного псевдонима» [11, с. 355]. Хотя С.А. Макашин одновременно предлагает и другой источник происхождения псевдонима сатирика.

[9] Д.П. Николаев в работе, посвященной «Истории одного города», писал, что Салтыков-Щедрин продолжил гоголевскую традицию сатирического изображения не только «верхов», но и «низов» общества: «…Петрушка, дядя Митяй и дядя Миняй и некоторые другие образы людей из народа – все это у Гоголя образы сатирические, представляющие собой обличение тех или иных народных пороков и недостатков» [15, с. 271].

народ исторический, то есть действующий на поприще истории, который оценивается и приобретает сочувствие по мере дел своих, от народа как воплотителя идеи демократизма, и ему «нельзя не сочувствовать уже по тому одному, что в нем заключается начало и конец всякой индивидуальной деятельности» [17, т. 18, кн. 2, с. 85].

Тема идеалов занимает важнейшее место в творчестве скептика, просветителя, социального моралиста Салтыкова-Щедрина. Разрабатывая ее, он опирался на гуманистические нравственные принципы, евангельские этические положения, идеи утопического социализма, усвоенные им в начале творческого пути, народные представления о Правде, традиции русской литературы (в цикле «Письма к тетеньке» писатель высказал мысль, что сущность пушкинского гения выразилась в стремлениях к общечеловеческим идеалам [17, т. 14, с. 406]). Эта тема включает в себя ту обобщенную трактовку явления странничества, которое для писателя-сатирика сопряжено с символом дороги, с неустанным взысканием Вышнего града. В «Губернских очерках» вполне обозначились идеальные установки автора. Особое композиционное положение в произведении занимает раздел «Праздники», в который входят главы «Елка» и «Христос воскрес!». Он находится посередине цикла, играет организующую, гармонизирующую роль, его отличает нравственный пафос и духовная назидательность. В главах этого раздела дано единственное радостное, хотя и не лишенное оттенка грусти, изображение Пасхи и Рождества в творчестве Салтыкова-Щедрина.

В цикле «Губернские очерки» сосуществуют социальный критицизм, описание «бедности и несовершенства» жизни, искренний демократизм, лирическая стихия, риторическое начало, использованы такие изобразительные средства, как свет и колористика – они эмоционально обогащают созданный писателем художественный мир, несут нагрузку символизации. Автор исследует жизнь России накануне исторического перелома, предпринимает попытки разработать свою пространственно-временную модель, погружается в «таинственные глубины» народного мировоззрения, в фольклор как выражение самосознания масс, размышляет о путях преображения и обновления действительности, о духовно-нравственных ориентирах. Произведение отличается разнообразием жанровых форм, отходящих от жанра очерка: рассказ, «портрет», картина быта, пейзажная зарисовка, драматическая сцена и мо-

нолог, народный сказ, «лирическое отступление», этнографический очерк, мемуарный набросок или «дневник», записки, образующих оригинальное единство.

Ведущие мотивы – город, провинция, дорога, структурно и функционально близкий им хронотоп – народ, идеал, трансформируясь, взаимодействуя друг с другом, концентрируют в себе ключевую идею «Очерков» – автор создает образ действительности, в котором отразились его исторические, социальные, этические представления. Картина, созданная Салтыковым-Щедриным в этом цикле, будет усложняться, расширяться, отражая эволюцию мировоззрения писателя, художественного метода социальной сатиры, изменения исторических условий. В «Губернских очерках» положено многообещающее начало изображения русского мира, которое стало подступом к масштабным социально-философским обобщениям, творческим прозрениям писателя, касающимся судьбы родины. Оригинальный щедринский образ этого мира в дальнейшем вольется в общую концепцию отечественной цивилизации.

Список литературы

1. *Алексеев М.П.* К «Истории села Горюхина» // Пушкин. Статьи и материалы. Вып. II / под ред. М.П. Алексеева. Одесса: Одесполиграф, 1926. С. 70–87.
2. *Анненков П.В.* Письма к И.С. Тургеневу. Кн. 1. 1852–1874. СПб.: Наука, 2005. 536 с.
3. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // *Бахтин М.М.* Вопросы литературы и эстетики. Очерки по исторической поэтике. М.: Худож. лит., 1975. С. 234–407.
4. *Белова Н.А.* Концепт «город» в современном литературоведении // Вестник Югорского гос. ун-та. Вып. 1(24). 2012. С. 87–91.
5. *Бердяев Н.* Судьба России. М.: Советский писатель, 1990. 350 с.
6. *Берковский Н.Я.* О мировом значении русской литературы. Л.: Наука, 1975. 184 с.
7. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. соч.: в 14 т. М.; Л.: Изд. АН СССР, 1940–1952.
8. *Грицай Ю.Ф.* «История села Горюхина» А.С. Пушкина – литературный прототип «Истории одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина // Вопросы русской литературы. Республиканский межведомственный сб. Вып. 1(21). Львов: Изд-во Львовского ун-та, 1973. С. 19–26.
9. *Достоевский Ф.М.* Полное собрание сочинений: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

10. *Искоз А. (Долинин А.С.).* «История села Горюхина» // *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений / под ред. С.А. Венгерова: в 6 т. Т. IV. С.-Петербург, 1910. С. 237–246.
11. *Макашин С.* Салтыков-Щедрин. Биография 1. Изд. 2-е, доп. М.: ГИХЛ, 1951. 588 с.
12. *Макашин С.А.* «Губернские очерки». Примечания // *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: в 20 т. Т. II. М.: Худож. лит., 1965. С. 481–548.
13. *Назарова Н.Б.* Скука и провинция в русском самосознании (на материале русской классической литературы) // Вестник Мордовского гос. ун-та. № 3. 2008. С. 315–317.
14. *Незванкина Л.К., Щемелева Л.М.* Мотив // Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 230.
15. *Николаев Д.П.* «История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина // Три шедевра русской классики. М.: Худож. лит., 1971. С. 187–301.
16. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 16 т. Т. 8 (в 2 кн.). М.: Изд. АН СССР, 1940.
17. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: в 20 т. М.: Худож. лит., 1965–1977.
18. *Семеновская А.Е.* Концепт «провинция» в русской литературе XIX века: семантическое поле психологических и экзистенциальных состояний // Вестник Томского гос. пед. ун-та. Вып. 4(228). 2023. С. 101–109. DOI: 10.23951/1609-624X-2023-4-101-109
19. *Сидоров С.* Записки священника Сергия Сидорова. М.: Изд. Православного Свято-Тихоновского ун-та, 2019. 494 с.
20. *Соколов Ю.* Из фольклорных материалов Щедрина // Литературное наследство. Т. 13–14. Щедрин. II. М.: Журнально-газетное объединение, 1934. С. 493–504.
21. *Фаленкова Е.В.* Феномен странничества в русской культуре на материале творчества Л.Н. Толстого: дис. … канд. философ. наук. Тюмень, 2013. 24 с.
22. *Хализев В.Е., Шешунова С.В.* Цикл А.С. Пушкина «Повести Белкина». М.: Высшая школа, 1989. 80 с.

References

1. Alekseev, M.P. “K ‘Istorii sela Goryukhina’” [“To the ‘History of the Village of Goryukhino’”]. *Pushkin. Stat’i i materialy* [*Articles and Materials*], issue 2, ed. M.P. Alekseev. Odessa, Odespoligraf Publ., 1926, pp. 70–87. (In Russ)
2. Annenkov, P.V. *Pis’ma k I.S. Turgenevu. Kn. 1. 1852–1874* [*Letters to I.S. Turgenev. Book 1. 1852–1874*]. St Petersburg, Nauka Publ., 2005, 536 p. (In Russ.)

3. Bakhtin, M.M. “Formy vremeni i khronotopa v romane” [“Forms of Time and Chronotope in the Novel”]. *Voprosy literatury i ehstetiki. Ocherki po istoricheskoi poehtike* [*Questions of Literature and Esthetics. Essays on Historical Poetics*]. Moscow, GIHL Publ., 1975, pp. 234–407. (In Russ.)
4. Belova, N.A. “Kontsept ‘gorod’ v sovremennom literaturovedenii” [“The Concept of ‘Town’ in Modern Literary Criticism”]. *Vestnik Yugorskogo gosudarstvennogo universiteta*, issue 1(24), 2012, pp. 87–91. (In Russ.)
5. Berdyaev, N. *Sud’ba Rossii* [*The Fate of Russia*]. Moscow, Sovetskii pisatel’ Publ., 1990, 350 p. (In Russ.)
6. Berkovskii, N.Ya. *O mirovom znachenii russkoi literatury* [*On the Global Significance of Russian Literature*]. Leningrad, Nauka Publ., 1975, 184 p. (In Russ.)
7. Gogol’, N.V. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*]: in 14 vols. Moscow, Academia nauk SSSR Publ., 1940–1952. (In Russ.)
8. Gritsai, Yu.F. “‘Istoriya sela Goryukhina’ A.S. Pushkina – literaturnyi prototip ‘Istorii odnogo goroda’ M.E. Saltykova-Shchedrina” [“‘The History of the Village of Goryukhina’ by A.S. Pushkin as Literary Prototype of ‘The History of a Town’ by M.E. Saltykov-Shchedrin”]. *Voprosy russkoi literatury. Respublikanskii mezhvedomstvennyi sbornik* [*Questions of Russian Literature. Republican Interdepartmental Collection*], issue1(21). Lviv, Lviv university Publ., 1973, pp. 19–26. (In Russ.)
9. Dostoevskii, F.M. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*]: in 30 vols. Leningrad, Nauka Publ., 1972–1990. (In Russ.)
10. Iskoz, A. (Dolinin, A.S.). “Istoriya sela Goryukhina” [“The History of the Village of Goryukhino”]. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*]: in 6 vols, vol. 4, ed. by S.A. Vengerov. St Petersburg, 1910, pp. 237–246. (In Russ.)
11. Makashin, S. *Saltykov-Shchedrin. Biografiya 1* [*Saltykov-Shchedrin. Biography 1*]. Moscow, GIHL Publ., 1951, 588 p. (In Russ.)
12. Makashin, S.A. “‘Gubernskie ocherki’. Primechaniya” [“‘Provincial Essays’. Notes”]. Saltykov-Shchedrin, M.E. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 20 vols, vol. 2. Moscow, GIHL Publ., 1965, pp. 481–548. (In Russ.)
13. Nazarova, N.B. “Skuka i provintsiya v russkom samosoznanii (na materiale russkoi klassicheskoi literatury)” [“Boredom and the Province in Russian Self-awareness (based on Russian Classical Literature)”]. *Vestnik Mordovskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 3, 2008, pp. 315–317. (In Russ.)
14. Nezvankina, L.K., Shchemeleva, L.M. “Motiv” [“Motive”]. *Literaturnyi ehntsiklopedicheskii slovar’* [*Literary Encyclopedic Dictionary*]. Moscow, Sovetskaya ehntsiklopediya Publ., 1987, p. 230. (In Russ.)
15. Nikolaev, D.P. “‘Istoriya odnogo goroda’ M.E. Saltykova-Shchedrina” [“‘The History of a Town’ by M.E. Saltykov-Shchedrin”]. *Tri shedevra russkoi klassiki* [*Three Masterpieces of Russian Classics*]. Moscow, GIHL Publ., 1971, pp. 187–301. (In Russ.)

16. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete works*]: in 16 vols, vol. 8 (in 2 books). Moscow, Academia nauk SSSR Publ., 1938, 1940. (In Russ.)
17. Saltykov-Shchedrin, M.E. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 20 vols. Moscow, GIHL Publ., 1965–1977. (In Russ.)
18. Semenovskaya, A.E. "Kontsept 'provintsiya' v russkoi literature XIX veka: semanticheskoe pole psikhologicheskikh i ehkzistentsial'nykh sostoyanii" ["The Concept of 'Province' in Russian Literature of the 19th Century: Semantic Field of Psychological and Existential States"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, issue 4(228), 2023, pp. 101–109. (In Russ.) DOI: 10.23951/1609-624X-2023-4-101-109
19. Sidorov, S. *Zapiski svyashchennika Sergiya Sidorova* [*Notes of Priest Sergiy Sidorov*]. Moscow, Pravoslavnyi Svyatotikhonovskii universitet Publ., 2019, 494 p. (In Russ.)
20. Sokolov, Yu. "Iz fol'klornykh materialov Shchedrina" ["From Shchedrin's folklore materials"]. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary heritage*], vol. 13–14. Shchedrin II. Moscow, Zhurnal'no-gazetnoe obedinenie Publ., 1934, pp. 493–504. (In Russ.)
21. Falenkova, E.V. *Fenomen strannichestva v russkoi kul'ture na materiale tvorchestva L.N. Tolstogo* [*The Phenomenon of Wandering in Russian Culture Based on the Works of L.N. Tolstoy*]. Abstract of PhD in Philosophy Dissertation. Tyumen', 2013, 24 p. (In Russ.)
22. Khalizev, V.E., Sheshunova, S.V. *Tsikl A.S. Pushkina "Povesti Belkina"* [*Cycle A.S. Pushkin "Belkin's Tales"*]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1989, 80 p. (In Russ.)

УДК 821.161.1.0 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.02

А.М. Ранчин

КНИГА ПРОРОКА ДАНИИЛА КАК ПОДТЕКСТ СКАЗКИ М.Е. САЛТЫКОВА-ЩЕДРИНА «ДИКИЙ ПОМЕЩИК»

Аннотация. В статье рассматривается вероятный подтекст / претекст сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик» – история превращения вавилонского царя Навуходоносора в животное с чертами вола (Книга пророка Даниила, глава 4). Сходство метаморфозы Навуходоносора с превращением дикого помещика прослеживается сразу по нескольким признакам. Оба приобретают полуживотные черты, в том числе обильную шерсть и крепкие и мощные ногти-когти. И вавилонского владыку, и российского землевладельца отличает гордыня: один возвеличивается в своей власти, другой упивается древностью своего дворянского рода. И царь, и помещик в конце концов возвращаются к прежнему существованию. Однако для Навуходоносора превращение в некое подобие вола – это наказание за гордыню, о чем и предупреждает его Даниил, и после покаяния царь обретает прежние облик и власть. А персонаж сказки не ощущает никакого греха и не видит в своей метаморфозе, произошедшей после того, как лишился крестьян и слуг, ничего плохого. В отличие от Навуходоносора, превращенного в мирное травоядное животное, Урус-Кучум-Кильдибаев становится агрессивным существом с чертами дикой кошки или рыси (подкарауливание добычи и охота с дерева), впрочем, внешне напоминающим скорее медведя. Подключение библейского претекста из Книги пророка Даниила придает сюжету сказки «Дикий помещик» дополнительный притчевый смысл, но не совпадающий с исходным. Совершается это благодаря тому, что библейские образы и мотивы за время своего многовекового существования приобрели функцию культурных архетипов. История помещика таким образом стала предельно широким обобщением социальной реальности. Кроме того, соотнесенность с ветхозаветным претекстом является мотивировкой фантастического превращения персонажа «Дикого поме-

щика» в полуживотное. Метаморфоза, произошедшая с вавилонским царем, выступает в «Диком помещике» в парадигматической роли, но ее семантика писателем отбрасывается. В отличие от мира, изображенного в Книге пророка Даниила, где грех (гордыня) приурочен к конкретному носителю – вавилонскому царю и потому допускает искупление и затем прощение свыше, в художественной реальности сказок порочна сама система, требующая искоренения.

Ключевые слова: М.Е. Салтыков-Щедрин; «Дикий помещик»; центральный персонаж; подтекст / претекст; сюжет; мотивы; Книга пророка Даниила.

Получено: 25.02.2026 Принято к печати: 30.04.2026

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.* Книга пророка Даниила как подтекст сказки М.Е. Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик» // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 33–44.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.02

Andrei M. Ranchin

THE BOOK OF DANIEL AS A SUBTEXT OF M.E. SALTYKOV-SHCHEDRIN'S FAIRY TALE *THE WILD LANDOWNER*

Abstract. The subject of this article is the probable subtext / pretext of M.E. Saltykov-Shchedrin's fairy tale "The Wild Landowner" – the story of the transformation of the Babylonian king Nebuchadnezzar into an animal with the features of an ox (Book of Daniel, Chapter 4). The similarity between Nebuchadnezzar's metamorphosis and that of the wild landowner is evident in several ways. Both acquire semi-animal features, including abundant fur and strong, powerful nails. Both the Babylonian ruler and the Russian landowner are distinguished by pride: one exalts himself in his power, the other revels in the antiquity of his noble family. Both the king and the landowner eventually return to their former existence. However, for Nebuchadnezzar, his transformation into a kind of ox is punishment for his pride, as Daniel warns him about, and after repentance, the king regains his former appearance and power. The fairy tale's character feels no sin and sees nothing wrong with his metamorphosis, which occurred after he lost his peasants and servants. Unlike

Nebuchadnezzar, who was transformed into a peaceful herbivore, Urus-Kuchum-Kildibaev becomes an aggressive creature with the traits of a wild cat or lynx (lynching prey and hunting from a tree), though his appearance is more reminiscent of a bear. The inclusion of the biblical pretext from the Book of Daniel imbues the plot of "The Wild Landowner" with an additional parable-like meaning, but one that is distinct from the original. This is achieved because biblical images and motifs, over the course of their centuries-long existence, have acquired the function of cultural archetypes. The landowner's story thus becomes an extremely broad generalization of social reality. Moreover, the connection with the Old Testament pretext motivates the fantastical transformation of the character in "The Wild Landowner" into a half-animal. The metamorphosis that befell the Babylonian king plays a paradigmatic role in "The Wild Landowner", but its semantics are discarded by the writer. Unlike the world depicted in the Book of Daniel, where sin (pride) is confined to a specific bearer – the Babylonian king – and therefore allows for redemption and subsequent forgiveness from above, in the artistic reality of fairy tales, the system itself is flawed and demands eradication.

Keywords: M.E. Saltykov-Shchedrin; "The Wild Landowner"; central character; subtext / pretext; plot; motifs; The Book of the Prophet Daniel.

Received: 25.02.2026 Accepted: 30.04.2026

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. "The Book of Daniel as a Subtext of M.E. Saltykov-Shchedrin's Fairy Tale *The Wild Landowner*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 33–44. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.02

В хрестоматийной щедринской сказке «Дикий помещик» (публикация первоначальной редакции – 1869 г.) имеется прямая отсылка к ветхозаветной Книге Бытия – центральный персонаж сказки сравнивается с Исавом. Приведу это сравнение, процитировав широкий контекст, в который оно помещено, так как этот контекст понадобится для дальнейшего разбора: «И вот он одичал. Хоть в это время наступила уже осень, и морозцы стояли порядочные, но он не чувствовал даже холода. Весь он, с головы до ног, оброс волосами, словно древний Исав, а ногти у него сделались, как железные. Сморкаться уж он давно перестал, ходил же все больше на четвереньках и даже удивлялся, как он прежде не замечал, что

такой способ прогулки есть самый приличный и самый удобный. Утратил даже способность произносить членораздельные звуки и усвоил себе какой-то особенный победный клик, среднее между свистом, шипеньем и рявканьем. Но хвоста еще не приобрел.

Выйдет он в свой парк, в котором он когда-то нежил свое тело рыхлое, белое, рассыпчатое, как кошка, в один миг, взлезет на самую вершину дерева и стережет оттуда. Прибежит, это, заяц, встанет на задние лапки и прислушивается, нет ли откуда опасности, – а он уж тут как тут. Словно стрела соскочит с дерева, вцепится в свою добычу, разорвет ее ногтями, да так со всеми внутренностями, даже со шкурой, и съест.

И сделался он силен ужасно, до того силен, что даже счел себя вправе войти в дружеские сношения с тем самым медведем, который некогда посматривал на него в окошко.

– Хочешь, Михайло Иваныч, походы вместе на зайцев будем делать? – сказал он медведю» [8, с. 24].

Исав уже при рождении был «косматый» (Быт. 25:25), что акцентировано и в дальнейшем: брат Иаков говорит о нем, что тот «человек косматый» (Быт. 27:11); повзрослев, он стал опытным охотником: «…и стал Исав человеком искусным в звероловстве» (Быт. 25:27). Косматость и умение охотиться действительно сближают Урус-Кучум-Кильдибаева с библейским ловцом, однако это сходство неглубокое. В сказке представлен гротескный «зоологический элемент» (выражение А.С. Бушмина и В.Н. Баскакова [1, с. 229]): в отличие от Исава, изначально родившегося косматым, помещик, лишившийся крестьян, обеспечивающих его существование, в том числе повседневный быт, «оскотинивается» (обрастает шерстью), превращается в полуживотное; охота для него – не составляющая изначального образа жизни и одновременно страсть, как для Исаакова первенца, а исключительно необходимость, вызванная голодом. Причем охотится Урус-Кучум-Кильдибаев не как человек (в том числе и не как Исав), а «как кошка», нападая с дерева на свои жертвы, которые рвет ногтями. Поедание добычи целиком, вместе с внутренностями и шкурой – еще один признак *дикости* щедринского персонажа, выводящий его за границы человеческого. В отличие от Исава, который противопоставлен брату Иакову как человек охотничьей цивилизации человеку-скотоводу, но отнюдь не представлен *дикарем.*

Во многих отношениях гораздо ближе к истории превращения дикого помещика в полузверя фрагмент из Книги пророка

Даниила (глава 4), повествующий о метаморфозе, произошедшей с вавилонским царем Навуходоносором. Царь увидел во сне огромное дерево, возвышающееся до неба, и услышал голос свыше, велевший срубить и истребить дерево, оставив главный корень: «…но главный корень его оставьте в земле, и пусть он в узах железных и медных среди полевой травы орошается небесною росою, и с животными пусть будет часть его в траве земной. Сердце человеческое отнимется от него и дастся ему сердце звериное, и пройдут над ним семь времен» (Дан. 4:12). Призванный Навуходоносором пророк Даниил истолковал этот сон так: «…вот значение этого, царь, и вот определение Всевышнего, которое постигнет господина моего, царя: тебя отлучат от людей, и обитание твое будет с полевыми зверями; травою будут кормить тебя, как вола, росою небесною ты будешь орошаем, и семь времен пройдут над тобою, доколе познаешь, что Всевышний владычествует над царством человеческим и дает его, кому хочет. А что повелено было оставить главный корень дерева, это значит, что царство твое останется при тебе, когда ты познаешь власть небесную. Посему, царь, да будет благоугоден тебе совет мой: искупи грехи твои правдою и беззакония твои милосердием к бедным; вот чем может продлиться мир твой» (Дан. 4:21–24).

Пророчество вскоре сбылось: Навуходносор «отлучен <…> был от людей, ел траву, как вол, и орошалось тело его росою небесною, так что волосы у него выросли как у льва, и ногти у него – как у птицы.

По окончании же дней тех, я, Навуходоносор, возвел глаза мои к небу, и разум мой возвратился ко мне; и благословил я Всевышнего, восхвалил и прославил Присносущего, Которого владычество – владычество вечное, и Которого царство – в роды и роды.

И все, живущие на земле, ничего не значат; по воле Своей Он действует как в небесном воинстве, так и у живущих на земле; и нет никого, кто мог бы противиться руке Его и сказать Ему: “что Ты сделал?”

В то время возвратился ко мне разум мой, и к славе царства моего возвратились ко мне сановитость и прежний вид мой; тогда взыскали меня советники мои и вельможи мои, и я восстановлен на царство мое, и величие мое еще более возвысилось.

Ныне я, Навуходоносор, славлю, превозношу и величаю Царя Небесного, Которого все дела истинны и пути праведны, и Который силен смирить ходящих гордо» (Дан. 4:30–34).

Сходство метаморфозы Навуходоносора с превращением дикого помещика прослеживается сразу по нескольким признакам. Во-первых, оба приобретают полуживотные черты, в том числе обильную шерсть и крепкие и мощные ногти-когти[1]. Во-вторых, и вавилонского владыку, и российского землевладельца отличает гордыня: один возвеличивается в своей власти, другой упивается древностью своего дворянского рода. В-третьих, и царь, и помещик в конце концов возвращаются к прежнему существованию.

Это немало – намного больше, чем в случае с отсылкой к истории Исава. Однако дальше начинаются разительные отличия. Для Навуходоносора превращение в некое подобие вола – это наказание за гордыню, о чем и предупреждает его Даниил, и после покаяния царь обретает прежние облик и власть[2]. А персонаж сказки не видит в своей метаморфозе, произошедшей после того, как лишился крестьян и слуг, ничего плохого. Для Урус-Кучум-Кильдибаева исчезновение мужиков, молитве которых внял Господь, оказывается не наказанием, а благом, хотя и очень своеобразным: «Вот и взмолились крестьяне всем миром к господу богу:

– Господи! легче нам пропáсть и с детьми с малыми, нежели всю жизнь так маяться!

Услышал милостивый бог слезную молитву сиротскую, и не стало мужика на всем пространстве владений глупого помещика. Куда девался мужик – никто того не заметил, а только видели люди, как вдруг поднялся мякинный вихрь и, словно туча черная, пронеслись в воздухе посконные мужицкие портки. Вышел помещик на балкон, потянул носом и чует: чистый-пречистый во всех его владениях воздух сделался. Натурально, остался доволен. Думает: “Теперь-то я понежу свое тело белое, тело белое, рыхлое, рассыпчатое!”» [8, с. 20].

---

[1] Крепкие, словно из железа, ногти одичавшего помещика (как и обыкновение охотиться на беззащитных зайцев из засады) – по-видимому, деталь, отсылающая одновременно к 9-му псалму, где содержится образ нечестивца, который «сидит в засаде за двором, в потаенных местах убивает невинного; глаза его подсматривают за бедным; подстерегает в потаенном месте, как лев в логовище; подстерегает в засаде, чтобы схватить бедного; хватает бедного, увлекая в сети свои; сгибается, прилегает, – и бедные падают в сильные когти его…» (Пс. 9:29–31).

[2] Ср. замечание одного из церковников – комментаторов Книги пророка Даниила о вавилонском царе: «…славе его царствования равнялась и чрезмерная его гордость» [6, с. 448].

В отличие от Навуходоносора, превращенного в мирное травоядное животное, Урус-Кучум-Кильдибаев становится агрессивным существом с чертами дикой кошки или рыси (подкарауливание добычи и охота с дерева), впрочем, внешне напоминающим скорее медведя.

Возвращение щедринского помещика к прежнему образу жизни является не результатом покаяния и, соответственно, прощения Богом (каяться в чем бы то ни было он неспособен и никакой вины не чувствует), а следствием вмешательства властей, обеспокоенных возникшими из-за неуплаты налогов недоимками: «Между тем капитан-исправник хоть и покровительствовал помещикам, но ввиду такого факта, как исчезновение с лица земли мужика, смолчать не посмел. Встревожилось его донесением и губернское начальство, пишет к нему: “А как вы думаете, кто теперь подати будет вносить? кто будет вино по кабакам пить? кто будет невинными занятиями заниматься?” Отвечает капитан-исправник: казначейство-де теперь упразднить следует, а невинные-де занятия и сами собой упразднились, вместо же них распространились в уезде грабежи, разбой и убийства. На днях-де и его, исправника, какой-то медведь не медведь, человек не человек едва не задрал, в каковом человеко-медведе и подозревает он того самого глупого помещика, который всей смуте зачинщик. Обеспокоились начальники и собрали совет. Решили: мужика изловить и водворить, а глупому помещику, который всей смуте зачинщик, наиделикатнейше внушить, дабы он фанфаронства свои прекратил и поступлению в казначейство податей препятствия не чинил. Как нарочно, в это время чрез губернский город летел отроившийся рой мужиков и осыпал всю базарную площадь. Сейчас эту благодать обрали, посадили в плетушку и послали в уезд. И вдруг опять запахло в том уезде мякиной и овчинами; но в то же время на базаре появились и мука, и мясо, и живность всякая, а податей в один день поступило столько, что казначей, увидав такую груду денег, только всплеснул руками от удивления и вскрикнул:

– И откуда вы, шельмы, берете!!» [8, с. 24–25].

Центральному персонажу сказки возвращение прежнего, человеческого облика и жизни, которую он раньше вел, отнюдь не понравилось: «“Что же сделалось, однако, с помещиком?” – спросят меня читатели. На это я могу сказать, что хотя и с большим трудом, но и его изловили. Изловивши, сейчас же высморкали, вымыли и обстригли ногти. <…> Он жив и доныне. Рас-

кладывает гранпасьянс, тоскует по прежней своей жизни в лесах, умывается лишь по принуждению и по временам мычит» [8, с. 25]. Если для вавилонского царя превращение в животное было наказанием, имевшим назидательный смысл, то для щедринского помещика это скорее счастливая метаморфоза, ничему не учащая, но лишь выявляющая его *дикую, животную* сущность.

«Дикий помещик» был опубликован в журнале «Отечественные записки» (1869. № 3). В предыдущем номере была напечатана другая сказка М.Е. Салтыкова-Щедрина – «Повесть о том, как один мужик двух генералов прокормил». В этой сказке паразитизм и полнейшая неприспособленность к жизни двух крупных отставных чиновников класса, равного генеральскому, выявляются с помощью сюжета своеобразной робинзонады – помещения персонажей на необитаемый остров, где они почти моментально от голода теряют человеческие черты и выживают лишь благодаря помощи мужика – нового Пятницы[3]. В «Диком помещике» семантика сюжета противоположная: сказка повествует о благополучном выживании персонажа в мире дикой природы. Но только потому, что он сам *дикий.*

Для доказательства идеи, что история Навуходоносора из 4-й главы Книги пророка Даниила является одним из подтекстов / претекстов сказки «Дикий помещик», можно привести еще ряд аргументов, хотя и косвенных.

В одном из снов дикому помещику «снится, что он ходит по берегам Евфрата и Тигра…

– Ева, мой друг! – говорит он» [8, с. 22]. Реки Евфрат и Тигр характеризуют локус земного рая, о том же свидетельствует и упоминание его недолгой насельницы Евы. Однако одновременно междуречье этих рек было центром Вавилонского царства и местом расположения его столицы Вавилона: именно здесь разворачиваются события, описанные в Книге пророка Даниила. Подробный рассказ о сновидениях помещика соотносится с описанием царских снов[4] в этом же библейском тексте[5].

[3] См. об этом подробнее: [7].

[4] Самый известный из них – видение Навуходоносором колосса, символизирующего смену мировых царств (глава 2). Имеется в книге и сон-откровение самого Даниила (глава 7).

[5] Повествованиями об Исаве и Навуходоносоре претексты сказки далеко не ограничиваются; ср. наблюдения Е.Н. Строгановой по поводу вероятного

Использование М.Е. Салтыковым-Щедриным библейских мотивов, сюжетов и образов – установленный факт, в постсоветское время ставший объектом многих исследований[6]. Библейские сюжеты и образы выступают в емкой форме матрицы, которую можно наполнить самым разным содержанием. Подключение библейского претекста из Книги пророка Даниила придает сюжету сказки «Дикий помещик» дополнительный притчевый смысл, но не совпадающий с исходным. Совершается это благодаря тому, что библейские образы и мотивы за время своего многовекового существования приобрели функцию культурных архетипов. История помещика таким образом стала предельно широким обобщением социальной реальности. Кроме того, соотнесенность с ветхозаветным претекстом является мотивировкой фантастического превращения персонажа «Дикого помещика» в полуживотное. (В качестве аналогии: в «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» мотивировкой другого фантастического события – перемещения «генералов» на необитаемый остров – является отсылка к жанру волшебной сказки[7].)

Метаморфоза, произошедшая с вавилонским царем, выступает в «Диком помещике» в парадигматической роли, но ее семантика писателем отбрасывается. В художественном мире «Сказок» прямая, элементарная назидательность практически отсутствует, а покаяние и преображение невозможны в принципе. Как, по сути, невозможно и правильное, должное поведение. Если бы, например, пугливый пискарь не прятался всю жизнь в нору, он был бы едва ли не тотчас съеден щукой («Премудрый пискарь»). А сюжет «Медведя на воеводстве» свидетельствует, что ни один из вариантов поведения, выбранных Топтыгиными, не приводит к благополучному для них результату: и «мелкие», и «большие» кровопролития, и полнейшая бездеятельность оказываются для всех трех медведей-администраторов чреваты печальными, хотя и не вполне одинаковыми, последствиями. В отличие от мира, изображенного в Книге пророка Даниила, где грех (гордыня) приурочен к конкретному носителю – вавилонскому царю и потому допускает ис-

---

влияния произведений Н.И. Новикова [9]. Впрочем, в этом случае скорее можно говорить о генезисе сказки, а не об актуальных литературных подтекстах.

[6] См., например: [2; 3, с. 135–144; 4].

[7] Эти фантастические мотивы – частный случай мифопоэтического, далеко не чуждого М.Е. Салтыкову-Щедрину; ср. о мифопоэтике писателя: [5].

купление и затем прощение свыше, в художественной реальности сказок порочна сама система, требующая искоренения[8].

Сложно сказать, почему писатель не снабдил текст сказки прямой отсылкой к этому библейскому тексту, подменив его аллюзией на историю Исава. Возможно, причина в том, что превращение вавилонского царя – лишь временный эпизод его жизни, в то время как косматость Исава – его неизменное свойство. Помещик в отличие от Исава не космат от рождения, но обрастание шерстью выявляет его сущность в отличие от превращения Навуходносора. Кроме того, первенец Исаака – искусный охотник, а Урус-Кучум-Кильдибаев в отличие от Навуходоносора, ставшего подобием вола, тоже стал промышлять охотой, превратившись в хищного полузверя.

Список литературы

1. *Бушмин А.С., Баскаков В.Н.* «Сказки» Салтыкова-Щедрина. Становление жанра. Творческая история. Восприятие // *Салтыков-Щедрин М.Е.* Сказки / изд. подгот. В.Н. Баскаков, А.С. Бушмин. Л.: Наука; Ленингр. отд-ние, 1988. С. 223–244.
2. *Головина Т.Н.* Глуповское любоначалие и начальстволюбие в библейском контексте // Культура и текст. 2015. № 4(22). С. 88–110.
3. *Есаулов И.А.* Христоцентризм и соборность («Господа Головлевы» Салтыкова-Щедрина) // *Есаулов И.А.* Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск: Петрозаводский университет, 1995. С. 135–144.
4. *Жилякова Э.М.* Евангельские истоки скорбной сатиры М.Е. Салтыкова-Щедрина // Проблемы исторической поэтики. Петрозаводск: Изд-во ПетрГУ, 2001. Вып. 6: Евангельский текст в русской литературе XVIII–XX веков: цитата, реминисценция, мотив, сюжет, жанр. С. 298–308.
5. *Назаренко М.* Мифопоэтика М.Е. Салтыкова-Щедрина («История одного города», «Господа Головлевы», «Сказки»). Киев, 2002. URL: http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_0278.shtml (дата обращения: 01.08.2025).
6. <Никифор, архим. (Бажанов)>. Библейская энциклопедия. 3-е изд. М.: ЛОКИД-ПРЕСС; РИПОЛ классик, 2005. 768 с.

[8] В этом, между прочим, заключается принципиальное отличие щедринских сказок от жанра басни, предполагающего для персонажей возможность правильного поведения и на такую возможность прямо указывающего.

7. *Ранчин А.М.* Как один Пятница двух Робинзонов прокормил: о литературных подтекстах «Повести о том, как один мужик двух генералов прокормил» М.Е. Салтыкова-Щедрина // М.Е. Салтыков-Щедрин: pro et contra / сост. С.Ф. Дмитренко. СПб.: РХГА, 2016. Т. 2. С. 659–664. (Русский путь).
8. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Сказки / изд. подгот. В.Н. Баскаков, А.С. Бушмин. Л.: Наука; Ленингр. отд-ние, 1988. 280 с. (Лит. памятники).
9. *Строганова Е.Н.* О сказке М.Е. Салтыкова-Щедрина «Дикий помещик» // Культура и текст. 2021. № 1(44). С. 6–13. DOI: 10.37386/2305-4077-2021-1-6-13

References

1. Bushmin, A.S., Baskakov, V.N. "*Skazki* Saltykova-Shchedrina. Stanovlenie zhanra. Tvorcheskaya istoriya. Vospriyatie" ["Saltykov-Shchedrin's *Fairy Tales*. The Formation of the Genre. Creative History. Perception"]. Saltykov-Shchedrin, M.E. *Skazki* [*Fairy Tales*], ed. by V.N. Baskakov, A.S. Bushmin. Leningrad, Nauka Publ., 1988, pp. 223–244. (In Russ.)
2. Golovina, T.N. "Glupovskoe lyubonachalie i nachal'stvolyubie v bibleiskom kontekste" ["Glupov Lust for Power and Lust for Authority in a Biblical Context"]. *Kul'tura i tekst*, no. 4(22), 2015, pp. 88–110. (In Russ.)
3. Esaulov, I.A. "Khristotsentrizm i sobornost' (*Gospoda Golovlevy* Saltykova-Shchedrina)" ["Christocentrism and Conciliarity (*The Golovlev Family* by Saltykov-Shchedrin)"]. *Kategoriya sobornosti v russkoi literature* [*Category of Conciliarity in Russian Literature*]. Petrozavodsk, Petrozavodskii universitet Publ., 1995, pp. 135–144. (In Russ).
4. Zhilyakova, E.M. "Evangel'skie istoki skorbnoi satiry M.E. Saltykova-Shchedrina" ["The Gospel Origins of M.E. Saltykov-Shchedrin's Mournful Satire"]. *Problemy istoricheskoi poehtiki* [*Problems of Historical Poetics*], issue 6. Petrozavodsk, Petrozavodskii universitet Publ., 2001, pp. 298–308. (In Russ.)
5. Nazarenko, M. *Mifopoehtika M.E. Saltykova-Shchedrina* (*"Istoriya odnogo goroda", "Gospoda Golovlevy", "Skazki"*) [*Mythopoetics of M.E. Saltykov-Shchedrin* (*"The History of a Town", "The Golovlev Family", "Fairy Tales"*)]. Kiev, 2002. Available at: http://az.lib.ru/s/saltykow_m_e/text_0278.shtml (date of access: 01.08.2025). (In Russ.)
6. <Nikifor, arxim. (Bazhanov)>. *Bibleiskaya ehntsiklopediya* [*Bible Encyclopedia*], 3rd ed. Moscow, LOKIDPRESS, RIPOL klassik Publ., 2005, 768 p. (In Russ.)
7. Ranchin, A.M. "Kak odin Pyatnitsa dvukh Robinzonov prokormil: o literaturnykh podtekstakh *Povesti o tom, kak odin muzhik dvukh generalov prokormil* M.E. Saltykova-Shchedrina" ["How One Friday Fed Two Robinsons: On the Literary Subtexts of M.E. Saltykov-Shchedrin's *The Tale of How One Peasant Fed*

Two Generals"]. *M.E. Saltykov-Shchedrin: pro et contra*, ed. by S.F. Dmitrenko. St Petersburg, RKhGA Publ., vol. 2, 2016, pp. 659–664. (In Russ.)
8. Saltykov-Shchedrin, M.E. *Skazki* [*Fairy Tales*], ed. by V.N. Baskakov, A.S. Bushmin. Leningrad, Nauka Publ., 1988, 280 p. (In Russ.)
9. Stroganova, E.N. "O skazke M.E. Saltykova-Shchedrina *Dikii pomeshchik*" ["About the Fairy Tale *The Wild Landowner* by M.E. Saltykov-Shchedrin"]. *Kul'tura i tekst*, no. 1(44), 2021, pp. 6–13. (In Russ.) DOI: 10.37386/2305-4077-2021-1-6-13

УДК 821.161.1.0 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.03

С.Ф. Дмитренко
© Дмитренко С.Ф., 2026

А.К. ТОЛСТОЙ И М.Е. САЛТЫКОВ-ЩЕДРИН: К ПРОБЛЕМЕ ТВОРЧЕСКИХ ВЗАИМООТНОШЕНИЙ

Аннотация. В статье сопоставляются особенности сатиры А.К. Толстого и М.Е. Салтыкова-Щедрина. Критическое прочтение М. Салтыковым-Щедриным романа А. Толстого «Князь Серебряный» (1862) (рассмотрены выразительные противоречия, содержащиеся в его рецензии) стало одним из творческих стимулов к созданию стилистически уникального романа «История одного города» (1870). В свою очередь с «Историей…» невозможно не связать «Историю государства Российского от Гостомысла до Тимашева» (1883) А. Толстого. Проблемы российской истории, гротескно отраженные в творениях обоих писателей, не только изображавших народную стихию, но и стремившихся постичь логику ее развития, были актуализированы в катастрофических событиях 1917 г. и последующих лет и по-своему осмыслены И.А. Буниным, а также Андреем Белым, указавшим на необходимость различения между стихией (народ) и сознанием (нация).

Ключевые слова: А.К. Толстой; М.Е. Салтыков-Щедрин; И.Ф. Анненский; Д.И. Писарев; И.А. Бунин; А.А. Блок; Андрей Белый; «Князь Серебряный»; народ; сатира.

Получено: 20.03.2026 Принято к печати: 15.05.2026

Информация об авторе: *Дмитренко* Сергей Федорович, кандидат филологических наук, доцент, Литературный институт имени А.М. Горького, Тверской бульвар, д. 25, 123104, Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0000-8139-2381

E-mail: dmitrenko@litinstitut.ru

Для цитирования: *Дмитренко С.Ф.* А.К. Толстой и М.Е. Салтыков-Щедрин: к проблеме творческих взаимоотношений // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 45–65.
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.03

Sergei F. Dmitrenko
© Dmitrenko S.F., 2026

A.K. TOLSTOY AND M.E. SALTYKOV-SHCHEDRIN: TOWARDS THE PROBLEM OF CREATIVE RELATIONSHIPS

Abstract. The author compares the satire of A.K. Tolstoy and M.E. Saltykov-Shchedrin. Saltykov's critical reading of "Prince Serebryany" (1862) (the expressive contradictions contained in his review are considered) became one of the creative incentives of a stylistically unique "The History of a Town" (1870). The latter, in its turn, is associated with the "History of the Russian state from Gostomysl to Timashev" (1883) by A.K. Tolstoy. It is also shown that the problems of Russian history, grotesquely reflected in the works of both writers, who not only depicted the national element, but also sought to comprehend the logic of its development, were actualized in the catastrophe of 1917 and subsequent years, and were interpreted by I.A. Bunin and Andrei Bely in their own way, the latter pointed out the need to distinguish between the elements (people) and consciousness (nation).

Keywords: A.K. Tolstoy; M.E. Saltykov-Shchedrin; I.F. Annensky; D.I. Pisarev; I.A. Bunin; A.A. Blok; Andrey Bely; "Prince Serebryany"; people; satire.

Received: 20.03.2026 Accepted: 15.05.2026

Information about the author: *Sergei F. Dmitrenko*, PhD in Philology, Lecturer, Maxim Gorky Literature Institute, Tverskoy Boulevard, 25, 123104, Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0000-8139-2381
E-mail: dmitrenko@litinstitut.ru

For citation: Dmitrenko, S.F. "A.K. Tolstoy and M.E. Saltykov-Shchedrin: Towards the Problem of Creative Relationships". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 45–65. (In Russ.)
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.03

Памяти моего отца
Федора Никитича Дмитренко (1922–2015) –
художника-акварелиста, искусствоведа,
педагога, фронтовика
Великой Отечественной войны,
открывшего своим сыновьям еще в раннем
детстве поэзию А.К. Толстого, посвящается

В пантеоне русской литературной классики А.К. Толстой и М.Е. Салтыков-Щедрин занимают своеобразное и, во всяком случае, близкое по роду этого своеобразия место.

А.К. Толстой при жизни обрел репутацию, которую в 1895 г. Вл.С. Соловьёв определил как «поэт мысли *воинствующей* – поэт-борец» и внес существенное уточнение: «…наш поэт боролся оружием свободного слова за права красоты, которая есть ощутительная форма истины, и за жизненные права человеческой личности» [18, с. 297; курсив В.С. Соловьёва]. Особенно важно, что Соловьёв включает в этот правозащитный и, значит, философский контекст произведения Толстого, созданные с сатирическими или ироническими интонациями (баллады «Змей-Тугарин» в названной статье «Поэзия гр. А.К. Толстого»; «Садко», «Боривой» в рецензии «Иллюзия поэтического творчества» (1890) [18, с. 204–206]). То есть толстовские «баллады с тенденцией», вдохновленные злобой дня и вызывавшие у современников бурные отклики, прочитаны критиком как произведения со сложным психологическим рисунком: «забавные черты, намеренно вложенные поэтом» в его «шутки» (примеры: «Садко», «Боривой»), надо «понять» как форму выражения «объективного тона рассказчика», настаивает Соловьёв [18, с. 204–205].

Знаменательно, что И.Ф. Анненский незадолго до работ Соловьёва, в 1887 г., рассматривает произведения А.К. Толстого как «педагогический материал» и обращается к балладе «Садко», чтобы показать не сатирическое, а психологическое мастерство поэта [см.: 4, с. 497–498], но «пьесы» «Богатырь», «Пантелей-целитель», «Поток-богатырь» и «Порой веселой мая…» («Баллада с тенденцией») намеренно «выключает из эстетического разбора». «В этих пьесах стихотворная форма и поэтические краски служат целям посторонним – обличительным; при этом обличение не вызвало в фантазии поэта ни художественных образов, ни живых и сильных движений души» [4, с. 498].

Однако, как видим, «обличительный лепет и сатирическое бессилие», вменяемые Анненским Толстому, не просматриваются Соловьёвым, а Бунин в статье «Инония и Китеж: К 50-летию со дня смерти А.К. Толстого» (1925), основываясь именно на стихотворных сатирах Толстого, а также и на статье Соловьёва, полагает, что Толстой всегда, что бы он ни писал, исходил из того, что «Россия и русское слово (как проявление ее души, ее нравственного строя) есть нечто нераздельное» [5, с. 422], а в его сатирах звучит историческое «пророчество» [5, с. 420].

Салтыков-Щедрин на склоне лет носил титул писателя-сатирика, «уважаемого знаменитого диагноста наших общественных зол и недугов» (слова И.М. Сеченова. Цит. по: [15, т. 19(2), с. 108]). Именно так: усматривавшиеся в текстах Щедрина проницательные характеристики лиц и событий, нередко производящие впечатление пророческих, суженно связывались лишь с отечественной историей, хотя писателю удалось установить и описать общечеловеческие социальные статусы и модели поведения [см. подробнее: 6].

Дальнейшее политическое и государственное развитие нашей страны усилило эту конъюнктурную репутацию, предельно упрощенную по отношению к произведениям писателя, и только в постсоветское время они стали соотноситься с категориями психологической прозы и прочитываться в соответствии с ними.

Коротко говоря: и А.К. Толстой, и М.Е. Салтыков-Щедрин, используя разнообразные формы комического в художественном творчестве, свои творческие цели связывают не с сатирой, а с расширением знания о человеке, обществе и мире. И в этом плане подробное изучение их творческих взаимоотношений, как прямых, так и опосредованных, представляется и актуальным, и плодотворным.

Кое-что в этом направлении уже сделано. Так, Д.П. Николаев сопоставил формы презентации отечественной истории в «Истории одного города» и в «Истории государства Российского от Гостомысла до Тимашева» [11], а Е.Н. Пенская рассмотрела творчество обоих авторов в контексте поэтики абсурда [13]. Однако как раз появление этих подробных исследований указывает на необходимость систематизации знаний в намеченном направлении.

Еще Д.И. Писарев в экстравагантной статье «Цветы невинного юмора» (1864) прозорливо указал на особое отношение Салтыкова-Щедрина к роману А.К. Толстого «Князь Серебряный».

За краткой вопросительной репликой в тексте: «Должно быть, г. Щедрин позавидовал литературной славе нашего Вальтер-Скотта, графа А. Толстого, описавшего с такою наглядностью все кушанья, подававшиеся на стол Ивана Грозного?» [14, с. 355] – просматривается довольно широкий контекст, который следует попытаться реконструировать.

У нас нет прямых свидетельств об общении А.К. Толстого и М.Е. Салтыкова, мы не знаем, были ли они знакомы. Хотя известно, что оба по предложению И.С. Аксакова были приняты действительными членами в Общество любителей российской словесности на одном заседании 4 марта 1859 г. [17, с. 287–288], но Толстой на заседании не присутствовал [17, с. 287–288], вероятно, не было на нем и Салтыкова, в ту пору рязанского вице-губернатора. Также оба писателя состояли членами Императорского Русского географического общества (Салтыков – в 1856–1860 гг.), но нет сведений, что здесь их пути пересекались [25, с. 351–352].

Хотя переписка М.Е. Салтыкова дошла до нас не в лучшем состоянии, даже то, что сохранилось, дает основание для достаточно определенных суждений о характере оценок Салтыковым творчества Толстого. Кроме того, связанные с творчеством А.К. Толстого темы так или иначе возникают в нескольких произведениях Салтыкова.

Особое внимание следует уделить рецензии на «Князя Серебряного» в журнале «Современник» (1863. № 4. Отд. II). Она была напечатана сразу после рецензии на брошюру М. Бениц-кого о петербургских пожарах 1862 г. и на статью М.Н. Каткова «Отзывы и заметки. Польский вопрос» в «Русском Вестнике» (1863. № 1) о начавшемся восстании в Польше (соответственно страницы 285–295, 296–306).

Рецензия на «Князя Серебряного» входит в комплект литературно-критических и публицистических выступлений Салтыкова против российских периодических изданий, придерживавшихся иных, чем он (и журнал «Современник» в то время) воззрений на развитие России и ее институтов. Проблема в том, что у самого Салтыкова эти воззрения постоянно находились в динамическом состоянии и сложно переплетались с его главным жизненным предпочтением – литературной деятельностью.

Он стал сотрудником «Современника» в декабре 1862 г., пережив перед этим не только острый период вице-губернаторства в Рязани и в Твери, завершившийся его добровольной отстав-

кой, но и неудачу с попыткой получить разрешение на издание в Москве в 1863 г. литературно-политического журнала «Русская правда» с целью «утверждения в народе деятельной веры в его нравственное достоинство и деятельного же сознания естественно проистекающих отсюда прав» [см.: 15, т. 18, кн. 2, с. 329]. В то же время журнал М.Н. Каткова «Русский Вестник», на страницах которого в 1856 г. Салтыков со своими «Губернскими очерками» блистательно вошел (вернулся) в литературу, находился в состоянии творческого роста и усиливающейся общественной влиятельности. При этом приютивший «Губернские очерки» Катков, прогрессист в молодости, совершал в своих государственно-общественных воззрениях последовательное движение от «постепеновцев» к консерваторам, в то время как Салтыков, вынужденный быть при своем вице-губернаторстве «постепеновцем», по своему психологически взрывному темпераменту и по личным качествам, чуждым своекорыстия и социального эгоизма, отдрейфовал к «нетерпеливцам» и оказался в кругу редакции приостановленного в то время «Современника» (с июня 1862 по январь 1863 г.).

Характеристика атмосферы тех месяцев дана молодым Н.С. Лесковым в очерках «Из одного дорожного дневника», писавшихся осенью 1862 г. во время поездки в Польшу, куда он фактически бежал после раздутого социал-радикалами скандала вокруг его известной статьи о причинах петербургских пожаров (Северная Пчела. 1863. 30 мая. № 143).

Сопоставляя польскую и собственно российскую периодику, Лесков пишет: «Поляки никак не разрешат себе, что хотят наши “нетерпеливцы” и на что надеются “постепеновцы”. Двумя словами весьма метко и остроумно охарактеризовались две главные литературные партии в России: эти названия гораздо определеннее, чем слова “прогрессисты”, “умеренные”, “крайние”, “ретрограды”, “консерваторы” и т. п. За исключением некоторых изданий, цену и значение которых все понимают, у нас именно есть две партии, и эти две партии суть *постепеновцы* и *нетерпеливцы*. <…> В польской периодической литературе совсем другое дело. <…> …все польские периодические издания стремятся к одной цели и держатся одного направления» [9, с. 17].

Следом Лесков отмечает очень важное обстоятельство: «…во всей польской цензурной, бесцензурной и подпольной литературе не было и нет социалистических стремлений» [9, с. 17–18].

И наконец еще одна красноречивая подробность, как видно, хорошо отражающая различие между прагматизмом польского политического движения и разбродом российского истеблишмента в путях развития реформ. По наблюдению Лескова, «Из русских периодических изданий наибольшим почетом здесь пользуется “Современник”. Это я могу сказать утвердительно, потому что сочувствие к приостановленному журналу слышал от людей самых различных общественных положений» [9, с. 18]. Однако, как легко видеть, полякам «Современник» интересен лишь потому, что в польском вопросе он занимает ясно выраженную антиправительственную позицию, ибо внятной концепции поддержки и развития реформ Александра II на его страницах не найти.

Обе рецензии, названные выше, появились в «Современнике» без подписи, на их авторство позднее было указано А.Н. Пыпиным. Но, думается, эта анонимность проистекала не только из сложившегося у Салтыкова обыкновения не подписывать свои публицистические и рецензионные публикации. Именно в данном случае раскрытие авторства (пусть формальное, о нем в литературной среде легко могли догадаться, и, вероятно, догадались, но прямых подтверждений не предлагалось) создавало ее автору особые неловкости.

Ибо Салтыков в апрельском номере «Современника» устраивает фактический разгром отнюдь не чужого ему прежде издания, критикуя и публицистику «Русского Вестника» (см. выше), и его поэтическую продукцию, и его хозяйственно-аналитические выступления (соответственно стихотворения Фета в обозрении «Наша общественная жизнь» и его же письма «Из деревни»), и, наконец, фактически его прозу, ибо впервые «Князь Серебряный» был опубликован именно в «Русском Вестнике» (1862. № 8–10).

Но если выпады Салтыкова против поэта Фета могли быть вызваны его негодованием против Фета – хозяйствующего помещика (расчетливого и преуспевающего – в отличие от помещика Салтыкова), если его критика политической платформы «Русского Вестника» была очевидно связана с корпоративными интересами «Современника» (в дальнейшем, осмотревшись, он от участия в этой корпорации отказался), то его написанная фактически в форме литературного фельетона рецензия на «Князя Серебряного» требует тщательного изучения.

Прежде всего, следует отметить, что у А.К. Толстого и Салтыкова были родственные по своей морфологии сатирические да-

рования. И созданный при активнейшем участии Толстого Козьма Прутков (на страницах дореформенного «Современника»), и многочисленные персонажи Салтыкова явно прутковского склада отражают стремление обоих писателей исходить в своем сатирическом творчестве из принципов общественной сатиры, непосредственно связанной с современными проблемами. По остроте художественных высказываний Толстой в конце концов особым образом даже опередил Салтыкова, ибо все его сатирические стихотворные шедевры – от «Истории государства Российского…» до «Сна Попова», в отличие от щедринской прозы, так и не смогли покорить цензурное ведомство и при жизни автора распространялись в списках.

При этом и тот и другой не ограничивались в сатире публицистическим пафосом, а стремились исследовать психологические мотивы поведения своих персонажей и механизмы действия власти. Но каждый прошел здесь свой собственный путь, хотя со схожими, но не идентичными результатами.

Можно предположить, что Салтыков знал о существовании «Князя Серебряного» задолго до его обнародования. Первый вариант романа был закончен Толстым к осени 1856 г., и 13 декабря он пишет С.А. Миллер о том, что А.В. Дружинин, в то время редактор «Библиотеки для чтения», «просит дать ему несколько глав из “Серебряного”, но я дам “Современнику”, если дам…» [20, с. 91].

С Дружининым Салтыков приятельствовал со времен совместной службы в Военном министерстве в 1840-е годы. Когда Салтыков оказался в Вятке, они долгое время состояли в переписке, и хотя к 1853 г. она оборвалась, Дружинин оставил в своем дневнике такое признание: «…по части корреспонденции за мной много грехов. Самый сильный грех – прекращение переписки с Салтыковым, но Салтыков очень умен и, когда явится в Петербург, не будет помнить моей лености» [7, с. 212].

Действительно, по возвращении в Петербург, дружба возобновилась мгновенно, и вскоре Дружинин принял самое живое участие в устройстве в печать «Губернских очерков» «Салтыкова, милейшего моего товарища» [7, с. 371].

По воспоминаниям Л.Ф. Пантелеева, Дружинин передал сочинение друга Тургеневу с надеждой на их дальнейшее продвижение в «Современник» [12, с. 448]. Но к «Губернским очеркам» Тургенев отнесся резко критически. Уже в марте 1857 г. когда с

очевидным триумфом[1] появилось их книжное издание, он писал П.В. Анненкову: «г. Щедрина я решительно читать не могу <…> Это грубое глумление, этот топорный юмор, этот вонючий канцелярской кислятиной язык… Нет! лучше записаться в отсталые – если *это* должно царствовать» [22, с. 209; курсив Тургенева].

В последнем сопоставлении – важнейшее: Салтыков, будучи по природе своей словесным живописцем, долгое время не придавал значения именно «литературному рисунку», предпочитая ему аналитическое письмо; между прочим, почти два десятилетия спустя как раз Тургенев, отношения с которым перешли у автора «Истории одного города» и «Благонамеренных речей» в дружеские, подтолкнул последнего к переходу на беллетристическую стезю: «…тотчас прочел “Семейный суд”, которым остался чрезвычайно доволен. Фигуры все нарисованы сильно и верно… <…> …невольно рождается мысль, отчего Салтыков вместо очерков не напишет крупного романа с группировкой характеров и событий, с руководящей мыслью и широким исполнением?» [23]. Факт скорого появления художественного шедевра Салтыкова – романа «Господа Головлевы» – свидетельствует в пользу того, что Михаил Евграфович на эпистолярный вопрос ответил делом.

Но это – много позже. А на рубеже 1856–1857 гг. Салтыков, несмотря на успех «Губернских очерков», все же пребывает в состоянии литературного новичка, к тому еще отвергнутого изданием, к которому он тяготел. Невозможно представить, что он не обсуждал с Дружининым литературные проблемы, и во время этих бесед могла зайти речь и о новом сочинении А.К. Толстого, в эти месяцы стремящегося выйти из координат козьма-прутковской юмористики в поле просто литературы. Он следовал своему принципу, сформулированному как раз тогда: «Чтобы сделать себе имя, <…> нужно брать количеством, а не качеством, что́ не доказывает, что я могу удовлетвориться именем в роде Александра Дюма, несмотря на то, что он написал *Три мушкетера*…» [20, с. 91–92].

К тому же А.К. Толстой мог позволить себе выбирать, где печататься: в 1856–1857 гг. он публикует стихотворения в «Отечественных Записках» и в «Русской Беседе» («…для “Беседы” я берегу вещи более специально-национальные» [20, с. 91]), при том,

[1] М.Н. Лонгинов писал в Париж Тургеневу 20 января 1857 г.: «…виделся на днях с Салтыковым, автором “Провинциальных очерков”, производящих фурор» [см.: 24, с. 180].

что в «Современнике», который обнес своими «главами», остается постоянным автором. Так, в одном номере с «Юностью» графа Л.Н. Толстого, новой звезды русской литературы, в № 1 за 1857 г. появляются и «Пять стихотворения графа А.К. Толстаго»: «Колышется море; волна за волной…», «Не верь мне, друг, когда в избытке горя…», «Из Сведенборга. “В стране лучей, незримых нашим взорам…”», «Острою секирой ранена береза…», «О, не пытайся дух унять тревожный…» (с. 9–11), а одновременно в кн. 1 (1857) «Русского Вестника» печатается его стихотворение «Смеркалось, жаркий день блестел неуловимо…» (с. 205).

Но здесь коллизия заостряется: в том же номере – новые три «губернских очерка» Салтыкова (Н. Щедрина) «Первый шаг», «Озорники» и «Надорванные» (с. 129–165). Социально жесткие даже в сравнении с ранее опубликованными, они составляли очевидный контраст с элегической любовной миниатюрой Толстого.

Трудно представить, что все эти подробности прошли мимо зоркого взгляда Салтыкова; едва ли он забыл о них, когда несколько лет спустя «Князь Серебряный», после авторской «отделки», был напечатан.

Повторим: взявшись за рецензию, Салтыков переступал через несколько преград этического порядка. Во-первых, хотя с уже упомянутого 1857 г. Толстой меняет свои авторские предпочтения, публикуясь в основном в «Русской Беседе» и в «Русском Вестнике», все же о прутковском первородстве в «Современнике» он не забывает.

В 1860 г. в сатирическом приложении к «Современнику» – «Свистке» (№ 4), под шапкой «Новые творения Кузьмы[2] Пруткова», появляются написанные им миниатюры «К моему портрету», «Память прошлого» и, предположительно, «Философ в бане» [16, с. 476, 477], но, что особенно важно, в том же самом «Современнике» (1863. № 4), где на с. 295–306 (отд. II) печатается салтыковский разбор «Князя Серебряного», в конце номера (с особой пагинацией) после более чем годового перерыва появляется «Свисток» № 9, а в нем не только несколько разножанровых сатирических сочинений, написанных М.Е. Салтыковым, но и блок «Краткий некролог и два посмертные произведения Кузьмы Петровича Пруткова», вероятно, принадлежащие В.М. Жемчужникову

[2] Здесь и далее в цитатах используем принятое в изданиях 1860-х годов написание: Кузьма Прутков.

[16, с. 548–549]. Таким образом, маска «отставного учителя, некогда преподававшего российскую словесность в одном из кадетских корпусов» из пародийной рецензии Салтыкова прямо соотносилась с личиной «государственного человека и верного сына отечества». Получался довольно жесткая, не без двусмысленности ситуация: серьезное сочинение одного из создателей Пруткова высмеивал плоть от плоти Пруткова его собрат.

Во-вторых, рецензия на «Князя Серебряного» волей-неволей оказывалась в общем ряду антикатковских выступлений этого номера «Современника», причем и здесь Салтыков как автор-аноним выглядел двусмысленно: критике подвергалось издание, со страниц которого к нему пришла первая литературная слава. При этом позиция автора «Князя Серебряного», как она контекстуально оформляется в рецензии, представляется достаточно спрямленной.

С одной стороны, попенять Толстому на то, что он печатается в «Русском Вестнике», Салтыков не мог, не уронив собственного достоинства (может, потому дождался книжного издания «Князя Серебряного»).

С другой стороны, у него не было никаких оснований отделять Толстого от новых порождений прутковского феномена, печатаемых в «Свистке». В «Предисловии» к роману, появившемся в книжном издании, Толстой жестко подчеркивал: «В отношении к ужасам того времени автор оставался постоянно ниже истории. <…> он бросал перо в негодовании, не столько от мысли, что мог существовать Иоанн IV, сколько от той, что могло существовать такое общество, которое смотрело на него без негодования» [22, т. 2, с. 177]. Это суждение сходится с критическим пафосом также напечатанного в «Свистке» «Проекта» В.М. Жемчужникова, направленного против общественной пассивности перед лицом власти (в бесцензурной редакции – «“Проект”: о введении единомыслия в России»)[3].

[3] Вероятно, параллельно в обществе ходила именно полная редакция. Во всяком случае косвенное свидетельство его распространенности – в истории раннего рассказа Н.С. Лескова (М. Стебницкого) «Краткая история одного частного умопомешательства (Психологический этюд)» (Северная Пчела. 1863. № 159. 17 июня. С. 725–726). В газетной редакции главный персонаж, Корзинкин, «много соболезновал о зловредном направлении литературы и предвидел от этого направления зло неимоверное», а в книжной редакции – «Кувырков: Совершенно невероятное событие» – переменивший фамилию персонаж уже «много соболезновал о зловредном направлении литературы и стремился ко введению

Более того, по существу, отдавая в данном случае предпочтение журнальной, корпоративной позиции и притом сглаживая собственную точку зрения, Салтыков оказывается куда ближе к тем, кто допускает возможность *единомыслия* если не во всей *России*, то в отдельно взятом *журнале*, «Современнике» (Каткова за выработку единой платформы «Русского Вестника» жестко здесь критикуют).

Правда, в 1863 г. А.К. Толстой еще не опубликовал свое восьмистишие, отправленное в 1858 г. в письме И.С. Аксакову («Двух станов не боец, но только гость случайный…»), но и доступного Салтыкову ко времени работы над рецензией было достаточно, чтобы увидеть в общественно-политической позиции А.К. Толстого многое, ему близкое.

Например, в известном письме М.Е. Салтыкова 1871 г. по поводу статьи А.С. Суворина об «Истории одного города» «Историческая сатира» один из принципиальных тезисов его – о народе прямо перекликается с идеями Толстого, изложенными в предисловии к «Князю Серебряному»: «…недоразумение относительно глумления над народом, как кажется, происходит от того, что рецензент мой не отличает народа исторического, т.е. действующего на поприще истории, от народа как воплотителя идеи демократизма. Первый оценивается и приобретает сочувствие по мере дел своих» [15, т. 8, с. 454].

Щедриноведы предполагали: критика романа Салтыковым могла быть вызвана тем, что Толстой идеализировал «феодальную Русь», осуждал «преобразовательную деятельность Ивана Грозного <…> по самому существу» [15, т. 5, с. 645]. Возможно, это суждение, явно модернизирующее взгляды Салтыкова, связано с сохранившимися страницами из его раннего учебного сочинения-конспекта «Краткая история России» (первая половина

единомыслия в России» [19, с. 149]. Через несколько лет в письме 22 января 1875 г. Лесков писал И.С. Аксакову в связи со слухами о возможном назначении на пост начальника Главного управления по делам печати «катковского агента» Б.М. Маркевича: «…проект Кузьмы Пруткова о введении единомыслия в России становится, по-видимому, возможным» [10, с. 377]. В писавшемся тогда же романе «Некуда» (кн. 1, гл. 12) волею автора молодые персонажи говорят о возможности для людей старшего поколения «единомыслия с людьми наших лет». Наконец, в связи с нашей темой и особыми отношениями к Каткову как у Салтыкова, так и у Лескова следует вспомнить, что, по преданию, предсмертными словами Каткова были: «Прошу единомыслия» [8, с. 74].

1850-х годов). Здесь, опираясь на статью К.Д. Кавелина «Взгляд на юридический быт древней Руси», он дает положительную характеристику Грозного, объясняя известные злоупотребления и злодейства царя тем, что для его реформ Россия «была еще недовольно развита» [см. подробнее: 15, т. 18, кн. 2, с. 319].

Но в итоге, поместив и Толстого и себя в систему литературных зеркал, Салтыков создал довольно уязвимый с аналитической точки зрения отзыв о «повести времен Иоанна Грозного». Вместе с тем, работая, по сути, в жанре литературного фельетона, Салтыков вновь показал именно художественную, а не публицистическую, не литературно-критическую природу своего дара. Помимо того, что он спрятал свое авторство под маской отставного учителя российской словесности, Салтыков идет на серьезное нарушение установленных еще Пушкиным основ литературно-критического анализа, то есть судит автора не по законам, им самим над самой признанным, а начинает развивать собственную концепцию, в данном случае взаимоотношений народа и «вождей народных».

Речь идет о пассаже, связанном с изображением Ивана Грозного в романе. Впервые на него обратил внимание, вероятно, В.Я. Кирпотин, справедливо усмотрев в нем одно из «зерен замысла “Истории одного города”» [см.: 15, т. 5, с. 645–646].

«Если народ погрязает в грехах и через то оскорбляет промысл, то какой наилучший способ имеет сей последний, чтобы напомнить о себе и заставить народ восчувствовать? Тяжело сознаться, но совершенно достоверно, что наилучшими в сем случае орудиями всегда почитались вожди народные. Посредством их промысл еще древле наказывал Израиля, да и в новейшее время <…> продолжает следовать той же системе. Так, например, если град начнет утопать в роскоши и богатстве, то промысл посылает в оный градоначальника, который вскорости доказывает гражданам, что существенными интересами человеческой жизни должны быть не столько земные интересы, сколько небесные. <…> …однако ж нельзя не сознаться, что и в этой теории имеется своя слабая сторона. <…> …теория сия с преувеличенною <…> строгостью относится к самым орудиям, посредством которых производится очищение от грехов. <…> Народ поражается казнью временною, правители – казнью вечною: неравенство перед законом очевидное. Не наказывать же правителей тоже невозможно, ибо в таком случае всякий охотнее предпочтет ремесло правителя ремеслу

управляемого (это и бывает в эпохи затмения человеческого разума, называемые революциями, когда человек лезет на высоту, совершенно забывая, что за сие положена геенна огненная). И потому <…> я полагал бы возможным, чтобы промысл в таких случаях употреблял орудиями не действительных людей, а, так сказать, подобия их, или, лучше сказать, такие сомнительные существа, которые имели бы наружный человеческий облик, но внутреннего человеческого естества не имели бы» [15, т. 5, с. 359–360].

Однако нельзя не заметить, что здесь из-под «маски полуграмотного отставного учителя, уровень воззрений которого не шел дальше истории Карамзина» (по характеристике В.Я. Кирпотина) просматривается сам Салтыков: рассуждение пронизано иронией, характерной именно для гротескной образной системы «Истории одного города», когда перо глуповского летописца или ему подобных повествователей то и дело окунается в чернильницу, подсунутую именно Салтыковым.

Сказанное невозможно оценить по принципу: истинно – превратно, читателя явно провоцируют на самостоятельные выводы. В частности, для примера, что́ можно сказать о следующем высказывании в вышеприведенном отрывке: «…это и бывает в эпохи затмения человеческого разума, называемые революциями, когда человек лезет на высоту, совершенно забывая, что за сие положена геенна огненная…»? Из чьих уст оно исходит: «полуграмотного отставного учителя», «революционного демократа Салтыкова-Щедрина» или Михаила Евграфовича Салтыкова – и чью точку зрения на страницах журнала «Современник» выражает?!

Вероятно, сам автор почувствовал, что его рецензия отдрейфовывает в неконтролируемое аналитикой пространство и прервал свой красноречивый пассаж словами: «…довольно с проектами, возвращусь к роману» [15, т. 5, с. 360]. Но критическая энергия была потеряна, далее следует пересказ эпизодов романа, затем обширные цитаты и следом рецензия попросту оборвана.

Но, как показывает дальнейшее, не обрываются творческие взаимоотношения между А.К. Толстым и М.Е. Салтыковым. Чтение и, вполне вероятно, творческая ревность к живописанию в «Князе Серебряном» отозвались (а, может, и породили) в «Истории одного города», а с ней, в свою очередь, невозможно не связать «Историю государства Российского от Гостомысла до Тимашева».

В конце концов все наши конкретные литературоведческие вопросы предопределены вопросами главными, бытийными – о нашем историческом, культурном, человеческом развитии, о том, какое место в этом культурном развитии занимает, согласно предмету данной статьи, творчество А.К. Толстого и М.Е. Салтыкова-Щедрина.

В связи с таким приоритетом нельзя не вспомнить суждения Андрея Белого, высказанные в роковое для отечественных культурных традиций время, в безысходно трагическом 1921 г. (гибель Гумилёва, смерть Блока и Короленко, продолжающийся исход народа из красной России). Свою речь в Большом зале Географического общества (Петроград) на LXXXIII открытом заседании Вольной философской ассоциации 28 августа, посвященном памяти Александра Блока, Белый начал заявлением: «Блок был поэт национальный» и пояснил: «Участь больших национальных поэтов такова, что они нравятся всем, но когда мы спрашиваем себя: *чем* нам нравится Пушкин, то объяснение наше всегда периферично. <…> …следует помнить, что в наших обычных литературных оценках мы больших людей уплощаем» [2, с. 471–472; курсив Андрея Белого]. Мыслью о Блоке, наряду с Пушкиным и Гёте «национальном поэте», Белый свою речь и завершил [2, с. 497].

Однако менее чем через месяц, теперь выступая на вечере памяти Блока в московском Политехническом музее (26 сентября 1921 г.), Андрей Белый, как видно, решил разделить понятия национального и народного поэта.

Причины этого, вероятно, исходят не только из его вышеприведенного тезиса об опасности *уплощения* «больших людей». В тех взвихренных обстоятельствах жизни, однако, уже поставленных не только под прямой большевистский контроль, но и под самоконтроль индивидов, жесткостью большевистского контроля порожденный, Андрей Белый очевидно осознает необходимость придать продолжающимся *чествованиям памяти Блока* такие формы, которые бы не вызвали опасную для участников озабоченность новых властей, переселившихся в Москву.

«То, что нас, участников собрания, объединяет, является отношением к Блоку как к поэту – “нашему”, народному, любимому. Мы не являемся какой-нибудь литературной или политической, или даже идейной организацией, – подчеркивает он, следом пытаясь отвести возможную опасность от своего любимого детища, само именование которого вступало в тотальное противостояние все-

объемлющей большевистской резолюции “О единстве партии”, принятой на X съезде РКП(б) в марте того же 1921 г. – Среди участников сегодняшнего вечера находятся представители Вольной философской ассоциации, стало быть – вольные философы (к середине 1924 г. деятельность “Вольфилы” была прекращена. – *С.Д.*), находятся и представители левого народничества; находятся и представители того идеологического течения, которое прорастает в страшных годах русской жизни и которое медленно ощупывает свое самосознание, находя в образе “скифа” символ своих устремлений[4]. Из этого вовсе не следует заключать, что мы, люди Вольной ассоциации, являемся какой-то организацией (! – *С.Д.*). Наоборот: мы работаем в разных плоскостях. <…> …мы не ответственны друг за друга. Мы ответственны, может быть, только в одном – поскольку мы Блока считаем нашим. И я думаю, что *выражу мнение наших товарищей* (курсив мой; как часто звучало это выражение в последующие «советские» годы, став одним из главных его лейтмотивов! – *С.Д.*), здесь собравшихся, если я скажу, что мы считаем Блока народным поэтом» [3, с. 763].

И далее начинается выразительное разделение, нисходящее до казуистики: «Поэт из народа может быть и народным, и национальным поэтом; он может быть и народническим поэтом, но он может и не быть ни тем и ни другим» [3, с. 763].

Затем – самое существенное. «Поэт национальный – что есть? Национализм есть абстракция; это – рассудочное ощупывание задач народа <…>. Таким поэтом можно назвать А. Толстого. Вот национальный поэт, но он не народник, не поэт из народа;

[4] Знаменательно, что в цитированной статье «Инония и Китеж…» Бунин, с февраля 1920 г. бывший изгнанником из родной страны, этот же блоковский образ использует не лукаво-эвфемистически, а с сатирической жесткостью, вспомнив балладу «Змей Тугарин» А.К. Толстого: «…через долгую “обдорскую” кабалу, через долгое борение с нею пришлось пройти Руси. И кончилось ли это борение? Один великий приступ Русь “перемогла”. Но вот надвинулся новый и, быть может, еще более страшный. Далеко той, прежней роже, что бахвалилась на пиру в Киеве, до рожи нынешней, что бахвалится на кровавом пиру в Москве, где “бесценными сокровищами” объявлены уже не честь, не стыд, не свобода, а как раз наоборот – бесчестие, бесстыдство, каганский кнут, где “рожа” именуется уже солью земли, воплощением, идеалом “новой” России, ее будто бы единственно-настоящим ликом, – в противовес России прежней, России Толстых, – и именуется не просто, а с величайшей и даже мессианской гордостью: “Да, скифы мы с раскосыми глазами!”…» [5, с. 420].

и менее всего – народный поэт. Когда я говорю – народный поэт, я <…> разумею того, кто выражает не отдельный класс, не отдельные части, а целый народ[5]. Среди таких народных поэтов, связанных с душою народа, могут быть и поэты, превышающие народ (поэты мирового масштаба), и поэты, отображающие лишь душу народа. Таким поэтом был А. Блок. Имя его – вне партий, вне литературных течений сегодняшнего, вчерашнего или завтрашнего дня, вне эстетических критериев, вне истории литературы; он связывается с душою народа» [3, с. 763].

Теоретические выкладки Андрея Белого невозможно научно кодифицировать. Он всегда и всюду оставался художником. Но все же здесь он указал на необходимое различение между стихией (народ) и сознанием (нация). И в этом смысле, разумеется, оставаясь художниками и сохраняя в своих творческих порывах и прорывах стихийное и интуитивное, и А.К. Толстой и М.Е. Салтыков по своей сути были художниками самоуправляемой творческой воли. Они не только изображали народную стихию, но и стремились постичь **логику** развития таковой, ибо не могли представить себе отсутствие оной[6].

[5] Здесь необходимо отметить, что представления А.К. Толстого о своем месте в обществе были значительно сложнее, чем они характеризуются в речи Андрея Белого, причем даже он сам на рефлективном уровне выразил их недостаточно полно («Двух станов не боец, но только гость случайный…»). Впрочем, идея поэта как вечного арбитра-умиротворителя в нескончаемых народных спорах легко просматривается в этих немногих строках, и она соответствует психотипу А.К. Толстого, как он представлен в его суждениях и в воспоминаниях современников. Разумеется, обозначенная здесь проблема требует особого исследования.

[6] Эта проблематика была и всегда будет оставаться в фокусе внимания русских писателей. Так, 22 декабря 2017 г. на прошедшем в Центральном доме литераторов вечере «Новые русские романтики в гостях у писателей-метафизиков» Владимир Личутин заявил: «Тема романтизма бытует в русском народе, не исчезает в его сознании и эпосе. Романтизм – основа русской жизни. <…> Ведь что такое романтизм? Мечтательность. Вот хочется, чтобы земля не была круглой!.. Реализм толкает к конкретности жизни, к куску хлеба, обустройству жилища. А романтизм отпихивает все это. Одним днем живем. “Авось” и “небось” – это же оттенки романтизма. Я всегда говорю: если бы узнать, что такое русская душа, то русский народ бы и кончился сразу» [1].

Список литературы

1. *Алькаева З.* Романтизм – основа русской жизни: группа поэтов заявила о себе в ЦДЛ // НГ–EX LIBRIS. 2018. 11 января. № 1(918). С. 11.
2. *Андрей Белый.* [Речь на LXXXIII открытом заседании Вольной философской ассоциации 28 августа, посвященном памяти Александра Блока] // *Андрей Белый.* Критика. Эстетика. Теория символизма: в 2 т. М.: Искусство, 1994. Т. 2. С. 471–499.
3. *Андрей Белый.* [Речь памяти Александра Блока 26 сентября 1921 г.] // Литературное наследство. Т. 92. М.: Наука, 1987. Кн. 4. С. 760–773.
4. *Анненский И.Ф.* Сочинения гр. А.К. Толстого как педагогический материал // *Толстой А.К.* Стихотворения. Поэмы. Князь Серебряный. Сочинения Козьмы Пруткова / сост., предисл., коммент., справ. и метод. материалы С.Ф. Дмитренко. М.: Олимп; Издательство АСТ, 1999. С. 477–505.
5. *Бунин И.А.* Инония и Китеж: к 50-летию со дня смерти А.К. Толстого // *Бунин И.А.* Собрание сочинений: в 8 т. М.: Московский рабочий, 2000. Т. 8. С. 419–432.
6. *Дмитренко С.Ф.* Щедриноведение и М.Е. Салтыков // М.Е. Салтыков-Щедрин: pro et contra: Личность и творчество М.Е. Салтыкова-Щедрина в оценке русских мыслителей и исследователей. СПб.: Изд-во РХГА, 2013. Кн. первая. С. 866–887.
7. *Дружинин А.В.* Повести. Дневник. М.: Наука, 1986. – 512 с.
8. *Зайончковский П.А.* Российское самодержавие в конце XIX столетия: Политическая реакция 80-х – начала 90-х годов. М.: Мысль, 1970. 442 с.
9. *Лесков Н.С.* Полное собрание сочинений: в 30 т. М.: Терра – Terra, 1996. Т. 3. 800 с.
10. *Лесков Н.С.* Собрание сочинений: в 11 т. М.: Гослитиздат, 1958. Т. 10. 524 с.
11. *Николаев Д.П.* Два пути сатирического переосмысления истории («История одного города» М.Е. Салтыкова-Щедрина и «История государства Российского» А.К. Толстого) // М.Е. Салтыков-Щедрин и русская сатира XVIII–XX веков / отв. ред. Д.П. Николаев. М.: Наследие, 1998. С. 114–147.
12. *Пантелеев Л.Ф.* Воспоминания. М.: ГИХЛ, 1958. 848 с.
13. *Пенская Е.Н.* Проблемы альтернативных путей в русской литературе: Поэтика абсурда в творчестве А.К. Толстого, М.Е. Салтыкова-Щедрина и А.В. Сухово-Кобылина. М.: Carte Blanche, 2000. 308 с.
14. *Писарев Д.И.* Цветы невинного юмора // *Писарев Д.И.* Сочинения: в 4 т. М.: ГИХЛ, 1955. С. 331–365.
15. *Салтыков-Щедрин М.Е.* Собрание сочинений: в 20 т. М.: Художественная литература, 1965–1977.

16. *Свисток*: Собрание литературных, журнальных и других заметок: Сатирическое приложение к журналу «Современник». 1859–1863 / изд. подготовили А.А. Жук и А.А. Денченко. М.: Наука, 1982. 592 с.
17. Словарь членов Общества любителей российской словесности при Московском университете. 1811–1911. М.: Печатня А. Снегирёвой, 1911. 344 с.
18. *Соловьёв В.С.* Иллюзия поэтического творчества; Поэзия гр. А.К. Толстого // *Соловьёв В*. Стихотворения. Эстетика. Литературная критика / сост., статья, комментарии Н.В. Котрелёва. М.: Книга, 1990. С. 201–207; 297–317.
19. *Стебницкий М.* [Н.С. Лесков]. Повести, очерки и рассказы. Т. II. СПб., 1869. 167 с.
20. *Толстой А.К.* Полное собрание сочинений. СПб.: Издание А.Ф. Маркса, 1908. Т. 4. 316 с.
21. *Толстой А.К.* Собрание сочинений: в 4 т. М.: Правда, 1969.
22. *Тургенев И.С.* Полное собрание сочинений и писем: в 30 т. Письма: в 18 т. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Наука, 1987. Т. 3. Письма (1855–1858). 704 с.
23. *Тургенев И.С.* Письмо М.Е. Салтыкову-Щедрину 28 октября (9 ноября) 1875 г. // Переписка русских писателей: Переписка И.С. Тургенева: в 2 т. М.: Худ. лит., 1986. Т. 2. С. 291.
24. *Шахматова С.А.* Переписка Тургенева с М.Н. Лонгиновым // Сборник Пушкинского Дома на 1923 год. Пг., 1922. С. 137–212.
25. *Эльзон М.Д.* Из архивных разысканий о Щедрине. II. Заметки о Щедрине. 1. Щедрин и Русское географическое общество // Салтыков-Щедрин. Статьи. Материалы. Библиография. Л.: Наука, 1976. С. 351–352.

References

1. Alkaeva, Z. “Romantizm – osnova russkoi zhizni” [“Romanticism is the Basis of Russian Life]. *NG–EX LIBRIS*, no. 1(918), 2018, p. 11. (In Russ.)
2. Andrei Belyi. [“Rech’ na LXXXIII otkrytom zasedanii Vol’noi filosofskoi assotsiatsii 28 avgusta, posvyashchennom pamyati Aleksandra Bloka”] [“Speech at the 83rd Open Meeting of the Free Philosophical Association on August 28, dedicated to the memory of Alexander Blok”]. *Kritika. Ehstetika. Teoriya simvolizma* [*Criticism. Aesthetics. Theory of Symboism*]: in 2 vols. Moscow, Iskusstvo Publ., vol. 2, 1994, pp. 471–499. (In Russ.)
3. Andrei Belyi. [“Rech’ pamyati Aleksandra Bloka 26 sentyabrya 1921 g.”] [“Alexander Blok’s Memorial Speech on September 26, 1921”]. *Literaturnoe nasledstvo*, vol. 92, book 4. Moscow, Nauka Publ., 1987, pp. 760–773. (In Russ.)
4. Annenskii, I.F. “Sochineniya gr. A.K. Tolstogo kak pedagogicheskii material” [“The Writings of A.K. Tolstoy as Pedagogical Material”]. Tolstoi, A.K. *Stikhot-*

voreniya. Poehmy. Knyaz' Serebryanyi. Sochineniya Koz'my Prutkova [*Short Poems. Poems. Prince Serebryanyi. The Works of Kozma Prutkov*], comp., preface, notes and comments by S.F. Dmitrenko. Moscow, Olimp Publ., Izdatel'stvo AST Publ., 1999, pp. 477–505. (In Russ.)

5. Bunin, I.A. "Inoniya i Kitezh: k 50-letiyu so dnya smerti A.K. Tolstogo" ["Inonia and Kitezh: On the 50th Anniversary of A.K. Tolstoy's Death"]. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 8 vols. Moscow, Moskovskii rabochii Publ., vol. 8, 2000, pp. 419–432. (In Russ.)
6. Dmitrenko, S.F. "Shchedrinovedenie i M.E. Saltykov-Shchedrin" [M.E. Saltykov-Shchedrin Studies and M.E. Saltykov-Shedrin]". *M.E. Saltykov-Shchedrin: pro et contra: Lichnost' i tvorchestvo M.E. Saltykova-Shchedrina v otsenke russkikh myslitelei i issledovatelei* [*The Personality and Creativity of M.E. Saltykov-Shchedrin in the Assessment of Russian Thinkers and Researches*]. St Petersburg, Izdatel'stvo RKHGA Publ., 2013, Book One, pp. 866–887. (In Russ.)
7. Druzhinin, A.V. *Povesti. Dnevnik* [*Stories. Diary*]. Moscow, Nauka Publ., 1986, 512 p. (In Russ.)
8. Zayonchkovskii, P.A. *Rossiiskoe samoderzhavie v kontse XIX stoletiya: Politicheskaya reaktsiya 80-kh – nachala 90-kh godov* [*Russian Autocracy in the Late 19th Century: The Political Reaction of the 1880s and Early 1890s*]. Moscow, Mysl' Publ., 1970, 442 p. (In Russ.)
9. Leskov, N.S. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*]: in 30 vols. Moscow, Terra – Terra Publ., vol. 3, 1996, 800 p. (In Russ.)
10. Leskov, N.S. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 11 vols. Moscow, Goslitizdat Publ., vol. 10, 1958, 524 p. (In Russ.)
11. Nikolaev, D.P. "Dva puti satiricheskogo pereosmysleniya istorii ('Istoriya odnogo goroda' M.E. Saltykova-Shchedrina i 'Istoriya gosudarstva Rossiiskogo' A.K. Tolstogo)" ["Two Ways of Satirical Reinterpretation of History ('The History of a Town' by M.E. Saltykov-Shchedrin and 'The History of the Russian State' by A.K. Tolstoy)"]. *M.E. Saltykov-Shchedrin i russkaya satira XVIII–XX vekov* [*M.E. Saltykov-Shchedrin and Russian Satire of the 18–20th Centuries*], ed. D.P. Nikolaev. Moscow, Nasledie Publ., 1998, pp. 114–147. (In Russ.)
12. Panteleev, L.F. *Vospominaniya* [*Memories*]. Moscow, GIKHL Publ., 1958, 848 p. (In Russ.)
13. Penskaya, E.N. *Problemy al'ternativnykh putei v russkoi literature: Poehtika absurda v tvorchestve A.K. Tolstogo, M.E. Saltykova-Shchedrina i A.V. Sukhovo-Kobylina* [*Problems of Alternative Paths in Russian Literature: The Poetics of the Absurd in the Works of A.K. Tolstoy, M.E. Saltykov-Shchedrin, and A.V. Sukhovo-Kobylin*]. Moscow, Carte Blanche Publ., 2000, 308 p. (In Russ.)
14. Pisarev, D.I. "Tsvety nevinnogo yumora" ["Flowers of Innocent Humor"]. *Sochineniya* [*Works*]: in 4 vols. Moscow, GIKHL Publ., 1955, pp. 331–365. (In Russ.)

15. Saltykov-Shchedrin, M.E. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 20 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1965–1977. (In Russ.)
16. *Svistok: Sobranie literaturnykh, zhurnal'nykh i drugikh zametok: Satiricheskoe prilozhenie k zhurnalu "Sovremennik". 1859–1863* [*The Whistle: A Collection of Literary, Journalistic, and Other Notes: A Satirical Supplement to the Sovremennik Journal. 1859–1863*], text prep. A.A. Zhuk and A.A. Denchenko. Moscow, Nauka Publ., 1982, 592 p. (In Russ.)
17. *Slovar' chlenov Obshchestva lyubitelei rossiiskoi slovesnosti pri Moskovskom universitete. 1811–1911*. [*Dictionary of Members of the Society of Russian Literature Lovers at Moscow University. 1811–1911*]. Moscow, Pechatnya A. Snegirevoi Publ., 1911, 344 p. (In Russ.)
18. Solov'ev, V.S. "Illyuziya poehticheskogo tvorchestva"; "Poehziya gr. A.K. Tolstogo" ["The Illusion of Poetic Creativity; The Poetry of A.K. Tolstoy"]. *Stikhotvoreniya. Ehstetika. Literaturnaya kritika* [*Poems. Aesthetics. Literary Criticism*], comp., article and comm. by N.V. Kotrelev. Moscow, Kniga Publ., 1990, pp. 201–207; 297–317. (In Russ.)
19. Stebnitskii M. [N.S. Leskov]. *Povesti, ocherki i rasskazy* [*Novels, essays, and short stories*], vol. 2. St Petersburg, 1869, 167 p. (In Russ.)
20. Tolstoy, A.K. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*]. St Petersburg, Izdanie A.F. Marksa Publ., vol. 4, 1908, 316 p. (In Russ.)
21. Tolstoy, A.K. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 4 vols. Moscow, Pravda Publ., 1969. (In Russ.)
22. Turgenev, I.S. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem* [*Complete Works and Letters*]: in 30 vols. *Pis'ma* [*Letters*]: in 18 vols, 2nd ed., rev. and suppl. Moscow, Nauka Publ., vol. 3: *Pis'ma* [*Letters*] *(1855–1858)*, 1987, 704 p. (In Russ.)
23. Turgenev, I.S. "Pis'mo M.E. Saltykovu-Shchedrinu 28 oktyabrya (9 noyabrya) 1875 g." ["Letter to M.E. Saltykov-Shchedrin, October 28 (November 9), 1875"]. *Perepiska russkikh pisatelei: Perepiska I.S. Turgeneva* [*Correspondence of Russian Writers: Correspondence of I.S. Turgenev*]: in 2 vols. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., vol. 2, 1986, p. 291. (In Russ.)
24. Shakhmatova, S.A. "Perepiska Turgeneva s M.N. Longinovym" ["Turgenev's Correspondence with M.N. Longinov"]. *Sbornik Pushkinskogo Doma na 1923 god*. Petrograd, 1922, pp. 137–212. (In Russ.)
25. Elzon, M.D. "Iz arkhivnykh razyskanii o Shchedrine. II. Zametki o Shchedrine. 1. Shchedrin i Russkoe geograficheskoe obshchestvo" ["From Archival Research on Shchedrin. II. Notes on Shchedrin. 1. Shchedrin and the Russian Geographical Society"]. *Saltykov-Shchedrin. Stat'i. Materialy. Bibliografiya* [*Articles. Materials. Bibliography*]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, pp. 351–352. (In Russ.)

ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ
Русская литература

УДК 821.161.1 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.04

А.А. Фаустов
© Фаустов А.А., 2026

А.С. ПУШКИН И ВОПРОС О БРАТСТВЕ

Аннотация. Формация братства конструируется в русской литературе и культуре прежде всего в связке с формацией отцовства. В статье рассматривается в динамике коллизия двух этих формаций у Пушкина, причем в фокусе внимания оказывается не столько время создания ключевых для темы произведений, сколько то, как поэт, отбирая их для публикации и комбинируя друг с другом, ретроспективно осмыслял коллизию. Вехами такого авторского поведения выступает издание четырех частей «Стихотворений»: первые две части – 1829 г., третья – 1832 г., четвертая – 1835 г. В целом вектор перекодировки коллизии отмечен восходящей линией отцовства и нисходящей линией братства. Итоговое положение дел суммируется в композиционной логике четвертой части «Стихотворений»: ограничение братства в сюжетных правах («Сказка о мертвой царевне…») – счастливое подчинение братства отцовству («Будрыс и его сыновья») – гибельное подчинение отцовству («Сказка о золотом петушке») – братоубийство как таковое («Песни западных славян»). Постскриптумом к этому процессу служит издание в 1836 г. «Капитанской дочки» и «Скупого рыцаря», в которых отцовский принцип интенсивно исследуется, а братство выносится за скобки.

Ключевые слова: А.С. Пушкин; актантная формация; братство; отцовство; авторское поведение.

Получено: 20.05.2026 Принято к печати: 15.06.2026

Информация об авторе: *Фаустов* Андрей Анатольевич, доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой истории и типологии русской и зарубежной литературы, Воронежский государственный университет, Университетская площадь, д. 1, 394018, Воронеж, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8274-7938
E-mail: aafaustov@list.ru

Для цитирования: *Фаустов А.А.* А.С. Пушкин и вопрос о братстве // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 66–86.
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.04

Andrei A. Faustov
© Faustov A.A., 2026

ALEXANDER PUSHKIN AND THE QUESTION OF BROTHERHOOD

Abstract. The article is based on a double premise: 1) the actantial formation of brotherhood in Russian literature is formed first and foremost in connection with the formation of fatherhood; 2) the origins of this type of codification are in the works of Pushkin. The article discusses the dynamic collision of these two formations in Pushkin's works, focusing not so much on the time when key works dealing with this topic were written, but on the way the poet reflected on this collision retrospectively while selecting his works for publication and combining them together. The milestones for this kind behaviour by the author is the publication of the four parts of his *Poems*: the first two parts in 1829, the third in 1832 and the fourth in 1835. On the whole, the main vector for the re-coding of the collision is the rising of the fatherhood and the decline of the brotherhood. The end result is reflected in the composition of the fourth part of the *Poems*: the brotherhood is limited in its role in the plot (*The Tale of the Dead Princess…*) – its happy subjection to the fatherhood (*Budrys and His Sons*) – its detrimental subjection to the fatherhood (*The Tale of the Golden Cockerel*) – direct fratricide (*Songs of the Western Slavs*). As a postscript to this one could cite the publication of *The Captain's Daughter* and *The Covetous Knight* in 1836 where the fatherhood principle is avidly discussed and the brotherhood is omitted altogether. Pushkin states publicly that he is no longer interested in it.

Keywords: Alexander Pushkin; actantial formation; brotherhood; fatherhood; authorial behaviour.

Received: 20.05.2026 Accepted: 15.06.2026

Information about the author: *Andrei A. Faustov*, DSc in Philology, Professor, Head of the History and Typology of Russian and Foreign Literature Department, Voronezh State University, Universitetskaya Square, 1, 394018,Voronezh, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8274-7938
E-mail: aafaustov@list.ru

For citation: Faustov, A.A. “Alexander Pushkin and the Question of Brotherhood”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 66–86. (In Russ.)
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.04

В порядке предуведомления начнем с краткого терминологического объяснения. Мы будем оперировать в статье представлением об актантных формациях[1]. Речь пойдет об универсальных семиотических сценариях, которые регулируют направления персонализации антропологических, социологических, политических и др. моделей и определяют общие сюжетные и смысловые позиции, которые в литературном произведении занимают по отношению друг к другу антропоморфные существа или иные эквивалентные им субъекты. Нас интересуют две формации – братство и отцовство; первая из них отличается горизонтальным характером и симметрией (я брат моего брата), а вторая – вертикальным характером и асимметрией (я не отец моего отца).

Как мы полагаем, братство конструируется в русской литературе и культуре именно в связке с отцовством (при этом мы совсем не настаиваем на том, что во всемирном масштабе это уникальный, эксклюзивный национально-семиотический феномен). И второе (кажущееся очень правдоподобным) допущение заключается в том, что у истоков такой конструкции в русской литературе находится пушкинское творчество[2].

Историю соотношения у Пушкина этих формаций можно рассматривать по меньшей мере в двух аспектах. Один – собственно хронологический (взгляд извне), когда мы располагаем значимые для этой коллизии произведения на оси времени их создания, а затем пытаемся уловить смысловой вектор перемен. Второй аспект подразумевает фокусировку на том, как выстраивается эта динамическая картина под углом зрения авторского поведения (взгляд изнутри). Главным здесь оказывается учет того, когда и в каком формате подобные произведения были Пушкиным опубликованы, и были ли опубликованы вообще. Ударение в результате переносится на выяснение того, как ретроспективно сам поэт осмысливал эволюцию коллизии, сводящей друг с другом братство и

[1] Подробнее см.: [6, с. 140–176].

[2] Статья основывается на некоторых результатах, полученных в ряде работ автора: [10; 11; 12]. Отсылки к ним в тексте делаться не будут. Не будет (в основном) воспроизводиться и уже задействованная в этих работах библиография.

отцовство, как выбираемые и собираемые для печати произведения, становясь маркированным литературным фактом, превращались в вехи воображаемой автобиографии Пушкина. Не отбрасывая целиком первый из этих аспектов, мы будем в основном иметь в виду второй из них[3].

Можно выделить три этапных пункта – три точки на координате времени, в которых Пушкин осуществлял пересборку своего мира. Определяя их, мы будем ориентироваться в первую очередь на издание писателем четырех томов своих поэтических текстов (в отличие от «Стихотворений» 1826 г. эти книги были построены, как известно, уже не по жанровому, а по хронологическому принципу, в последнем томе – с нерегулярным указанием датировок в основном тексте и с отсутствием их в содержании). Первые две части – 1829 г. (первая была напечатана в мае, вторая – в июне), третья – 1832 г., четвертая – 1835 г.

Начало этого издания симптоматично приходится на самый конец 1820-х годов, который был для Пушкина рубежным, символическим в разных планах, но для нас сейчас – в перспективе дальнейшего – особенно важно то, что он воспринимался поэтом как завершение прощания с молодостью и сопровождался мутацией взгляда на нее. Добавим, что такая смена вех была непосредственно связана с расширением пушкинского принципа единодержавия поэтического субъекта («Ты царь: живи один» [9, т. 3, с. 223]). Раньше «я» если и могло поделиться с кем-то своим царственным одиночеством, то лишь с избранниками, с собратьями-товарищами по Парнасу (или хотя бы по Лицею) – теперь рядом начинают вырисовываться новые амплуа (со своими особыми правами): жены как друга, себя как потенциального отца, ближнего как того, к кому нужно нисходить, и т.д.

Выделяя три узловых автобиографических пункта, уточним, что большинство из ключевых для нашей темы стихотворных произведений выходило по отдельности, разумеется, и до их появления в составе поэтического четырехтомника, однако не более чем за год до соответствующих томов. И с этим вполне синхронизирована, например, публикация «Повестей Белкина» (с их «Станционным смотрителем»), которые Пушкин издал в 1831 г., опять-таки за год до третьей части «Стихотворений» (где столь значимо будет

[3] В определении хронологии пушкинского творчества мы будем следовать за изданием (также без отдельных ссылок): [7].

наличие фигуры отца). Другими словами, хотя сдвиги при изменении Пушкиным такой ретроспективной презентации себя совершались не мгновенно, а накапливались, речь идет об очень непродолжительном времени, не слишком размывающем условные верхние границы – 1829, 1832, 1835 гг. Кроме того, нужно сослаться и на еще одну дату, оказавшуюся последней, – на 1836 г., когда Пушкин опубликует в «Современнике» (в разных номерах) два написанных в совершенно разное время произведения – «Скупого рыцаря» и «Капитанскую дочку»[4], которые выглядят – в контексте рассматриваемой коллизии – как своеобразный постскриптум к четвертой части «Стихотворений».

Итак, первая фаза пушкинской рефлексии над вопросом о братстве и отцовстве – период до 1829 г. Как известно, в «южной» лирике начинает складываться пушкинский персональный миф о «блудном сыне», который затем обретет наиболее формульное выражение в стихотворении 1829 г. «Воспоминания в Царском Селе». Особенность авторского мифа в том, что в начале и конце пути «блудного» героя находится не отцовский дом, а братство – лицейское содружество. Имя отца из евангельской истории – метафорического прототипа – вычеркивается. Пушкин разъединяет отцовство и братство. И такое положение дел вообще характерно для 1820-х годов, когда формации эти друг с другом не встречаются и братство фигурирует в качестве автономной и внутри себя монолитной инстанции, вне зависимости от того, какой оценочный знак получает: достаточно вспомнить по контрасту с Лицеем о «Братьях разбойниках»[5] или о балладе «Жених»[6].

На рубеже 1820–1830-х годов, однако, пушкинская стратегия постепенно меняется, и в силу этого, возможно, «Воспоминания в Царском Селе» напечатаны так и не будут. Диагностически здесь крайне любопытны те эксперименты с пониманием братства (также оставшиеся за кулисами публичности), которые свидетельствуют о том, как это понимание начинает отклоняться от былой идеи братства (кровного или некровного) как воплощенного дружеского мужского союза. Сошлемся на два случая.

[4] Первое Пушкин написал в 1830 г., над вторым начал работать (как принято считать, поскольку рукописи не сохранились) в 1833 г., но окончательная переработка была осуществлена в 1836 г.

[5] Впервые напечатаны в 1825 г.

[6] Впервые напечатана в 1827 г.; вошла во второй том «Стихотворений».

Один – это не завершенная и не изданная Пушкиным поэма, которая печатается под условным названием «<Тазит>»[7]. В ней рассказывается история о братстве, которого не случилось, причем демонстрируется это в два шага, с усилением (и в присутствии отцовской формации). Заглавного героя – младшего сына, который был отдан Гасубом на воспитание в чужой аул еще в младенчестве, приводят к отцу только после гибели старшего брата. Между братьями в поэме отношение дополнительной дистрибуции: возле отца есть лишь одна позиция для сына, и уже поэтому братство как таковое, как что-то реальное осуществиться не может. Но на этом дело не заканчивается. Тазит (чей образ рисуется по модели поэта) не в состоянии заменить убитого сына-воина, так что в итоге Гасуб проклинает и изгоняет его. Тем самым одно место сокращается до ноля: братство – и это второй сюжетный шаг – при пособничестве отцовства перестает быть даже виртуальной величиной.

Другой экспериментальный случай (развертывающийся в иной смысловой плоскости) – это эпистолярный текст, в котором доводится до грамматического абсурда главнейший признак братства – равенство. В письме П.А. Плетневу от 9 сентября 1830 г. Пушкин скажет: «Жена не то, что невеста. Куда! Жена свой брат». А последний абзац иронически взят в кольцо играющими категорией рода обращениями к адресату: «Ах, мой милый! <…> Прости ж, моя милая» [9, т. 14, с. 112]. Братство обнаруживает неожиданную способность нейтрализовывать гендерные различия.

Одним словом, эти эксперименты в закрытом режиме были направлены на то, чтобы впервые вывести на сцену рядом с братством отцовскую инстанцию (в очень сомнительном освещении), а кроме того, поставить под вопрос смысловой диапазон и саму воплотимость братства. Что же мы наблюдаем в результате к 1832 г.?

В третьей части «Стихотворений» в разделе за 1830 г. помещены «Пир во время чумы» и «Моцарт и Сальери»[8]. В первой из пьес запечатлено на глазах исчезающее братство пирующих (в гендерном плане неоднородное), а во второй один сын гармонии

[7] Традиционно время работы над ее основным черновиком датируется декабрем 1829 г. – мартом 1830 г.

[8] Впервые «Моцарт и Сальери» был опубликован в конце 1831 г.; «Пир…» фактически в декабре того же года (хотя на обложке и титуле книги «Альциона. Альманах на 1832-й год» стоит 1832 г.).

убивает другого. И в эту игру включается – по-разному – отцовская формация. В «Пире…» субститутом отца до некоторой степени выступает Священник, появляющийся среди участников пира, дабы образумить заблудших (на это работает, конечно, и речевой этикет, с его узаконенными формами именования мирянина как сына, а священника – как отца; напомним, что драма эта у Пушкина – единственное сюжетное произведение, в котором действует священник). В финальных строках трагедии запечатлено неустойчивое равновесие, возникающее на мгновение между отцовским и братским началами: Священник уходит, покидает пирующих, чумное братство – редеющее, убывающее – продолжает свое движение к смерти. В «Моцарте и Сальери» герои могут восприниматься как сыновья гармонии, как два брата-гения лишь в перспективе Моцарта (и в 1830-е годы такое удвоение, умножение субъектных точек зрения станет излюбленной для Пушкина нарративной структурой). А вот в перспективе Сальери Моцарт выглядит скорее не собратом, но «блудным» сыном, а сам герой – отцом, только не евангельским, а карающим.

В любом случае, принцип отцовства сталкивается в обеих трагедиях с принципом братства и в одной оказывается лишенным спасительной силы, а в другой – прямо губительным. При этом в «Моцарте и Сальери» явно (а в «Пире…» – косвенно) происходит объективация, отчуждение фабулы «блудного сына». Из авторского личного мифа она превращается в достояние нарратива героев – Сальери и Священника, которые идентифицируют себя как отцов (так или иначе) и оценивают своих визави сквозь призму этой библейской фабулы. И подобная проекция вполне эквивалентна тому, что разыгрывается в «Станционном смотрителе». Различные деформации, которые испытывает в повести притча о «блудном сыне», не раз интерпретировались. Мы же обратим сейчас внимание только на двоякое смысловое и сюжетное перераспределение полномочий (само по себе не однажды отмеченное). С одной стороны, братство «феминизируется» и к тому же сжимается до одной дочери, «блудной дочери» (по удачной формулировке М.С. Альтмана) – вопреки новозаветному источнику и картинкам в доме смотрителя[9]; с другой – в повести возникает фигура «блудного

[9] Подчеркнем значимость того, что в повести открыто представлен этот фон. Его обыгрывание радикально отличает повесть от сюжетных произведений 20-х годов, где отцовство регулярно (почти всегда) было связано именно с дочер-

отца» (по не менее удачной формулировке В. Шмида), перевертыш евангельского прототипа. Если же мы сравним этот расклад с пушкинским персональным мифом, то инверсия будет еще более выразительной: в мифе есть братство, но нет отца (который должен был бы быть) – в повести есть отец, но нет братства как такового (которое опять-таки должно было бы быть, но являет себя лишь посредством минус-приема).

При всех этих вариациях, как мы видим, братство обнаруживает свою непрочность (или смещенный характер), а отцовство – в том или ином отношении – дискредитируется. Еще в одном развороте конфликтный сценарий сосуществования двух этих формаций мы находим в «Сказке о царе Салтане…», впервые напечатанной в той же – третьей – части «Стихотворений» в разделе за 1831 г. Пушкин тут переиначивает, выворачивает наизнанку логику, действующую в фольклорной сказке этого типа. Если в такой сказке у главного – чудесного – героя-сына есть братья (вариант достаточно частотный), то решающая сюжетная задача тогда – их поиск (они непременно оказываются разлучены с матерью и главным героем) и возвращение под материнское крыло. Выполнение этой задачи служит последним событийным стимулом для того, чтобы отец отправился в путь и воссоединился со своим изгнанным семейством. У Пушкина же финальное чудо – обретение героем чудесной жены, чьи братья (тридцать три морских витязя) достаются в придачу к ней как одно из предварительных чудес. Магистральный смысловой вектор пушкинской сказки в том, что сын должен стать равным по своему статусу отцу, который лишь после этого и способен признать его. К тому же царь-отец пребывает тут почти в магической зависимости от вредительниц, и то, что он пускается, в конце концов, навстречу неведомому сыну, предстает еще и как его освобождение – благодаря сыну – из плена. В перспективе мифа о «блудном сыне» сказка выглядит как история об учреждении нового дома и перемещении туда из мира заблуждений (не сына, а) отца. Братство, иначе говоря, получает в сказке о Салтане вполне служебную, вспомогательную функцию, а главное – переходит из поля героя в поле чудесной жены; отцовская же фигура наделяется

ним элементом, но напрямую, без соотнесения с братским контекстом: вспомним истории царя Никиты, князя Владимира (в «Руслане и Людмиле»), Старика (в «Цыганах»), Кочубея (в «Полтаве») и пр.

слабой, почти целиком пассивной позицией – едва ли не более беспомощной, чем у Священника в «Пире…».

Особое место в третьем томе «Стихотворений» занимают два произведения – «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина»[10]: композиционно они расположены в разделе за 1831 г. между стихотворением «Эхо» и уже знакомой нам «Сказкой о царе Салтане…» (что само по себе выглядит интригующим, тем более что в разделе только четыре этих текста и есть). Вынося за скобки ту бесконечную (не без ореола неутихающей скандальности) полемику об историко-политических взглядах Пушкина, которую два этих стихотворения вызвали, мы продолжим дело немногочисленных ученых, попытавшихся увидеть в них нечто большее, чем выражение тех или иных идей автора, и взглянем на то, как в стихотворениях разыгрывается прослеживаемая нами формационная коллизия. Начнем с того, что не раз фиксировалось, – с наличия в первом тексте прямой «семейной» фразеологии: «…спор славян между собою, / Домашний, старый спор…»; «Сия семейная вражда…» [9, т. 3, с. 269]. В уподобление славянских народов семье для пушкинского (как и для более позднего) времени ничего исключительного нет[11]. Куда более любопытно, как Пушкин распорядился этой метафорой.

Уже была замечена некоторая не лишенная иронии двусмысленность строк в том же стихотворении: «Славянские ль ручьи сольются в русском море? / Оно ль иссякнет? вот вопрос» [9, т. 3, с. 269][12]. Море оказывается в зависимости даже не от рек, а от ручьев (фактически – от ручья польского). Но этим самим по себе странности не исчерпываются. Прежде всего, бросается в глаза откровенное логическое рассогласование: если море – русское, а ручьи – славянские, то славяне ли русские? И в обоих текстах это противоречие лишь усиливается тем, что написаны они от лица «мы», которое идентифицируется с «русскими», а в «Бородинской годовщине» – и прямо с «братьями»: «Великий день Бородина / Мы братской тризной поминая, / Твердили…» [9, т. 3, с. 273]. Поляки, ляхи тем самым из братского круга как будто бы исключаются. Этот неопределенный характер границы между «своим» и

[10] Оба они впервые были опубликованы в 1831 г. в брошюре «На взятие Варшавы. Три стихотворения В. Жуковского и А. Пушкина».

[11] См. об этом еще в работе: [13].

[12] Ср.: [15, с. 290]; [14, с. 17].

«чужим» в пушкинском победном тексте по-своему проницательно почувствовал П.А. Вяземский в дневниковых саркастических отзывах (часто цитируемых) о «варшавских» стихотворениях Жуковского и Пушкина: «Смешно, когда Пушкин хвастается, что *мы не сожжем Варшавы их*. И вестимо, потому что после нам пришлось же бы застроить ее. Вы так уже сбились с пахвей в своем патриотическом восторге, что не знаете, на чем решиться, то у вас Варшава неприятельский город, то наш посад» [3, с. 159].

Не менее парадоксальна гидрографическая топика и с точки зрения ее происхождения. В русской одической (и примыкающей к ней) поэзии XVIII в. отношения между императрицей и ей подвластными могли изображаться как водный цикл: они к ней притекают – она (подобно реке или морю) питает их и изливает на них свое благоволение[13]. Пушкин аналогичный цикл разрывает и придает ему одно – причем перевернутое по отношению к такой традиции – направление: существование (русского) моря обеспечивается тем, что в него впадают (славянские) ручьи. Ничего другого здесь не предусматривается. И эта вызывающая переориентация симметрична тому, что в пушкинских стихотворениях именно на полюсе русского (несмотря на упоминание «старого спора» или «старых скрижалей», уравнивающее, казалось бы, возраст враждующих сторон) накапливается признак старости и связанного с ней предполагаемого бессилия: «Иль старый богатырь, покойный на постеле[14], / Не в силах завинтить свой измаильский штык? / Иль русского царя уже бессильно слово?» [9, т. 3, с. 270]; «…Еще ли росс / *Больной, расслабленный колосс?*» [9, т. 3, с. 274][15]; и др. Подобная старость в состоянии (и это, более того, для нее необходимость) лишь принимать, но не отдавать. В этом смысле в стихотворении, открывающем в третьем томе «Стихотворений»

[13] См. об этом: [5, с. 21–32].

[14] Ср. еще рукописные варианты (в которых был акцентирован болезненный характер такого лежания): «Иль праздный исполин, простертый на постеле…»; «Иль старый исполин, простертый на постеле…»; «Иль старый богатырь, простертый на постеле…» [9, т. 3, с. 878].

[15] По всей видимости, эта чужая речь – не цитата из конкретного источника, а фразеологическое (и идеологическое) клише (ср.: [13, с. 133]). Но важнее другое – то, что она целиком созвучна с цитированным фрагментом из «Клеветникам России», где перед нами вполне «авторский» текст.

раздел за 1831 г., в «Эхе»[16], – перед нами прямо противоположная картина: эхо / поэт на все откликается, а ему отзыва нет. Здесь та же асимметрия, но только наоборот.

В такой двойной системе репрезентации Россия / русский царь – это 1) способное только поглощать море, которому грозит иссякание, и 2) погруженный в дремоту старый исполин, чей сон нарушен; а Польша, в свою очередь, – 1) ручей, отказавшийся вливаться в такое море, и 2) возмутитель расслабленного богатырского покоя. С русским ассоциируется замкнутая на себе, но не самодостаточная, не самодовлеющая статика; со славянским / польским – динамика: должная (притекание) или недолжная (бунт). Такая символизация русского предвосхищает, очевидно, историю царя Дадона, а за польским, с его «буйностью», явно проглядывает тень «блудного» сына[17]. Но общий семантический сценарий в «варшавских» стихотворениях другой. Для того чтобы пребывать и впредь в своем сонном лежании, «россу» приходится (и он пока еще на это способен) время от времени восставать с постели (почти со смертного, если не посмертного одра), применять силу и принуждать непокорных славян к тому, к чему они призваны, – заниматься поддержанием дремотной русской неподвижности, без такой подпитки извне невозможной. На этом фоне крайне показательно, что в «Сказке о царе Салтане…» (завершающей в третьем томе «Стихотворений» раздел за 1831 г.) заколдованная статика царского сидения на престоле стараниями сына разрушается, и это сюжетно прочитывается (о чем мы уже говорили) как освобождение. Сын-изгнанник (обращенный трансформ «блудного» сына) выступает здесь как спаситель, а не как требующий возмездия опасный смутьян. Композиционный финал в разделе будет многозначительно сделан именно таким. Пушкин словно колеблется, с каким амплуа солидаризироваться – с отцовским или с сыновним.

В целом «варшавские» стихотворения представляют собой такое же «двойное сообщение» (в терминах Г. Бейтсона), как и пушкинское послание к митрополиту Филарету. На одном уровне

[16] На это стихотворение в другом плане уже обратил внимание в связи с «варшавским» циклом Г. Роте: [19, с. 29–30].

[17] См. в особенности колоритное контрастное описание в «Бородинской годовщине» русского и польского: «Наш Киев дряхлый, златоглавый, / Сей пращур русских городов, / Сроднит ли с буйною Варшавой / Святыню всех своих гробов?» [9, т. 3, с. 274–275].

«варшавский» диптих движим патриотической воинственностью, а вот на другом за нею обнаруживается та двусмысленная семиотизация русского, которую мы только что наблюдали. И это наслоение двух во многом противонаправленных «сообщений» напрямую сопряжено с работой магистральной для нас коллизии. Рамочная установка в «Клеветникам России» такова, что оно должно было бы быть произведением о вековечной вражде славянских братьев – русских и поляков. Однако, как мы убедились, смысловой вектор отклоняется в «варшавском» цикле (в «Бородинской годовщине» – окончательно) в сторону скрытой интерпретации этой вражды как раздора (куда более оценочно запутанного) между отцовским (русским) и сыновним (славянским / польским). Монолитность братства Пушкин оставит пока в (частичной) неприкосновенности. Как и в «Моцарте и Сальери», братские отношения (на этот раз даже в рамках одного субъектного кругозора) перекодируются тут в конфликтные отношения отца и сына.

Пройдет несколько лет, и такая неприкосновенность будет нарушена. Еще одну – и, по сути, последнюю – аватару связки братство – отцовство мы находим в четвертой части «Стихотворений», опубликованной в 1835 г. Дальнейшая компрометация братства совершается в этом томе по нескольким линиям. В том, в какой последовательности они появляются в книге, есть несомненная смысловая логика, но мы ради удобства изложения снова изберем более вольный порядок рассмотрения, по ходу дела отмечая местоположение произведений.

В «Сказке о мертвой царевне…»[18], которой в четвертом томе открывается аналитика этой связки, отцовство и братство (семь богатырей) предстают вполне равноценными, эквивалентными друг другу в своей беспомощности перед силой зла: защитить от него царевну им не удается. Различие между ними можно усмотреть разве лишь в том, что отцовская фигура вдобавок почти не появляется в кадре. По сравнению со «Сказкой о царе Салтане…» здесь вообще новый поворот в сочетании формаций. Братство теперь никак не пересекается сюжетно не только с отцовством, но и с героем-агенсом – королевичем Елисеем, своего рода продолжателем князя Гвидона, который был готов отправиться за своей (неведомой) суженой «хоть за тридевять земель» [9, т. 3, с. 527]. Но и с героиней братство соприкасается лишь условно (богатыри

[18] Впервые напечатана в 1834 г.

называют царевну «милой сестрицей», а она их – «милыми братьями») и на время: после похорон братья бесследно выпадут из ее биографии (и из произведения в целом), а она – из их жизни. Посещать место погребения царевны они не будут: «Не видать ничьих следов / Вкруг того пустого места» [9, т. 3, с. 554]. И спасение ей принесут не братья (и не бездеятельный царь, способный только тужить), а жених при бескорыстной благосклонности сверхчеловеческих помощников. Братство, одним словом, в сказке сюжетно изолируется и лишается своего событийного будущего. Но это только первый – самый безобидный – шаг.

Замыкает четвертую часть «Стихотворений» обширный полупереводной цикл – «Песни западных славян»[19]. И сразу скажем о том, что из книги П. Мериме «Гюзла» Пушкин знаменательно выберет обе песни о братоубийстве – о самоликвидации братства, и именно их расположит под двумя первыми номерами[20]. Мотив вражды братьев, который в «Моцарте и Сальери» и в «варшавских» стихотворениях был смикширован за счет переключения в отцовско-сыновнее измерение, будет выдвинут на самую авансцену. В «Видении короля» распространение зла начинается с отцеубийства, а завершается тем, что один брат становится конечной причиной казни другого, в чью кожу, содранную с того заживо, он будет в знак особой милости султана облечен. А в песне «Янко Марнавич» рассказывается о том, как один побратим случайно застрелит другого и успокоится только тогда, когда под занавес вымолит себе смерть.

Не менее показательно то, что Пушкин из «Гюзлы» не выберет. Во-первых, он предельно минимизирует подробный комментарий Мериме о ритуале побратимства, о том, как делаются побратимами и что это подразумевает; писатель, кстати, соответствующие слова даже не будет переводить, а просто транслитерирует. Во-вторых, Пушкин не включит в свой цикл песню, которая так и называется «Побратимы» (Les Pobratimi). И это как раз песня о нерушимости дружеской, братской клятвы. Побратимы

[19] Впервые опубликованы (по частям) в 1835 г., примерно за полгода до издания четвертого тома «Стихотворений». Над написанием цикла Пушкин работал в основном (как принято считать) в 1834 г. Но прочитал «Гюзлу» он еще в 1833 г.

[20] У Мериме они находятся на третьем и четырнадцатом местах (если не считать предисловных текстов).

отправятся в горы в набег на одного басурманина, добудут много богатств и захватят к тому же красавицу турчанку, которая полюбится им обоим и едва не приведет к смертельной ссоре. Но обернется все тем, что названные братья одновременно вонзят в грудь красавице по кинжалу и воскликнут: «Лучше неверной погибнуть, чем нашей дружбе!» [17, с. 152].

Между этими рамочными текстами в четвертом томе «Стихотворений» находятся еще два произведения, центральных для нашей темы. История из «Побратимов» Мериме отразится в инвертированном виде в «Сказке о золотом петушке»[21]. А.А. Ахматова в своей знаменитой статье давно заметила (никак это не истолковав), что одно из отклонений сказки от ее базового источника – «Легенды об арабском астрологе» В. Ирвинга – заключается в отсутствии у султана Абена Абуса (прообраза царя Дадона) какой бы то ни было семьи[22]. Но и в пушкинской сказке существование у царя двух сыновей обнаруживается не сразу, а весьма неожиданно – ровно в тот момент, когда петушок провозгласит появление «беды»[23], локализованной где-то на востоке, да еще и, как впоследствии выяснится, в горах (совсем как у Мериме)[24].

До этого – в течение двух лет – постаревший и уставший от ратных проказ царь пребывает под охраной петушка в некоем подобии летаргического сна. Если в «варшавском» цикле лежание «росса» описывалось не столько как вынужденное положение дел, сколько как норма существования, то непрерывный сон Дадона (пусть и счастливый) – это окончательная реализация царского бессилия[25]. И подобное времяпрепровождение преподносится так,

[21] Впервые напечатана в 1835 г., приблизительно за полгода до выхода четвертого тома «Стихотворений». Завершена сказка была в сентябре 1834 г.

[22] См.: [1, с. 22–23]. Говоря о единоборстве братьев, Ахматова скажет о том, что этот мотив широко распространен в фольклоре. Само по себе это вполне справедливо.

[23] Ср. остроумную, но несколько искусственную попытку персонифицировать «беду»: [4].

[24] Впрочем, и у Ирвинга готскую принцессу (прообраз Шамаханской царицы) также отыскивают в горах.

[25] Е.А. Погосян предположила, что одним из источников сказки о петушке послужило стихотворение Г.Р. Державина «Царь-девица», заглавная героиня которой «лежа царством управляла» (см.: [8, с. 99–100]). Однако у Державина причина лежания царицы отнюдь не дряхлость, а любовь к неге. И управляет своим царством она решительно. Так что в большей степени этот претекст по своему общему пафосу рифмуется с «варшавскими» стихотворениями. Впрочем, в

как если бы жизнь в государстве все эти два года шла сама собою: царь Дадон подданными не правит, но и своих полномочий никому не делегирует. Так вот, как только будет объявлено вторжение «беды» – один раз, а потом и другой, царь отправит поочередно двух своих сыновей на ее устранение, а после их бесследного исчезновения и третьего предупреждения петушка поведет на восток новую рать сам[26]. Финал этой истории, при всей его мнимой загадочности, особых разночтений не предполагает: сыновья будут найдены мертвыми, вонзившими друг в друга мечи у шатра Шамаханской царицы, которая зачарует и погубит затем и царя Дадона. Первый акт финала является зеркальной противоположностью того, что совершается в «Побратимах», а второй акт увенчивает взаимное братоубийство убийством отца.

Логика этих роковых событий (породивших огромное множество интерпретаций – в последние десятилетия с преобладающим эротическим креном) функционально вполне прозрачна. Царь, который фактически отказывается от своей царской суверенности, но формально удерживает ее, по существу, разрывает ход времени, обрекая на гибель и своих наследников, и самого себя. Братство становится жертвой впавшей в злокачественное состояние отцовской инстанции. Та конвертация братства в отцовство, которая происходила (по-разному) в «Моцарте и Сальери» и в «Клеветникам России» и которая должна была, в частности, завуалировать возможность гибельных противоречий внутри братской формации, стала излишней. Убивают друг друга теперь братья как таковые, и подталкивает их к этому (хотя и невольно) отцовская инстанция.

В четвертой части «Стихотворений» есть, однако, и другой – полярный – разворот той формационной логики, которая действует в сказке о петушке. Это перевод баллады А. Мицкевича – «Будрыс и его сыновья»[27] (композиционно предшествующий сказке!). Как известно, это довольно близкий к оригиналу текст (в отличие от

любом случае, такая скрытая феминизация мужской царской власти дискредитирует последнюю сама по себе.

[26] У Ирвинга готская красавица погружала в сон сначала султана, а потом и астролога игрой на своей лире, дабы те не докучали ей покушениями на ее невинность. Шамаханская царица, напротив, царя Дадона ото сна пробуждает – на его погибель.

[27] Впервые баллада была напечатана в 1834 г., а написана – в октябре 1833 г.

«Песен западных славян»). И обычно исследователи сосредоточиваются на выявлении разного рода лексических неточностей и стилистических расхождений[28], упуская из виду внутреннюю интенцию пушкинского стихотворения. Между тем она как раз имеет непосредственное отношение к нашей теме.

Начнем с того, что баллада Мицкевича называется «Три Будрыса»: в заглавии наличествуют три брата и нет их отца[29]. Кроме того, есть настолько же ощутимые различия и в том, как ведет себя старый Будрыс у Мицкевича и у Пушкина. Общая канва остается одной и той же: отправив трех своих сыновей за добычей в три разных края – русских, прусаков и ляхов – и рассказав о том, чем там можно поживиться, отец велит тому, кто отправится в Польшу, привезти оттуда невесту (подобно тому как сделал это в свое время он сам), и пустится расписывать прелести польских красавиц. И обе баллады – оригинальная и переводная – эффектно завершаются тем, что все три сына привезут с собой по полячке.

Так вот, Пушкин внесет в это действо два изменения. Одно – в рекламную речь старого Будрыса. У Мицкевича он говорит, что среди невольниц всех земель нет милее ляшской возлюбленной («Во nad wszystkich ziem branki milsze Laszki kochanki»)[30]. У Пушкина это звучит так: «Нет на свете царицы краше польской девицы» [9, т. 3, с. 312]; в рукописи Пушкин несколько раз варьировал этот стих, но внутреннюю рифму сохранял неизменной, к примеру: «Потому что девицы там прямые царицы» [9, т. 3, с. 902]. В пушкинском тексте, очевидно, совсем другой оценочный масштаб, но вдвойне значимо то, что эта внутренняя рифма совпадает с той, которая с самого начала сопровождает в «Сказке о золотом петушке» Шамаханскую царицу в качестве ее рифмического знака[31]. И эта совпадающая рифма – основание для разительного противопоставления: в мире старого Дадона девица-царица – роковая погубительница; в мире старого Будрыса – редкая драгоцен-

[28] Ср. одну из наиболее методологически тонких работ такого типа: [2].

[29] В беловом автографе Пушкин сначала назовет балладу «*Будрышь (из Мицкевича)*» [9, т. 3, с. 901]: она будет помечена именно отцовским знаком.

[30] Баллада Мицкевича цит. по: [18].

[31] Если иметь в виду хронологии создания, напомним еще раз, что «Будрыс…» был написан примерно на год раньше сказки: Шамаханская царица унаследует эту рифму от польских девиц!

ность, украшение домашнего быта (в изображении полячки как веселого котенка и т.д. Пушкин в целом следует за Мицкевичем).

Не менее заметно в пушкинской балладе переменяется концовка – то, как старый Будрыс реагирует на поочередное возвращение сыновей с укрытой под буркой добычей. У Мицкевича отец все три раза удостоверяется в том, что там ляшская невестка, и лишь после этого велит звать гостей на три свадьбы. У Пушкина расспросы происходят два раза, а в третий раз старый Будрыс уже под бурку не заглядывает: «Старый Будрыс хлопочет и спросить уж не хочет, / А гостей на три свадьбы сзывает» [9, т. 3, с. 312]. В беловой же рукописи были и еще более экспрессивные версии: «Старый Будрышь хохочет, знать про ношу не хочет…»; «Старый Будрышь хохочет, знать добычи не хочет…» [9, т. 3, с. 903]. У Мицкевича финал – забавный пуант, за которым легко прочитывается гордая уверенность польского поэта в том, что ничего лучше ляшских красавиц на свете нет. У Пушкина иное – радость старого Будрыса от того, что сыновья, которым была предоставлена свобода выбора, верно поняли его скрытое предпочтение и привезли с собой вместо рублей и цветного сукна трех цариц.

В сумме все это приводит к совершенно определенному итогу. Царь Дадон вспоминает о своих сыновьях только тогда, когда возникает необходимость устранить «беду» – вернуть его существование к той сонной неподвижности, в которую он аутично погрузился. И оборачивается это полной гибелью рода. Старый Будрыс, напротив, не пытается застопорить время, а распрямляет его в будущее – и в выигрыше оказываются в результате как его сыновья, так и он сам. На языке иронической пушкинской нумерологии это можно было бы сформулировать так: в сказке о петушке – одна Шамаханская царица и четыре искателя ее любви, а в балладе у каждого из четырех Будрысов своя полячка-царица; в сказке персонажи сокращаются, а в балладе умножаются. Под сенью такого отцовства братство расцветает, да и нашествие никаких магических сил (ни в мужском, ни особенно в женском обличье) подобному миру явно не угрожает.

Соединение под одной обложкой двух столь антитетичных произведений означает, однако, для братства плохую новость. Истории старого Дадона и старого Будрыса, взятые вместе, утверждают неавтономность братства. Пушкинская комбинаторика описывает почти полный круг. Судьба связки двух формаций начинается с замещения отцовства братством в рамках мифа о «блудном

сыне» и вообще с представления о братстве как об альтернативе отцовству, а завершается тем, что братство попадает к отцовству в смысловую зависимость. Но еще более плохая новость содержится в той последовательности, в которой все рассмотренные произведения расположены в составе четвертой части «Стихотворений». Направление этого композиционного вектора (применительно к пониманию братства) уловить теперь уже легко: ограничение в сюжетных правах («Сказка о мертвой царевне…») – счастливое подчинение отцовству («Будрыс…») – гибельное подчинение отцовству («Сказка о золотом петушке») – братоубийство как таковое («Песни западных славян»). Комментарии тут почти излишни.

Чем-то вроде послесловия к этим формационным перипетиям можно считать издание в 1836 г. «Капитанской дочки» и «Скупого рыцаря», в которых отцовский принцип исследуется более чем интенсивно, а вот братство выносится за скобки. Не приводя сейчас подробной аргументации, заметим лишь, что отцовство в этих произведениях конструируется (с некоторыми погрешностями) по тем двум осям, которые мы наблюдали в «Будрысе…» и в сказке о петушке: в романе отцовство – со знаком «плюс», в трагедии – со знаком «минус». В целом же, если оглянуться на все фазисы эволюции пушкинской воображаемой автобиографии, то она будет отмечена восходящей линией отцовства (при всей его противоречивости) и нисходящей линией братства. Публикация «Капитанской дочки» и «Скупого рыцаря» – очень демонстративный жест: Пушкин как бы официально заявит, что братство его больше не интересует[32]. Поэт покинет мир, когда братство и отцовство в его творческом кругозоре снова будут разъединены, но только на сцене теперь никакого братства просто не останется.

[32] В качестве ни к чему не обязывающей параллели сошлемся на то, что в книге П. Леру «О равенстве», которая выйдет через год после гибели Пушкина, свобода соотносится с детством цивилизации, братство – с юностью, а вот со зрелым возрастом – равенство (см.: [16, с. 257–258]). Не исключено, что Пушкин с этим согласился бы. Но еще более вероятно, что он схему Леру зеркально переиначил бы и превратил в ряд: равенство – братство – свобода.

Список литературы

1. *Ахматова А.А.* О Пушкине. Статьи и заметки. М.: Книга, 1989. 367 с.
2. *Венцлова Т.* Собеседники на пиру. М.: Новое литературное обозрение, 2012. 624 с.
3. *Вяземский П.А.* Полное собрание сочинений. СПб.: Типография М.М. Стасюлевича, 1884. Т. 9. 319 с.
4. *Заславский О.* «Сказка о золотом петушке» А.С. Пушкина: сюжет о добывании беды // Russian Literature. 2007. Vol. LXII (II). P. 241–254.
5. *Иваницкий А.И.* Онтология моря в русских поэтических системах. Воронеж: Научная книга, 2014. 184 с.
6. *Кроо К., Фаустов А.А., Савинков С.В.* Перевоплощения смысла в творчестве Достоевского: семиотические заметки. Воронеж: Издательский дом ВГУ, 2022. 393 с.
7. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: в 4 т. / сост. Н.А. Тархова. М.: Слово / Slovo, 1999.
8. *Погосян Е.* К проблеме значения символа «золотой петушок» в сказке Пушкина // В честь 70-летия профессора Ю.М. Лотмана. Тарту: Эйдос, 1992. С. 98–107.
9. *Пушкин А.С.* Полное собрание сочинений: в 19 т. М.: Воскресенье, 1994–1997.
10. *Фаустов А.А.* Авторское поведение Пушкина. Воронеж: Воронежский государственный университет, 2000. 322 с.
11. *Фаустов А.А.* Герменевтика личности в творчестве А.С. Пушкина. Воронеж: РИЦ ЕФ ВГУ, 2003. 240 с.
12. *Фаустов А.А.* К пушкинской миссиологии: поэт и священник // Филологические записки. 2007. Вып. 26. С. 97–126.
13. *Францев В.А.* Пушкин и польское восстание 1830–1831 г. Прага: Типография «Политика», 1929. 144 с.
14. *Bojanovska E.M.* Pushkin's "To the Slanderers of Russia": The Slavic Question, Imperial Anxieties and Geopolitics // Пушкинский вестник / Pushkin Review. Bloomington, 2019. Vol. 21. P. 11–33.
15. *Hokanson K.* Politics and Poetry: The "Anti-Polish" Poems and "I Built Myself a Monument not Made by Muman Hands" // Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations / ed. by Alyssa Dinega Gillespie. Madison, Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 2012. P. 283–317.
16. *Leroux P.* De l'égalité. Boussac: P. Leroux, 1848. 272 p.
17. *Mérimée P.* La Guzla. Strasbourg: J.H. Ed. Heitz, 1926. 184 p.
18. *Mickiewicz A.* Balady i romanse // URL: https://www.gutenberg.org/files/28049/28049-h/28049-h.htm (date of access: 03.05.2026).
19. *Rothe H.* A.S. Puškins "Klevetnikam Rossii" // Zeitschrift für Slawistik. 2006. Vol. 51. № 1. S. 3–43.

References

1. Akhmatova, A.A. *O Pushkine. Stat'i i zametki* [*About Pushkin. Articles and Notes*]. Moscow, Kniga Publ., 1989, 367 p. (In Russ.)
2. Ventslova, T. *Sobesedniki na piru* [*Interlocutors at a Feast*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2012, 624 p. (In Russ.)
3. Vyazemskii, P.A. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*], vol. 9. St Petersburg, Tipografiya M.M. Stasyulevicha Publ., 1884, 319 p. (In Russ.)
4. Zaslavskii, O. "'Skazka o zolotom petushke' A.S. Pushkina: syuzhet o dobyvanii bedy" ["The Tale of the Golden Cockerel by A.S. Pushkin: A Plot about Obtaining Disaster"]. *Russian Literature*, vol. 62(II), 2007, pp. 241–254. (In Russ.)
5. Ivanitskii, A.I. *Ontologiya morya v russkikh poehticheskikh sistemakh* [*The Ontology of the Sea in Russian Poetic Systems*]. Voronezh, Nauchnaya kniga Publ., 2014, 184 p. (In Russ.)
6. Kroo, K., Faustov, A.A., and Savinkov, S.V. *Perevoploshcheniya smysla v tvorchestve Dostoevskogo: semioticheskie zametki* [*Reincarnations of Meaning in Dostoevsky's Work: Semiotic Notes*]. Voronezh, Izdatel'skii dom VGU Publ., 2022, 393 p. (In Russ.)
7. *Letopis' zhizni i tvorchestva A.S. Pushkina* [*The Chronicle of Alexander Pushkin's Life and Works*]: in 4 vols, comp. N. Tarkhova. Moscow, Slovo Publ., 1999. (In Russ.)
8. Pogosyan, E. "K probleme znacheniya simvola 'zolotoi petushok' v skazke Pushkina" ["On the Problem of the Meaning of the Symbol 'Golden Cockerel' in Pushkin's Tale"]. *V chest' 70-letiya professora Yu.M. Lotmana* [To Honour Professor Yu.M. Lotman]. Tartu, Eidos Publ., 1992, pp. 98–107. (In Russ.)
9. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii* [*Complete Works*]: in 19 vols. Moscow, Voskresen'e Publ., 1994–1997. (In Russ.)
10. Faustov, A.A. *Avtorskoe povedenie Pushkina* [*Pushkin's Authorial Behavior*]. Voronezh, Voronezhskii gosudarstvennyi universitet Publ., 2000, 322 p. (In Russ.)
11. Faustov, A.A. *Germenevtika lichnosti v tvorchestve A.S. Pushkina* [*Hermeneutics of Personality in the Works of A.S. Pushkin*]. Voronezh, RITs EF VGU Publ., 2003, 240 p. (In Russ.)
12. Faustov, A.A. "K pushkinskoi missiologii: poeht i svyashchennik" ["Towards Pushkin's Missiology: Poet and Priest"]. *Filologicheskie zapiski*, vol. 26, 2007, pp. 97–126. (In Russ.)
13. Frantsev, V.A. *Pushkin i pol'skoe vosstanie 1830–1831 g.* [*Pushkin and the Polish Uprising of 1830–1831*]. Prague, Tipografiya "Politika" Publ., 1929, 144 p. (In Russ.)
14. Bojanovska, E.M. "Pushkin's 'To the Slanderers of Russia': The Slavic Question, Imperial Anxieties and Geopolitics". *Pushkin Review*. Bloomington, vol. 21, 2019, pp. 11–33. (In English)

15. Hokanson, K. “Politics and Poetry: The ‘Anti-Polish’ Poems and ‘I Built Myself a Monument not Made by Muman Hands’”. *Taboo Pushkin: Topics, Texts, Interpretations*, ed. by Alyssa Dinega Gillespie. Madison, Wisconsin, The University of Wisconsin Press, 2012, pp. 283–317. (In English)
16. Leroux, P. *De l’égalité*. Boussac, P. Leroux, 1848, 272 p. (In French)
17. Mérimée, P. *La Guzla*. Strasbourg, J.H. Ed. Heitz, 1926, 184 p. (In French)
18. Mickiewicz, A. *Balady i romanse*. Available at: https://www.gutenberg.org/files/28049/28049-h/28049-h.htm (date of access: 03.05.2026). (In Polish)
19. Rothe, H. “A.S. Puškins ‘Klevetnikam Rossii’”. *Zeitschrift für Slawistik*, vol. 51, no. 1, 2006, S. 3–43. (In German)

УДК 821.161.1.0:51 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.05

Д.А. Аксёнова
© Аксёнова Д.А., 2026

К ВОПРОСУ О ПРИРОДЕ ОБРАЗА ЗАНГЕЗИ В СВЕРХПОВЕСТИ В. ХЛЕБНИКОВА

Аннотация. В статье исследуется образ заглавного героя сверхповести В. Хлебникова «Зангези» как носителя особого типа сознания, сформированного на пересечении художественных интуиций и научно-философских идей автора. Устанавливается, что пространственная позиция героя – на возвышенности и вне линейно текущего времени – соотносится с представлением о существовании многомерного мира, в котором время воспринимается как пространственное измерение. Ключевым понятием для интерпретации становится «мнимое число» ($\sqrt{-1}$), осмысляемое как координата, выводящая сознание за пределы трехмерного мира и обеспечивающая доступ к целостному восприятию исторического процесса. Выявлены параллели с теориями многомерного пространства и времени, в частности с идеями Г. Минковского, П. Флоренского и П.Д. Успенского. Делается вывод, что герой выступает как «местовременная точка», соединяющая различные временные пласты и воплощающая модель нелинейного мышления, лежащую в основе авторской концепции пространственно-временного континуума.

Ключевые слова: В. Хлебников; «Зангези»; мнимое число; пространственно-временной континуум; Г. Минковский; П.Д. Успенский.

Получено: 20.04.2026 Принято к печати: 25.05.2026

Информация об авторе: *Аксёнова* Дарья Алексеевна, аспирант, младший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069, Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-6161-4280

E-mail: a.darya2809@yandex.ru

Для цитирования: *Аксёнова Д.А.* К вопросу о природе образа Зангези в сверхповести В. Хлебникова // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 87–102.
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.05

Daria A. Aksenova
© Aksenova D.A., 2026

TOWARD THE QUESTION OF THE NATURE OF THE IMAGE OF ZANGEZI IN V. KHLEBNIKOV'S SUPER-NOVEL

Abstract. The subject of the article is the image of the titular character of V. Khlebnikov's super-novel *Zangezi* as a bearer of a particular type of consciousness formed at the intersection of the author's artistic and scientific-philosophical ideas. It is established that the character's spatial position – on an elevation and outside linearly flowing time – corresponds to the notion of a perpendicular to the axis of time, enabling time to be perceived as a spatial dimension. The key concept for interpretation is shown to be the "imaginary number" ($\sqrt{-1}$), understood as a coordinate that elevates consciousness beyond the three-dimensional world and provides access to a holistic perception of the historical process. Parallels are identified with theories of multidimensional space and time, in particular with the ideas of H. Minkowski, P. Florensky, and P.D. Ouspensky. So the character serves as a "space-time point" connecting different temporal layers and embodying a model of nonlinear thinking that underlies the author's conception of the space-time continuum.

Keywords: V. Khlebnikov; Zangezi; imaginary number; space-time continuum; H. Minkowski; P.D. Ouspensky.

Received: 20.04.2026 Accepted: 25.05.2026

Information about the author: *Daria A. Aksenova*, Postgraduate Student, Junior Researcher, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya Street, 25A, bld. 1, 121069, Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0009-0008-6161-4280
E-mail: a.darya2809@yandex.ru

For citation: Aksenova, D.A. "Toward the Question of the Nature of the Image of Zangezi in V. Khlebnikov's Super-novel". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 87–102. (In Russ.)
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.05

В сверхповести В. Хлебникова «Зангези» заглавный герой является сюжетным стержнем произведения. Как отмечает Р. Вроон, все остальные персонажи (птицы, боги, прохожие и др.) «обретают

значимость, прежде всего, в связи с их взаимоотношениями с Зангези» [4, с. 64]. К. Соливетти определяет его как «едва ли не единственную "рамку", обтягивающую эти груды "малых камней равновеликих слов" и объединяющую отрывки» [12, с. 531]. Персонажу принадлежат пророчества, изложенные В. Хлебниковым в «Досках судьбы» и перенесенные в художественной форме в сверхповесть. В связи с этим исследователи отмечают автобиографичность героя[1], которая, однако, сочетается с его дистанцированностью от автора: В. Хлебников подписывает «Введение» своими инициалами, тем самым отделяет себя как биографического автора от Зангези как самостоятельного персонажа. Образ Зангези трактовался в хлебниковедении как мессия, возвещающий свои идеи о языке, времени и судьбе [1], как избранный, дистанцированный от толпы [10; 12], как сверхчеловек и подобие Заратустры [11; 23], как «житейски беспомощный» пророк и романтический поэт [13], как двойник В. Хлебникова и новый мифологический герой [6]. Однако философско-математическая основа этого образа оставалась за пределами исследовательского интереса. В данной статье предлагается анализ положения заглавного героя сверхповести «Зангези» в контексте научных интересов поэта, а также исследуются его место и роль в произведении.

Пространственное положение Зангези в сверхповести

Для определения роли Зангези в сверхповести предварительно укажем на его сюжетный локус. Позиционирующий себя как пророка, герой обладает сакральными знаниями об «основном законе времени», оперирует уравнениями времени и выстраивает причинно-следственные связи между историческими событиями, знаменующими наступление свободы или ее ограничение, действие и противодействие или же усиление степени проявления определенного признака. Этому посвящена часть сверхповести «Нет, не бывает у бури кавычек…», в которой во взаимосвязанные пары поставлены восстание декабристов и французская революция 1848 г., разграбление Рима вестготами и Куликовская битва, взятие Искера в ходе завоевания Сибири Ермаком и Мукденское сражение, а также некоторые другие события. Внутреннему зрению Зангези доступно как прошлое, так и настоящее. При этом в сверх-

[1] «…Зангези – очевидное alter ego Хлебникова» [5, с. 269].

повести не представлены прогнозы на будущее: В. Хлебников не выходит за рамки имеющихся фактов, преимущественно иллюстрируя действие «основного закона времени». Возможность Зангези обозревать времена с определенного местоположения соотносится с фрагментом «Качелей», помещенным В. Хлебниковым в «Досках судьбы»: «Назовем существом А то, которое к прошлым и будущим векам человечества относится как к пространству и шагает по нашим столетьям, как по мостовой. Его душа будет мнимой по отношению к нашей, и его время даст прямой угол по отношению к нашему» [20]. Предположительно, можно установить соответствие между существом А и Зангези. Интересна интерпретация героя в контексте его выхода за пределы трехмерного мира. В системе координат он занимает положение, которое определяется как перпендикулярное по отношению к оси времени; это позволяет ему воспринимать время не как длительность, а как пространственную категорию. Подобные взгляды на качество времени применяются относительно мира четырех измерений (подробнее см.: [2]).

Значимо пространственное положение Зангези: в описываемых в сверхповести событиях он находится на горном обвале на утесе, образовавшем своеобразную площадку, где он каждое утро «читает песни» [21, с. 65]. Такая позиция на возвышенности не только отождествляет его с отшельником и противопоставляет непросвещенной толпе, но и символизирует причастность иному физическому миру. Согласно приведенной выше цитате из «Качелей», прямой угол, образующийся на пересечении времени существа А и мирского времени, обеспечивает отстраненную точку зрения на исторический процесс. В «Глашатае» Хлебников также объясняет подобную локализацию: «Кто на высоте, у того нет времени. Он видит прошлое и будущее» [21, с. 49]. Значимо в этом отношении замечание Р. Дуганова, который в описании местоположения Зангези видит «метафорическое изображение излюбленного хлебниковского √–1» [7, с. 52]. Сравним: «Над поляной поднимается шероховатый прямой утес, похожий на железную иглу, поставленную под увеличительным стеклом. Как посох рядом со стеной, он стоит рядом с отвесными кручами заросших хвойным лесом каменных пород. С основной породой его соединяет мост – площадка упавшего ему на голову соломенной шляпой горного обвала. Эта площадка – любимое место Зангези» [21, с. 65]. Можно предположить, что это описание воспроизводит графическое оформление √–1, определяющего положение сознания Зангези.

Зангези и мнимое число

В вышеприведенной цитате о существе А идет речь о мнимой душе, способной с помощью сознания располагаться во времени, как в пространстве. Мнимость обеспечивается перемещением объекта в иное измерение. Смысл этих строк пересекается с рассуждениями П. Флоренского о наличии, кроме неевклидова пространства, мира за пределами реальности, который определяется мнимым числом, $\sqrt{-1}$. В работе «Иконостас» мыслитель пишет о существовании вывернутого пространства, невидимого мира, в котором время «с бесконечной быстротою и даже, выворачиваясь через себя самого, по переходе через бесконечную скорость» [15, с. 5] начинает течь в обратном направлении. В «Мнимостях в геометрии» П. Флоренский анализирует наличие определенной области, разрыва между Небом и Землей, в котором время ощущается неподвижным и бесконечным. За пределами этого разрыва происходит переход к скоростям, превышающим скорость света, что служит причиной выворачивания пространства и обращения потока времени вспять (подробнее см.: [16]). Хлебниковская мнимая единица основана на похожем принципе, она принадлежит иному пространству с иным направлением времени.

А.Т. Никитаев на основе анализа контекстов В. Хлебникова, в которых фигурирует $\sqrt{-1}$, выделил основные значения мнимого числа. Среди них – корень из «нет-единицы» как «перпендикуляр к прямой» [9] (например: «Кроме рождения и смерти, в жизни есть третья точка, – расцвет деятельности, – несомненно идущая в направлении $\sqrt{-1}$ ко всей жизни (боковая ось жизни)» [21, с. 112]). К отдельной категории А.Т. Никитаев относит значения мнимого числа, связанные с единым временем-пространством Г. Минковского. Время в данном случае понимается как мнимая ось, соответствующая трем осям пространства[2]. В записях В. Хлебникова встречается обратное утверждение, в котором как мнимые определяются пространственные оси: «Собственно, ни одну величину нельзя назвать ни временем, ни пространством, но вещественный корень уравнения степени будет время, а три мнимых корня – пространство» [21, с. 92]. Предположительно, такая интерпретация

[2] «В четырехмерном мире Минковского три оси являются пространственными, а четвертая ось, ортогональная этому трехмерному пространству, соответствует времени и является мнимой осью» [9].

пространственно-временного континуума объяснима особым вниманием поэта к категории времени, которое трактуется им как четвертое измерение (это подтверждается определением времени как «вещественного корня»).

Одним из источников концепта мнимого числа в текстах В. Хлебникова можно считать доклад Г. Минковского «Пространство и время», произнесенный в Кёльнском обществе естествоиспытателей 21 сентября 1908 г. Переведенный А.В. Васильевым на русский язык, он был напечатан в «Известиях физико-математического общества при Императорском Казанском университете» (1909), в пятом выпуске серии «Новые идеи в математике» (1914) и выпущен отдельным изданием в Петербурге (1911). Г. Минковский, упрощая понимание своей теории, приравнивает значение мнимого числа к скорости света, что отмечает А. Щетников: «Если ввести $\sqrt{-1}\ t$ вместо t <...> можно сущность мирового постулата математически весьма выпуклым образом облечь в следующую мистическую формулу: $3*10^5=\sqrt{-1}$ сек.» [22, с. 28]. Скорость света в данном случае рассматривается как способ измерения времени. Как предельная величина она соотносится с бесконечно текущим временем в разрыве между Небом и Землей, как полагает П. Флоренский. На основе этих рассуждений можно предположить, что $\sqrt{-1}$ для В. Хлебникова был связан с особым состоянием временного потока, обеспечивающим наблюдателю возможность выходить за пределы прошлого и будущего, попадать в точку слияния временных потоков и предвидеть будущее на основе прошлых событий. Образуемый внепространственный и вневременной локус можно рассматривать как универсальное пространство, время в котором становится единым для находящихся в нем объектов: создается мир четырех измерений. Во второй плоскости сверхповести «Зангези» «Боги» герои попадают в пространство такого типа: происходит свободное общение между богами различных мифологий.

В качестве доказательств такого восприятия пространственно-временного континуума общественным сознанием А. Щетников ссылается на очерк А. Платонова «Слышные шаги (революция и математика)». В нем простым языком объясняется суть упомянутого фрагмента доклада Г. Минковского «Пространство и время»: «Он [Минковский] раз написал такую формулу: $\sqrt{-1}$ секунд = 300 000 километров. То есть величина времени, равная корню квадратному из отрицательной величины (–1) секунд,

равняется скорости 300 000 километров – скорости света. Значит, некоторая величина времени равна некоторой величине пространства. Они тождественны, они – одно. <…> Квадратный корень из –1 есть величина мнимая, т.е. несуществующая, не поддающаяся пока познанию» [22, с. 29]. Вполне вероятно, что подобное упрощенное объяснение было воспринято В. Хлебниковым, однако мнимая единица им рассматривалась не как непознаваемая величина, а как умозрительная область, в которой время овеществляется и становится четвертым измерением пространства.

Кол и мнимое число в текстах В. Хлебникова

Для конкретизации одного из значений хлебниковского мнимого числа и его соотнесения с образом Зангези обратимся к стихотворению «Есть запах цветов медуницы…». Фигурирующий в последних строках образ кола привлекает особое внимание сложностью интерпретации: «Мой отвлеченный строгий рассудок, / Есть корень из нет-единицы, / Точку раздела тая, / К тому, что было, / И тому, что будет, / Кол» [18, с. 348]. А.Т. Никитаев видит в нем тему победы над временем [9]. Отождествляя в соответствии с контекстом корень из «нет-единицы» и кол, можно утверждать, что лирический герой рассматриваемого стихотворения воспринимает свое сознание как ось, являющуюся перпендикуляром к оси времени. $\sqrt{-1}$, таким образом, обозначает особую координату, которая конкретизирует положение наблюдающего за осью времени, принадлежащей миру четырех измерений. А.Т. Никитаев выдвигает именно такое восприятие стихотворения: «Кол в этом контексте следует понимать как перпендикуляр к оси времени» [9]. Он обнаруживает аналогию в другом фрагменте из записей В. Хлебникова: «Двигаясь в направлении поперечном времени, мы легко видим горы будущего. Это движение, столь знакомое уму пророка, есть постройка высоты по отношению к ширине времени, т.е. создание добавочного размера» [20, с. 99]. В письме П.В. Митуричу В. Хлебников описывает то же самое ощущение положения «над временами», которое снимает ограниченность точки зрения внутреннего наблюдателя, находящегося во временном потоке, и связывает его с открытием «основного закона времени» и возможностью предвидеть грядущие события: «Когда будущее становится благодаря этим выкладкам прозрачным, теряется чувство времени, кажется, что стоишь неподвижно

на палубе предвидения будущего. Чувство времени исчезает и оно походит на поле впереди и поле сзади, становится своего рода пространством» [20, с. 213]. Таким образом, «надвременно́е» положение во вселенской системе координат, определяемое корнем из «нет-единицы», позволяет хлебниковскому сознанию воспринимать время как пространственное измерение, преодолевать «фрагментированное, разрозненное бытием время», восстанавливать его единство в «sensorium continuum» [24].

Анализируя стихотворение «Есть запах цветов медуницы…», А. Щетников интерпретирует кол, с которым отождествляет себя лирический герой, как «местовременную точку», символизирующую «единство мира». В ней происходит соединение времен, «прошлое, настоящее и будущее живут в одном человеке» [22, с. 31]. Эта точка зрения дополняет интерпретацию А.Т. Никитаева и конкретизирует значение «корня из нет-единицы» как определенного локуса.

Можно говорить о наличии определенной связи между стихотворением «Есть запах цветов медуницы…» и ранее процитированным фрагментом, в котором описывается положение существа А над осью времени, позволяющее ему обозревать «то, что было», «то, что будет». Мнимое число вводится В. Хлебниковым как обозначение локуса, выходящего за пределы четырехмерного мира и позволяющего воспринимать время как пространственное измерение. В. Хлебников наделяет такими способностями рассудок лирического героя, отождествляющегося, как и в «Зангези», с личностью самого поэта. Аналогичное отождествление наблюдается и в другом наброске, датируемом 1907 г.:

У мравого стенанья есть левость – леуна,
У правости земной есть ответный рок – луна.
Я дщерь Леуна, леуна,
Мной с правдой левда спрядена.
Я – мнимое число.
Я – мнимого прясло.
Я отзвук мнимый звуку правому.
Я голос левый звуку истинному.
Я волос левый волосу правому. [19, с. 6]

В данном контексте лирический герой рассматривает себя как объект, связующий мир воедино, соединяющий его противо-

положные стороны, «правость» и «левость», «правду» и «левду». Он позиционируется как «местовременная» точка в системе координат, находящаяся на стыке ряда отрицательных и ряда положительных чисел, действительного и мнимого, что аналогично выше проанализированному образу кола, точке раздела между прошлым и будущим. Вероятно, этот отрывок связан с разгадкой В. Хлебниковым определенных закономерностей истории.

В. Хлебников и П.Д. Успенский. Заключение

Во втором десятилетии XX в. особое распространение получают работы писателя и эзотерика П.Д. Успенского. Речь идет о книгах «Четвертое измерение. Опыт исследования области неизмеримого» (1909) и «Tertium Organum. Ключ к загадкам мира» (1911). Обе были переизданы в 1914 г. и 1915 г. соответственно. В основе работ П.Д. Успенского находится переложение математического обоснования четвертого измерения, данного Ч. Хинтоном в статье What is the Fourth Dimension? (1880). В 1915 г. эта статья была переведена П.Д. Успенским на русский язык с предисловием [17]. Еще раньше, в 1913 г., в «Союзе молодежи» М. Матюшин опубликовал статью «О книге Метценже-Глеза “О кубизме”» [8], в которой сопоставил им же переведенные избранные фрагменты из книги французских художников-кубистов А. Глеза и Ж. Метценже Du cubisme и некоторые отрывки из Tertium Organum.

Футуризм оказался под значительным влиянием идей П.Д. Успенского. Так, М. Матюшин разрабатывал теорию «расширенного смотрения», соответствующую расширению способов восприятия реальности. А. Крученых ссылается на П.Д. Успенского в связи с рассмотрением зауми как области, постижимой с помощью высшей интуиции: «…В “Tertium Organum” Успенский также подчеркивает необходимость нового языка для понимания четвертого измерения и алогичность новой, “высшей действительности”» [3, с. 487]. В работе «Четвертое измерение. Обзор теорий и попыток исследования области неизмеримого» П.Д. Успенский утверждает, что четвертое измерение невозможно объяснить точными науками, такими, как геометрия, алгебра или физика, – оно постигается интуитивно, с помощью сознания, и расположено в психической сфере. Вероятнее всего, работы писателя-эзотерика

были известны В. Хлебникову, и их идеи частично легли в основу его представлений о времени.

Подтверждение данному предположению можно найти при сопоставительном анализе Tertium Organum и некоторых хлебниковских идей, центральной из которых является идея наличия определенного локуса над осью времени, который позволяет наблюдать событийный ряд в обоих направлениях. П.Д. Успенский утверждает, что «поднявшись над плоскостью <…> наша мысль может увидать прошедшее, настоящее и будущее, лежащими на одной плоскости. <…> Она может подняться над плоскостью времени и увидать сзади весну и впереди осень, увидать одновременно распускающиеся цветы и созревающие плоды» [14]. П.Д. Успенским утверждается наличие определенного положения существа, которое дает возможность воспринимать время как пространственную категорию, что характеризует параметры четырехмерного мира. Вернемся к приведенной цитате В. Хлебникова из «Досок судьбы» о существе А, «которое к прошлым и будущим векам человечества относится как к пространству и шагает по нашим столетьям» [20, с. 51]. Действия этого объекта соотносятся с тем местоположением относительно четырехмерного мира, которое утверждает П.Д. Успенский. В «Одиночестве» В. Хлебников продолжает развитие этой темы: «Примем осанку этого существа, наденем его шляпу и, смотря <…> на прошедшие и будущие столетья человечества, как на слабо скрипящие от поступи половицы избы, будем искать холодного правила войн, некоторых законностей в его узорах» [20, с. 44]. Таким образом, поэт связывает свою возможность предвидения будущего, оперирование «основным законом времени» и умение с помощью сознания выходить за границы времени, воспринимать его как пространство или даже, как отмечает Ж.-К. Ланн, ставя знак равенства между пространством и временем, измерять их одним и тем же способом [24]. Это дает основания предполагать, что Зангези, отождествляемый с биографическим «я», занимает аналогичное положение в хлебниковской вселенной.

П.Д. Успенский также рассуждает о пятимерном мире, необходимом для постижения мира четырехмерного. Он утверждает наличие перпендикулярного направления, по которому поднимается сознание, чтобы увидеть ось времени, принадлежащую четырехмерному миру: «Только поднимаясь над плоскостью четвертого измерения по направлению пятого измерения, наше созна-

ние начнет охватывать взглядом изумительный мир прошедшего и будущего, лежащий по сторонам настоящего» [14]. Учитывая, что Зангези для обозрения временной линии проделывает тот же путь, можно говорить о том, что герой выходит за пределы четырехмерного мира, попадая в мир пяти измерений. Как таковое пятое измерение в творчестве В. Хлебникова не фигурирует, однако встречаются записи о многомерности: «Так как сознание одиноко, время – одного измерения. Где много сознаний – много неизвестных, много времен» [20, с. 92]. У П.Д. Успенского, однако, не идет речь о множественности сознаний: для него переход в иное измерение возможен за счет движения сознания по определенному, перпендикулярному имеющимся измерениям направлению: «Пятое измерение следует рассматривать не как лежащее вне сознания, а как свойство самого сознания – ту линию или то направление, по которому должно расти сознание» [14].

Соотнося эти «наукообразные» фрагменты из «Досок судьбы» В. Хлебникова и фрагменты из Tertium Organum, можно установить соответствие между ними и заявлением Зангези: «Я ведь умею шагать / Взад и вперед / По столетьям» [21, с. 93–94]. Зангези оказывается тем самым существом А, сознание которого, минуя условности трехмерного мира, выходит в пятимерное пространство и созерцает события, расположенные на оси времени, в обоих направлениях. Анализ заглавного образа сверхповести в контексте научно-философских исканий В. Хлебникова позволяет понять, что пространственная локализация героя не только реализует традиционную оппозицию «пророк – толпа», но и служит выражением хлебниковской теории о пространственно-временном континууме. Отождествление Зангези с «местовременной» точкой, определяющейся значением корня из «нет-единицы», выводит его сознание в многомерную вселенную. Благодаря выявленным параллелям с теориями Г. Минковского, П. Флоренского, П.Д. Успенского Зангези раскрывается как носитель особого типа сознания, преодолевающего временные преграды трехмерного мира. В. Хлебников создает не просто один из автобиографичных типажей, но персонажа – носителя нового, нелинейного способа мышления.

Список литературы

1. *Андреева С.Л.*, *Бедрикова М.Л.* Концепты «Время» и «Ускорение» как константы утопического типа сознания в сверхповести В. Хлебникова «Зангези» // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2023. № 82. С. 91–217. DOI: 10.17223/19986645/82/9
2. *Бемиг М.* Время в пространстве: Хлебников и «философия гиперпространства» // В. Хлебников: pro et contra, антология. Т. 2. СПб.: РХГА, 2018. С. 80–93.
3. *Вестстейн В*. Велимир Хлебников и четвертое измерение // Russian Literature. 1995. Vol. 38. С. 483–492.
4. *Вроон Р*. Генезис замысла сверхповести «Зангези» (К вопросу об эволюции лирического «я» у Хлебникова) // Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецепция. Документы. Исследования. Иллюстрации / сост. А.А. Россомахин. М.: Бослен, 2021. С. 268–285.
5. *Вроон Р.* Прообразы «Зангези»: заметки к теме // Творчество В. Хлебникова и русская литература: материалы IX Международных Хлебниковских чтений. Астрахань: Издательский дом «Астраханский университет», 2008. С. 64–68.
6. *Григорьев В.П.* Слово- и мифотворчество // *Григорьев В.П.* Будетлянин. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 250–265.
7. *Дуганов* Р. Велимир Хлебников. Природа творчества. М.: Советский писатель, 1990. 352 с.
8. *Матюшин М.* О книге Метценже-Глеза «О кубизме» // Союз молодежи. 1913. № 3. С. 25–34.
9. *Никитаев А.Т.* Мнимые числа в творчестве Велимира Хлебникова // Поэтический мир Велимира Хлебникова. Межвузовский сборник научных трудов. Вып. 2. Астрахань: Изд-во Астраханского пед. ин-та, 1992. С. 12–21. URL: https://ka2.ru/nauka/nikitaev_1.html (дата обращения: 30.03.2026).
10. *Павловский А.С.* «Доски судьбы» как учебник жизни: статус письма // «Доски судьбы» Велимира Хлебникова: Текст и контексты. Статьи и материалы. М.: Три квадрата, 2008. С. 359–364.
11. *Панова Л.Г.* Нумерологический проект Хлебникова как феномен Серебряного века. «Доски судьбы» Велимира Хлебникова: Текст и контексты. Статьи и материалы. М.: Три квадрата, 2008. С. 393–455.
12. *Соливетти К.* Сверх-повесть «Зангези» как гипертекст // Sub Rosa. In Honorem Lenae Szilárd. Сборник в честь Лены Силард. Budapest: [Б. и.], 2005. С. 527–537.
13. *Степанов Н.Л.* Велимир Хлебников: жизнь и творчество. М.: Советский писатель, 1975. 280 с.
14. *Успенский П.Д.* Tertium Organum. URL: https://www.lib.ru/URIKOVA/USPENSKIJ/terorg.txt (дата обращения: 01.03.2026).

15. *Флоренский П.А*. Иконостас // Иконостас. Избранные труды по искусству. СПб.: Мифрил; Русская книга, 1993. С. 3–174.
16. *Флоренский П.А*. Мнимости в геометрии: расширение области двухмерных образов геометрии (опыт нового истолкования мнимостей). М.: Поморье, 1922. 70 с.
17. *Хинтон Ч.Г*. Воспитание воображения и четвертое измерение. Петроград: Литературная книжная лавка, 1915. 59 с.
18. *Хлебников В*. «Есть запах цветов медуницы…» // *Хлебников В*. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Стихотворения 1917–1922. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2001. С. 348.
19. *Хлебников В*. «У мравого стенанья есть левость – леуна…» // Хлебниковские чтения. Материалы конференции 27–29 ноября 1990 г. СПб.: Музей Анны Ахматовой в Фонтанном доме, 1991. С. 6.
20. *Хлебников В*. Собрание сочинений: в 6 т. Т. 6. Кн. 2. «Доски Судьбы» (избранные страницы). Мысли и заметки. Письма и другие автобиографические материалы. 1897–1922. М.: ИМЛИ РАН, Наследие, 2006. 384 с.
21. *Хлебников В*. Зангези // Сверхповесть «Зангези» Велимира Хлебникова: Новая текстология. Комментарий. Рецепция. Документы. Исследования. Иллюстрации / сост. А.А. Россомахин. М.: Босслен, 2021. С. 65–100.
22. *Щетников А*. Заметки о стихотворении Велимира Хлебникова «Есть запах цветов медуницы…» // Интерпретация и авангард: межвузовский сборник научных трудов. Новосибирск: Изд. НГПУ, 2008. С. 26–33.
23. *Baran H*. Khlebnikov and Nietzsche: pieces of an incomplete mosaic // Nietzsche and Soviet culture: ally and adversary. Cambridge; New York: Cambridge Univ. Press, 1994. P. 58–83.
24. *Lanne J.-Cl*. Velimir Khlebnikov: Poète Futurien. Paris: Institut D'Études Slaves, 1983. 472 p. URL: https://ka2.ru/reply/lanne.html [пер. с франц. В. Молотилова] (дата обращения: 26.04.2026).

References

1. Andreeva, S.L., Bedrikova, M.L. "Kontsepty 'Vremya' i 'Uskorenie' kak konstanty utopicheskogo tipa soznaniya v sverkhpovesti V. Khlebnikova *Zangezi*" ["The Concepts of 'Time' and 'Acceleration' as Constants of the Utopian Type of Consciousness in V. Khlebnikov's Super-novel *Zangezi*"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiya*, no. 82, 2023, pp. 91–217. (In Russ.) DOI: 10.17223/19986645/82/9
2. Bemig, M. "Vremya v prostranstve: Khlebnikov i 'filosofiya giperprostranstva'" ["Time in Space: Khlebnikov and the 'Philosophy of Hyperspace'"]. *V. Khleb-*

nikov: pro et contra, antologiya [*V. Khlebnikov: Pro et Contra, Anthology*], vol. 2. St Petersburg, RKhGA Publ., 2018, pp. 80–93. (In Russ.)

3. Weststeijn, W. "Velimir Khlebnikov i chetvertoe izmerenie" ["Velimir Khlebnikov and the Fourth Dimension"]. *Russian Literature*, vol. 38, 1995, pp. 483–492. (In Russ.)
4. Vroon, R. "Genezis zamysla sverkhpovesti *Zangezi* (K voprosu ob ehvolyutsii liricheskogo 'ya' u Khlebnikova)" ["The Genesis of the Super-novel *Zangezi* (On the Evolution of the Lyrical 'I' in Khlebnikov)"]. *Sverkhpovest' "Zangezi" Velimira Khlebnikova: Novaya tekstologiya. Kommentarii. Retseptsiya. Dokumenty. Issledovaniya. Illyustratsii* [*The Super-novel "Zangezi" by Velimir Khlebnikov: New Textology. Commentary. Reception. Documents. Studies. Illustrations*], comp. by A.A. Rossomakhin. Moscow, Boslen Publ., 2021, pp. 268–285. (In Russ.)
5. Vroon, R. "Proobrazy *Zangezi*: zametki k teme" ["Prototypes of *Zangezi*: Notes on the Theme"]. *Tvorchestvo V. Khlebnikova i russkaya literatura: materialy IX Mezhdunarodnykh Khlebnikovskikh chtenii* [*The Work of V. Khlebnikov and Russian Literature: Proceedings of the IX International Khlebnikov Reading*]. Astrakhan', Izdatel'skii dom "Astrakhanskii universitet" Publ., 2008, pp. 64–68. (In Russ.)
6. Grigor'ev, V.P. "Slovo- i mifotvorchestvo" ["Word- and Myth-Making"]. *Budetlyanin* [*The Futurian*]. Moscow, Yazyki russkoi kul'tury Publ., 2000, pp. 250–265. (In Russ.)
7. Duganov, R. *Velimir Khlebnikov. Priroda tvorchestva* [*Velimir Khlebnikov. The Nature of Creativity*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990, 352 p. (In Russ.)
8. Matyushin, M. "O knige Metsenzhe-Gleza 'O kubizme'" ["On the Book by Metzinger-Gleizes 'On Cubism'"]. *Soyuz molodezhi*, vol. 3, 1913, pp. 25–34. (In Russ.)
9. Nikitaev, A.T. "Mnimye chisla v tvorchestve Velimira Khlebnikova" ["Imaginary Numbers in the Works of Velimir Khlebnikov"]. *Poehticheskii mir Velimira Khlebnikova. Mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov* [*The Poetic World of Velimir Khlebnikov. Interuniversity Collection of Scientific Works*], issue 2. Astrakhan', Izd-vo Astrakhanskogo ped. in-ta, 1992, pp. 12–21. Available at: https://ka2.ru/nauka/nikitaev_1.html (date of access: 30.03.2026). (In Russ.)
10. Pavlovskii, A.S. "'Doski sud'by' kak uchebnik zhizni: status pis'ma" ["'The Boards of Destiny' as a Textbook of Life: The Status of Writing"]. *"Doski sud'by" Velimira Khlebnikova: Tekst i konteksty. Stat'i i materialy* [*"The Boards of Destiny" by Velimir Khlebnikov: Text and Contexts. Articles and Materials*]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2008, pp. 359–364. (In Russ.)
11. Panova, L.G. "Numerologicheskii proekt Khlebnikova kak fenomen Serebryanogo veka" ["Khlebnikov's Numerological Project as a Phenomenon of the Silver Age"]. *"Doski sud'by" Velimira Khlebnikova: Tekst i konteksty. Stat'i i materialy* [*"The*

Boards of Destiny" by Velimir Khlebnikov: Text and Contexts. Articles and Materials]. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2008, pp. 393–455. (In Russ.)

12. Solivetti, K. "Sverkh-povest' *Zangezi* kak gipertekst" ["The Super-novel *Zangezi* as a Hypertext"]. *Sub Rosa. In Honorem Lenae Szilárd. Sbornik v chest' Leny Silard* [*Collection in Honor of Lena Szilard*]. Budapest, [n. pub.], 2005, pp. 527–537. (In Russ.)
13. Stepanov, N.L. *Velimir Khlebnikov: zhizn' i tvorchestvo* [*Velimir Khlebnikov: Life and Work*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1975, 280 p. (In Russ.)
14. Uspenskii, P.D. *Tertium Organum*. Available at: https://www.lib.ru/URIKOVA/USPENSKIJ/terorg.txt (date of access: 01.03.2026). (In Russ.)
15. Florenskii, P.A. "Ikonostas" ["The Iconostasis"]. *Ikonostas. Izbrannye trudy po iskusstvu* [*The Iconostasis. Selected Works on Art*]. St Petersburg, Mifril Publ., Russkaya kniga Publ., 1993, pp. 3–174. (In Russ.)
16. Florenskii, P.A. *Mnimosti v geometrii: rasshirenie oblasti dvumernykh obrazov geometrii (opyt novogo istolkovaniya mnimostei)* [*Imaginary Numbers in Geometry: Expanding the Domain of Two-Dimensional Geometric Images (An Attempt at a New Interpretation of Imaginaries)*]. Moscow, Pomor'e Publ., 1922, 70 p. (In Russ.)
17. Hinton, Ch.G. *Vospitanie voobrazheniya i chetvertoe izmerenie* [*Education of the Imagination and the Fourth Dimension*]. Petrograd, Literaturnaya knizhnaya lavka Publ., 1915, 59 p. (In Russ.)
18. Khlebnikov, V. "Est' zapakh tsvetov medunitsy…" ["There Is the Smell of Lungwort Flowers…"]. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols, vol. 2. *Stikhotvoreniya 1917–1922* [*Poems 1917–1922*]. Moscow, IMLI RAN, Nasledie Publ., 2001, p. 348. (In Russ.)
19. Khlebnikov, V. "U mravogo stenan'ya est' levost' – leuna…". *Khlebnikovskie chteniya. Materialy konferentsii 27–29 noyabrya 1990 g.* [*Khlebnikov Readings. Proceedings of the Conference, November 27–29, 1990*]. St Petersburg, Muzei Anny Akhmatovoi v Fontannom dome, 1991, p. 6. (In Russ.)
20. Khlebnikov, V. *Sobranie sochinenii* [*Collected Works*]: in 6 vols, vol. 6, book 2. *"Doski Sud'by" (izbrannye stranitsy). Mysli i zametki. Pis'ma i drugie avtobiograficheskie materialy. 1897–1922* [*"The Boards of Destiny" (Selected Pages). Thoughts and Notes. Letters and Other Autobiographical Materials. 1897–1922*]. Moscow, IMLI RAN, Nasledie Publ., 2006, 384 p. (In Russ.)
21. Khlebnikov, V. "Zangezi". *Sverkhpovest' "Zangezi" Velimira Khlebnikova: Novaya tekstologiya. Kommentarii. Retseptsiya. Dokumenty. Issledovaniya. Illyustratsii* [*The Super-novel "Zangezi" by Velimir Khlebnikov: New Textology. Commentary. Reception. Documents. Studies. Illustrations*], comp. by A.A. Rossomakhin. Moscow, Boslen Publ., 2021, pp. 65–100. (In Russ.)

22. Shchetnikov, A. “Zametki o stikhotvorenii Velimira Khlebnikova ‘Est’ zapakh tsvetov medunitsy…’” [“Notes on the Poem by Velimir Khlebnikov ‘There Is the Smell of Lungwort Flowers…’”]. *Interpretatsiya i avangard: mezhvuzovskii sbornik nauchnykh trudov* [*Interpretation and the Avant-Garde: Interuniversity Collection of Scientific Works*]. Novosibirsk, Izd. NGPU, 2008, pp. 26–33. (In Russ.)
23. Baran, H. “Khlebnikov and Nietzsche: Pieces of an Incomplete Mosaic”. *Nietzsche and Soviet Culture: Ally and Adversary*. Cambridge, New York, Cambridge Univ. Press, 1994, pp. 58–83. (In English)
24. Lanne, J.-Cl. *Velimir Khlebnikov: Poète Futurien.* Paris, Institut D’Études Slaves, 1983, 472 p. Available at: https://ka2.ru/reply/lanne.html [trans. from French by V. Molotilov] (date of access: 26.04.2026). (In Russ.)

УДК 821.161.1 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.06

К.А. Жулькова

«…СЛИЯНИЕ ДВУХ ВЕЩЕЙ: ТОЧНОСТИ ПОЭЗИИ И ВОСТОРГА ЧИСТОЙ НАУКИ»: БАБОЧКИ В.В. НАБОКОВА

Аннотация. В статье предпринимается попытка собрать полную коллекцию «лирических» бабочек В.В. Набокова. Оценивая образы бабочек в мировой литературе, сам Набоков особенно выделял «поэтические» экземпляры, «подлинность» которых определял умением их создателей точно воспроизводить нюансы окружающего мира и слышать «дыхание» природы. Уникальность набоковских бабочек во многом связана с глубокими познаниями автора в области лепидоптерологии[1], что проявляется в скрупулезном внимании к деталям, в правдоподобности художественного воссоздания. Между тем нельзя считать точность Набокова точностью «натуралиста, а не метафизика». Связь бабочек с «основными тайнами природы», подмеченная Набоковым, получает особенно яркое воплощение в его поэзии.

Ключевые слова: русское зарубежье; В.В. Набоков; лирика; образ бабочки; образ мотылька; метафизика; наука; природа.

Получено: 20.05.2026 Принято к печати: 15.06.2026

Информация об авторе: *Жулькова* Карина Алеговна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9564-4025

E-mail: karinazhulkova@rambler.ru

[1] Лепидоптерология – раздел энтомологии, изучающий представителей отряда чешуекрылых насекомых (бабочек).

Для цитирования: *Жулькова К.А.* «…Слияние двух вещей: точности поэзии и восторга чистой науки»: бабочки В.В. Набокова // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 103–123.
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.06

Karina A. Zhul'kova

"…THE FUSION OF TWO THINGS: THE PRECISION OF POETRY AND THE DELIGHT OF PURE SCIENCE": BUTTERFLIES BY V.V. NABOKOV

Abstract. This article attempts to compile a complete collection of V.V. Nabokov's "lyrical" butterflies. It draws attention to the fact that, when evaluating butterflies in world literature, Nabokov himself particularly emphasized "poetic" specimens, the "authenticity" of which he determined by their creators' ability to accurately reproduce the nuances of the surrounding world and hear the "breath" of nature. The uniqueness of Nabokov's butterflies is largely due to the author's profound knowledge of lepidopterology, which is evident in his meticulous attention to detail and the verisimilitude of his artistic recreations. However, Nabokov's precision cannot be considered merely the precision of a "naturalist rather than a metaphysician". The connection between butterflies and the "fundamental mysteries of nature", as noted by Nabokov, finds a particularly vivid embodiment in his poetry.

Keywords: Russian diaspora; V.V. Nabokov; lyric poetry; butterfly image; moth image; metaphysics; science; nature.

Received: 20.05.2026 Accepted: 15.06.2026

Information about the author: *Karina A. Zhul'kova*, PhD in Philology, Senior Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9564-4025
E-mail: karinazhulkova@rambler.ru

For citation: Zhul'kova, K.A. "'…the fusion of two things: the precision of poetry and the delight of pure science': Butterflies by V.V. Nabokov". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 103–123. (In Russ.)
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.06

Бабочка – эмблема набоковского гения, связующая нить между его научным и литературным мирами, олицетворение радости бытия. Неудивительно, что, сожалея об уходящей жизни, умирающий В.В. Набоков говорил именно о бабочках. Его сын с особой ясностью запомнил этот момент: «За несколько дней до

смерти… у отца вдруг на глазах навернулись слезы. Я спросил его, почему. Он ответил, что определенная бабочка уже в полете; и его глаза сказали мне, что он больше не надеется дожить до того, чтобы снова преследовать ее» (из мемуаров Дмитрия Набокова «О повторном посещении комнаты отца») [20, p. 136].

Бабочки порхали по всей жизни Набокова, преодолевая время и пространство, что особенно отчетливо проявилось в том, как писатель изобразил пролетевшего через годы и расстояния своего первого махаона[2]. Когда Набокову шел седьмой год (по первой версии воспоминаний, было всего пять) и утренний блеск в окне говорил «одно, и только одно: есть солнце – будут и бабочки», махаон был пойман и заточен в шкаф, откуда на следующий день при случайном открытии дверцы вырвался «с мощным шорохом» и полетел «на восток, над тайгой и тундрой, на Вологду, Вятку и Пермь, а там – за суровый Урал, через Якутск и Верхнеколымск, а из Верхнеколымска <…> к прекрасному острову Св. Лаврентия, и через Аляску на Доусон, и на юг, вдоль Скалистых Гор», где «наконец, после сорокалетней погони» повзрослевший Набоков настиг его и «ударом рампетки[3] “сбрил” с ярко-желтого одуванчика» [6, с. 133]. Сложная геометрия этой метафоры проявляется не сразу. Только внимательному читателю, знакомому с родословной Набоковых, чудесным образом открываются скрытые координаты: пространственный вектор (от Вятки до Верхнеколымска) смыкается с вектором времени (взгляд в далекое прошлое, обращенный к предкам)[4]. А читателю, имеющему представление о научных открытиях Набокова, станет понятным, как другой пространственный вектор (из Верхнеколымска <…> на Доусон, и на юг, вдоль Скалистых гор) пересекается с временным вектором, исходящим из точки, обозначенной миллионами лет до нашей эры, и устремленным в необозримое будущее[5]. Так, образ летящей ба-

[2] Махаон (*лат*. Papilio machaon) – дневная бабочка из семейства парусников или кавалеров. Упоминается в произведениях Набокова более 25 раз.

[3] Рампетка – сачок для ловли бабочек. Набоковская рампетка подарена сыном писателя музею-квартире В.В. Набокова в Санкт-Петербурге вместе с пенсне, карандашами, рабочими карточками-рукописями отца.

[4] Полет махаона повторяет путь по этапу брата прабабушки В.В. Набокова, декабриста М.А. Назимова, близко знакомого с М.Ю. Лермонтовым.

[5] Гипотеза Набокова о том, что голубянки (*лат*. Polyommatus) миллионы лет назад мигрировали в Новый Свет через Берингов пролив в сторону современного Чили, стала, по мнению Набокова, тем открытием, которое увековечит его

бочки, без обнажения очевидных ассоциаций с душами умерших, без эксплицитной соотнесенности с темой творческого бессмертия, становится универсальным темпоральным элементом слияния прошлого, настоящего, будущего, бесконечности, вечности.

Преодоление пространственно-временного континуума – основа не только этого, но и другого эпизода о другой уже бабочке, раскрывшей «шелковисто-багряные с павлиньими глазками крылья» ванессе[6], которая присела на подгнившее с края бревно батовского[7] мостика «пятого по старому календарю августа 1883 года», задолго до рождения В.В. Набокова, увиденная его отцом и переданная таким образом из воспоминания в воспоминание [6, с. 79][8].

Кульминация идеи выхода за пределы времени и пространства у Набокова – созерцание бабочек, когда все земные измерения растворяются и остается только наивысшее наслаждение, данное «вне дьявольского времени, но очень даже внутри божественного пространства» [6, с. 152].

Великое множество бабочек продолжает существовать и сегодня как оставленное Набоковым богатое наследство.

Бабочки – расправившие крылья и замершие навек – составляют коллекцию, доступную ученым-энтомологам[9] (часть этой

имя (об этом стихотворение A Discovery («Открытие», 1942), своеобразная интерпретация темы exegi monumentum).

[6] Павлиний глаз (*лат*. Inachis io, прежде Vanessa io) – дневная бабочка из семейства нимфалид (Nymphalidae).

[7] Батово – родовое имение Набоковых.

[8] В романе «Дар» павлиний глаз был пойман отцом на бревне полусгнившего мостика в 1871 г., так Набоков намеренно искажает дату, размывая время, оставляет только событие (впечатление, переживание).

[9] Набоков опубликовал более 20 статей и заметок по энтомологии. Первая его работа, посвященная бабочкам Крыма, была опубликована в Англии в 1920 г. Главным предметом научного интереса Набокова-энтомолога стало семейство бабочек-голубянок. Набоков выдвинул предположение об эволюции голубянок. И только появление новых технологий, исследующих ДНК, позволило подтвердить его гипотезу. В 2016 г. вышла книга «Тонкие линии: научное искусство Владимира Набокова» (Fine Lines: Vladimir Nabokov's Scientific Art) под редакцией Стивена Блэкуэлла и Курта Джонсона, которые подтвердили вклад Набокова в эволюционную биологию и систематику, утверждая, что Набоков стал жертвой «пагубного недостатка внимания» со стороны энтомологов, так как ученые не воспринимали его всерьез из-за литературной славы. Авторы книги представили Набокова «человеком нестандартных взглядов», провидцем, которому удалось понять ход эволюции благодаря «способности создавать мысленно всю картину мира», назвали его «не только художественным, но и научным гением» [17].

далеко не полной коллекции[10], насчитывающей более 4300 экземпляров, содержится в Музее-квартире В. Набокова в Санкт-Петербурге).

Бабочки – названные его именем и именами героев его произведений, – летают по всему миру («именем моим названа – нет, не река[11], а бабочка в Аляске, другая в Бразилии, третья в Ютахе»[12] [6, с. 152]).

Бабочки – изображенные с идеально точной таксономией, реалистические и фантастические – замирают на обложках его книг, на страницах писем близким людям, свидетельствуя о набоковском таланте рисовальщика, представляют собой художественную коллекцию[13].

Бабочки – литературные, возникающие в воображении каждого читателя, знакомого с произведениями Набокова, – помогают проникнуть в самые глубины его творческого миросозерцания.

Коллекция литературных бабочек Набокова впечатляет широтой и многообразием. Однако попыток собрать и описать ее отечественными исследователями не предпринималось. Среди работ зарубежных авторов «Бабочки Набокова: неопубликованные и не вошедшие в собрание сочинения» (Nabokov's butterflies. Unpublished and uncollected writings) Брайана Бойда и Роберта Майкла Пайла [18], «Чешуекрылые Набокова: жанры и роды» Джоан

[10] Коллекция могла быть значительно больше, если бы сохранились те ее части, которые погибли во время Первой и Второй мировых войн (первая, составленная еще мальчиком, коллекция сгорела в родовом поместье в Выре, вторая – была утеряна во время Гражданской войны в Крыму, третья – пропала во Франции в 1940 г., когда Набоков, спасаясь от нацистского режима, переехал в США).

[11] Река названа в честь Н.А. Набокова (1795–1873), родственника писателя.

[12] Eupithecia nabokovi (*лат.*) – вид бабочек-пядениц (Geometridae), названных в честь Набокова, типовой экземпляр которого был собран в 1943 г. в Юте. Как энтомолог Набоков стал «автором» двенадцати признанных родов, видов и подвидов. Среди бабочек-голубянок, носящих имена героев его произведений, Madeleinea lolita, Pseudolucia humbert, Polytheclus cincinnatus, Itylos mashenka, Itylos pnin и др.

[13] Набоков с раннего детства рисовал бабочек, они появлялись на изразцах печки его детской комнаты в Петербурге и на абажуре настольной лампы его последнего пристанища в Монтрё; коллекцию в коллекции могли бы составить рисунки-автографы Набокова-графика с вымышленными, получившими оригинальные названия бабочками (например, «Верочке. Дозенитная перламутровка, 19.01.1971» или «Арлекинус арлекинус. Вере. Август 1974»).

Каргес (Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera) [19], «Путеводитель по бабочкам и мотылькам Набокова» (A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths) Дитера Циммера [21]. К сожалению, ни один из этих трудов на русский язык не переведен.

Вслед за Д. Каргес, которая в монографии «Чешуекрылые Набокова: жанры и роды» попыталась найти и идентифицировать бабочек и мотыльков в англоязычных произведениях Набокова, Д. Циммер, составивший «Путеводитель по бабочкам и мотылькам Набокова», усложнив задачу, исследовал все опубликованные произведения писателя, в том числе на русском языке, и ряд неопубликованных интервью. Он насчитал 768 видовых и подвидовых названий[14], упомянутых Набоковым в его автобиографических, эпистолярных, эссеистических, поэтических, прозаических текстах, отметив, что нет ни одного романа без упоминаний чешуекрылых (но большинство всего их, конечно, в «Даре»).

Как коллекционер набоковских литературных бабочек Д. Циммер в названии одного из параграфов введения к своему «Путеводителю…» сформулировал важную мысль – «Бабочки, а не летающие символы»: упоминая чешуекрылых в своих произведениях, Набоков, в отличие от других авторов, не использовал бабочек и мотыльков в декоративных целях или в качестве стандартных символов. Автор «Путеводителя» приводит стихотворение Г. Гессе «Бабочка в конце лета», «лепидоптерологический» вид, которому придают девять распространенных названий бабочек. Большинство этих насекомых в реальной жизни невозможно увидеть вместе, и у Гессе «они существуют с единственной целью – украсить стихотворение и что-то символизировать», «на самом деле поэта, похоже, вообще не интересуют эти бабочки, а только его собственные фантазии».

Д. Циммер утверждает, что Набоков «никогда бы не написал ничего подобного», «стихотворение, подобное стихотворению Гессе, заставило бы его вздрогнуть», бабочки в его художественных произведениях не используются в декоративных целях, «просто потому, что автор хотел, чтобы в его повествовании

[14] В каталоге содержится примерно 770 предположительно действительных видовых и подвидовых названий. Вычтя около 50 типовых видов, перечисленных лишь для уточнения и фактически не упомянутых Набоковым, число видов, о которых Набоков когда-либо писал – явно и неявно, – должно составлять около 720.

порхало какое-нибудь красочное существо» [21]. Важно отметить, что Д. Циммер возражает не против поиска в художественных текстах Набокова символов вообще, а против «стандартных символов», т.е. тех, которые можно найти в словарях или сонниках; при этом он усматривает в образах набоковских бабочек и мотыльков дополнительные значения, не занесенные ни в один словарь, и называет их идиосинкразическими метафорами или эмблемами[15]. Д. Циммер аргументирует свою мысль примером из романа «Бледный огонь»: бабочка красный адмирал (Vanessa atalanta)[16], прозванная в России «бабочкой Судьбы» из-за того, что наблюдалась особенно часто в год убийства Александра II (1881), придает своим появлением на рукаве Джона Шейда во время его последней прогулки особый смысл как «тонкий исторический намек», но не как «переносный символ гибели или чего-то еще»[17] [21].

Даже воображаемые бабочки, полагает Д. Циммер, придуманы Набоковым таким образом, чтобы они могли существовать «в этой конкретной местности и в этот конкретный момент». Исследователь оспаривает мнение Джоан Каргес, которая считает, что любая бабочка в художественном тексте должна представлять какую-то абстрактную идею и, в соответствии с этим подходом, многие бабочки «особенно бледные и белые, несут в себе традиционный нестареющий символ анимы, психики или души… и намекают на эфемерность ушедшего или покидающего тело духа» [цит. по: 21]. Такое мнение кажется Д. Циммеру, «ненабоковским», т.е. противоречащим взглядам Набокова – энтомолога, натуралиста.

---

[15] Идиосинкразический – уникальный, присущий только конкретному человеку или объекту признак. Набоков не любил слово «символы», вместо него Д. Циммер употребил слово «эмблемы».

[16] Адмирал (*лат*. Vanessa atalanta) – дневная бабочка из семейства нимфалид (Nymphalidae). Если судить по частоте упоминаний в произведениях Набокова, это одна из любимых его бабочек. Она упоминается в автобиографии писателя, в романах «Король, дама, валет», «Ада», «Бледный огонь» и др. Набоков называл адмирала по-английски «красной восхитительной» (red admirable) и говорил, что это старое английское название сократилось потом до «адмирала».

[17] Е.А. Александров высказывает противоположное мнение, полагая, что «черные бабочки, “чернокрылый рок”, “ошалелая бабочка размером с летучую мышь” и так далее откровенно образуют лейтмотив, разрешающийся в образе Темной Ванессы, которая появляется непосредственно перед убийством Шейда; эта бабочка, как явствует из одного интервью Набокова, четко ассоциировалась в его глазах с самой судьбой» [1, с. 251].

Безусловно, сводить многослойные художественные образы к прямым символическим толкованиям неверно. Не стоит превращать постижение глубин набоковского художественного мира в считывание простейших шифров. Однако во всем ли прав исследователь, полагая, что проникает в ход рассуждений писателя в его работе над образами? Набоков, по мнению Д. Циммера, никогда не размышлял бы о символе надвигающейся смерти так: «Символ не должен быть слишком банальным, но и не слишком загадочным, чтобы, по крайней мере, критики поняли его. А что насчет остановившихся часов? Или мерцающей свечи? Или колокольного звона? Или, может быть, какой-нибудь бабочки? Не всякая бабочка подойдет. Траурница или Мертвая голова – слишком очевидно. Что заставило бы читателей задуматься о бледности трупов или призраков? Какая-нибудь оранжевая бабочка. Нет, Капустница будет еще бледнее, более похожей на саван. Значит, изображу Капустную белянку, порхающую по странице» [21]. Циммер полагает, что единственное, о чем, работая над образом, мог спрашивать себя писатель, так это о том, «какая бабочка подходит для данной среды обитания?» и «как она будет себя вести?» [21]. Примитивизируя размышления писателя, исследователь упрощает художественное значение образа; акцентируя важность точного воспроизведения, он будто обнуляет акт творческой интерпретации, игнорирует многослойность / стереоскопичность образной картины мира Набокова.

Для писателя чрезвычайно важна была точность воспроизведения. Он с большим вниманием относился к образам бабочек в литературе и в живописи. Работая над книгой «Бабочки в искусстве» (Butterflies in Art)[18], Набоков находил и определял разные виды крылатых насекомых на полотнах великих мастеров времен Древнего Египта, эпохи Раннего, Позднего, Северного Возрождения (вплоть до 1700 г.), переживая из-за того, что изображения часто неточны и недостоверны. В музеях Италии, Франции, Голландии он выискивал менее известные картины, но с более безошибочным изображением бабочек. Дмитрий Набоков, сын писателя, рассказывал, как ликовал отец, обнаружив на картинах Брейгеля не просто стилизацию, а бабочку, написанную с ботанической точностью: «Открытие идеальной ванессы аталанта, спря-

[18] Этот труд так же, как и «Бабочки в Европе», не был завершен.

танной в кустах Брейгеля, взволновало его почти так же, как обнаружение редкого летающего мутанта» [20, p. 77–78].

Взгляд энтомолога позволял Набокову уловить даже в крыльях ангела, запечатленного на фреске Фра Беато Анджелико, знакомые, созданные самой природой рисунки. По свидетельству его сына, в цветных крыльях архангела Гавриила писатель рассмотрел узоры крыльев махаона и других бабочек. Мелким, четким почерком Набоков-старший написал карандашом на старой репродукции «Благовещения»: «Воспоминание о Iphiclides podalirius[19] с легким штрихом Papilio machaon и, возможно, с намеком на дневную летающую бабочку Panaxia Quadripunctaria (Euplagia Quadripunctaria)[20]. Две черные полосы на каждом “крыле” соответствуют рисунку I. podalirius в естественном положении покоя» [см.: 20, p. 77].

Сходство крыльев ангела с крыльями махаона, вероятно, показалось писателю столь важным, что он перенес, немного завуалировав, это сравнение в окончательную, переработанную и расширенную версию мемуаров «Память, говори» (Speak, Memory, 1966). Ни в первом варианте воспоминаний Butterflies. The childhood of a lepidopterist. By Vladimir Nabokov, опубликованном 5 июня 1948 г. в журнале «Нью-Йоркер» (The New Yorker), ни в «Других берегах» (1954) во фрагменте описания встречи с уже упомянутым выше первым в жизни Махаоном ничего не говорится об архангеле Гаврииле. Образ флорентийского ангела появляется, видимо, в связи с работой над «Бабочками в искусстве», когда пусть и едва уловимое подобие его крыльев и крыльев бабочки представилось столь значимым, что появилась необходимость дополнить этот смыслообразующий эпизод: «На жимолости… мой ангел-наставник (*чьи крылья, хоть и лишенные флорентийского ободка, очень походят на крылья Гавриила у Фра Анджелико*) указал мне редкого гостя, великолепное, бледно-желтое животное в черных и синих ступенчатых пятнах, с киноварным глазком над каждой из парных черно-палевых шпор» [9, с. 415] (отсутствующая в других версиях воспоминаний фраза выделена

[19] Подалирий (*лат*. Iphiclides podalirius) – бабочка семейства парусников.

[20] Медведица четырехточечная, или Гера (*лат.* Callimorpha quadripunctaria = Euplagia quadripunctaria) – вид бабочек семейства медведицы.

курсивом. – *К. Ж.*)[21]. Ангел-наставник или ангел-хранитель представлен созданием, родственным крылатому сородичу, на которого указывает, определяя не просто увлечение, а важнейшую составляющую всей дальнейшей жизни мальчика. Так, сродство ангела и бабочки, не раз отраженное в ранней лирике Набокова, проявилось в автобиографической прозе как важный повторяющийся мотив.

Бесконечное всматривание в детали, угадывание природных форм в рукотворных образах выдает преклонение художника перед величием мира нерукотворного, заставляет следить за игрой природы с трепетом, не нарушая ее гармонии, которую, по Набокову, можно улавливать и воплощать (даже в образах бесплотных ангелов), но нельзя искажать.

Именно поэтому раздражение писателя вызывают «всякие нелепицы», встречаемые на страницах книг таких «записных любителей природы, как Аксаков», который «мог в бездарнейшем “Собирании бабочек” (приложение к студенческим “Воспоминаниям”) уснастить свою благонамеренную болтовню» несуразицей [6, с. 142][22].

Среди немногих сочинителей, которые чувствуют, понимают, точно воспроизводят нюансы окружающего мира, среди поэтов, которые могут разглядеть и правдоподобно описать бабочку, Набоков отмечает И. Бунина. Цитируя в «Других берегах» «изумительные стихи», он называет Бунина «единственным русским поэтом, кроме Фета, “видевшего” бабочек» [6, с. 134]. В письме старшему современнику Набоков акцентирует это наблюдение и уточняет неповторимые подробности, по которым узнал ванессу уртикаэ (крапивницу) в бунинском «Настанет день – исчезну я…» (1916): «Я совершенно точно определил “цветную

[21] Ср. в «Других берегах»: «На персидской сирени… я увидел первого своего махаона – до сих пор аоническое обаяние этих голых гласных наполняет меня каким-то восторженным гулом!» [6, с. 133]. Замена жимолости сиренью тоже, думается, не случайна. Согласно примечаниям А. Долинина к «Дару», «в русской прозе Набокова слова “сирень” и “сиреневый” часто являются знаками авторского присутствия, так как созвучны псевдониму писателя» [6, с. 651]. В данном случае, вероятно, сирень можно считать знаком зарождения творческого дара будущего писателя и энтомолога.

[22] В романе «Дар» о том же: «Мой отец находил вопиющие ошибки в его и толстовских описаниях природы, и уж про Аксакова нечего говорить, – добавлял он, – это стыд и срам» [5, с. 258].

бабочку в шелку" (вы единственный русский поэт, разглядевший бабочку – она упоминается Пушкиным, – в связи со школьником[23], – и Фетом и Майковым[24] – но это очень поэтическая бабочка – в свободное время, ласкающаяся к лилии). Ваша бабочка – несомненно Vanessa urticae, крапивница[25], – и в этом ее "шорохе" и в этом "голубом" потолке, – все русское лето» (Набоков – Бунину, 18 мая 1929 г. Франция (Saurat) [16, с. 38].

Каким образом по незначительным штрихам Набоков уверенно и однозначно определил ванессу? Разве в выделенной строфе стихотворения:

Настанет день – исчезну я,
А в этой комнате пустой
Все то же будет: стол, скамья
Да образ, древний и простой.
И так же будет залетать
Цветная бабочка в шелку,
Порхать, шуршать и трепетать
По голубому потолку.
И так же будет неба дно
Смотреть в открытое окно
и море ровной синевой
манить в простор пустынный свой
(курсив мой. – *К. Ж.*) [4, с. 235],

– бабочку определить так легко? Неужели мало разноцветных бабочек, залетающих летом в комнаты и трепещущих под потолком? Возможно, уверенность Набокова, уловившего в этом стихотворении отголоски пейзажной лирики Фета (с теми самыми, очевидно фетовскими слияниями земли и неба), строится на соединении безошибочно схваченного Буниным ощущения мимолетности и вечности со знакомым, легко всплывающим в памяти

[23] По указанию М. Шраера [16], см: «Так бедный мотылек и блещет / И бьется радужным крылом, / Плененный школьным шалуном» («Евгений Онегин», гл. 3).

[24] По указанию М. Шраера [16], см: стихотворения А. Майкова: «Болото» («Да оживляет бедный мир болотный / Порханье белой бабочки залетной») (1856) и «Вдоль над рекой быстроводной / Быстро две бабочки мчатся…» (1881).

[25] Крапивница (*лат*. Vanessa urticae) – дневная бабочка из семейства нимфалид (Nymphalidae). Зимует на чердаках и в подвалах домов.

образом крапивницы, с «шуршанием и трепетом» на голубом, т.е. холодном потолке ванессы уртикаэ, самой ранней (март-апрель) и одновременно самой поздней (октябрь) бабочки, хорошо известной обитателям русской усадьбы.

Помимо «безупречного изображения» Буниным «несомненной крапивницы», «неподдельной» Набоков считал фетовскую бабочку (из стихотворения «Бабочка», 1884). Она еще менее бунинской наделена четкими внешними характеристиками, однако признана настоящей, ибо произносит:

Ты прав. Одним воздушным очертаньем
Я так мила.
Весь бархат мой с его живым миганьем –
Лишь два крыла.
Не спрашивай: откуда появилась?
Куда спешу?
Здесь на цветок я легкий опустилась
И вот – дышу.
Надолго ли, без цели, без усилья,
Лететь хочу?
Вот-вот, сейчас, сверкнув, раскину крылья
И улечу. [13, с. 303]

В автобиографической книге «Память, говори» Набоков объясняет свою уверенность «подлинно чувственным качеством» этого «лепидоптерического образа». Становится очевидным, что писатель возводит в абсолют не точность окраса или рисунка крылатого литературного создания, а его органичное существование по общим законам мирозданья, считая отражением природной гармонии. Именно в этом он видит главное преимущество Фета и устами героя «Дара» замечает: «Нет, я все ему прощаю за прозвенело в померкшем лугу[26], за росу счастья[27], за дышащую бабочку» [5, с. 258]. Второй раз «несравненная» «Бабочка» Фета появляется в «Даре», в соседстве со стихотворением Ф.И. Тютчева «Тени сизые смесились…» (1835)[28]. Упоминая о том, что отец Годунова-

[26] Имеется в виду «Вечер» (1855) А.А. Фета.

[27] Имеется в виду «Не упрекай, что я смущаюсь…» (1891) А.А. Фета.

[28] В стихотворении есть строки: «Мотылька полет незримый / Слышен в воздухе ночном… / Час тоски невыразимой!.. / Всё во мне, и я во всем!..» Реми-

Чердынцева цитировал тютчевское стихотворение, Набоков показывает еще одну бабочку, «незримого» мотылька в ночи [5, с. 330].

Примечательно набоковское узнавание прекрасных бабочек именно в лирических текстах. Во французской литературе его поражают строки А. Мюссе в поэме «Ива» (*Lucie*, 1835); в них, по мнению Набокова, дано «абсолютно точное описание сумеречного полета геометриды, называемой в Англии Orange moth[29]». У французского поэта Л.-П. Фарга в «Четырех днях» (*Les Quatres Journées*, 1934) он находит «чарующе удачную фразу о саде», в котором ночь “se glace de bleu comme l’aile du grand Sylvain[30] (the Poplar Admirable)[31]”. В романе Р. Киплинга «Ким» (1901) Набоков отмечает именно стихотворные строки о «тропических “похожих на эмблему, бабочках в полете”»[32]. А в английской поэзии его «любимейший образ» содержится в десятой строфе поэмы Роберта Браунинга «У огня» (1855) – в описании горной тропинки, где лишайники насмешливо повторяют узоры, похожие на следы мотылька [9, с. 425]. И действительно – пятнистый или «чешуйчатый» узор лишайника на светло-серых камнях удивительно напоминает затейливый рисунок крыльев мотыльков.

Подмечая связь между «бабочками и основными тайнами природы», Набоков писал, что его всегда пленяла загадка мимикрии[33]: «Ее феноменам свойственны художественное совер-

---

нисценцией на него стало стихотворение Набокова «О ночь, я твой!» (1922) [12, с. 59].

[29] Orange moth – оранжевый мотылек, т.е. сумеречница (*лат*. Geometridae) – обширное семейство бабочек, известных как пяденицы, многие виды которых активны в сумерках или ночью.

[30] Светится синим, как крыло великого Сильвена (*фр.*).

[31] Ленточник тополевый (*лат*. Limenitis populi) – крупная дневная бабочка из семейства нимфалид, которую в Англии принято называть Poplar Admiral («адмирал»), однако Набоков предпочитал старую форму – Poplar Admirable («восхитительная»). Она детально описана в романе «Дар».

[32] В письме Э. Уилсону (1941), отзываясь на сборник статей The Wound and the Bow («Рана и лук», 1941), и в частности на статью о романе Киплинга, Набоков заметил: «Мне понравился Ким – в отличие от русского шпиона. Кстати, в одном из его стихотворений есть строка о тропических “похожих на эмблему, бабочках в полете”, которой я порадовался как энтомолог» [7, с. 114].

[33] Вероятно, имея в виду персонажа поэмы «Двое», Д. Циммер заметил, что «нам повезло»: в отличие от своего героя зоолога, защитившего диссертацию по мимикрии, Набоков устоял перед искушением изучать это явление, иначе он мог бы посвятить ему свою жизнь.

шенство <…> Когда бабочке случается походить на лист, она не только превосходно передает детали его строения, но еще добавляет, расщедрясь, воспроизведение дырочек, проеденных жучьими личинками <…> к “борьбе за существование” апеллировать невозможно, когда защитная уловка доводится до такой точки миметической изощренности, изобильности и роскоши, которая находится далеко за пределами того, что способен оценить мозг врага. Я нашел в природе те “бесполезные” упоения, которых искал в искусстве. И та и другое суть формы магии, и та и другое – игры, полные замысловатого волхвования и лукавства» [9, с. 421].

Говоря о «бесполезных упоениях», когда причудливые цвета и формы насекомых никак не связаны с необходимостью маскировки, а рождены замысловатой игрой природы, Набоков ощущал стоящую за этой игрой магию. Б. Бойд полагал, что «восхищение мимикрией, этим “молчаливым, тонким, прелестно-лукавым заговором между природой” и человеком», «очень рано привело Набокова к мысли об искусности природы: не скрыт ли от наших глаз где-то в глубинах вселенной некий художественный замысел?» [3, с. 104].

Поэтому нельзя согласиться с Д. Циммером, считающим точность Набокова «точностью натуралиста, а не метафизика». Таким противопоставлением Д. Циммер отделяет Набокова-натуралиста от Набокова-поэта. Отступая от своей категоричности, он использует ограничительное «не только» и разъясняет свой тезис: описания Набокова «четко сфокусированы не только потому, что он так внимательно смотрел или так глубоко чувствовал, но и потому, что у него были знания, чтобы собрать их воедино», «он знал путь облаков, он знал причуды света, он знал, какие цветы и деревья росли в обстановке, которую он хотел описать, и какие птицы и бабочки летали» [21]. Перенося акцент на слово «знал» со слова «чувствовал», исследователь отводит приоритетную роль научному представлению о мире в художественной практике Набокова, снижая таким образом основную функцию творческого акта как философского осмысления бытия, заключенного в формуле «не любой философ – поэт, но любой поэт – философ» (В.С. Соловьёв).

Понимание того, что гносеология Набокова «незаметно переходит в метафизику», отмечает Б. Бойд, по-иному расставивший акценты: Набоков «обладал острым чувством конкретности мира, но считал при этом, что проникновение во все более и более

глубокие уровни специфичного лишь подтверждает тайну сущего». Бойд обращает внимание на «редкие моменты», когда художественный мир Набокова предстает «поразительно реальным», но вдруг, «с приближением мига блаженства» разворачивается «в бесконечность неведомого» [3, с. 103]. Подобное суждение высказывают и другие исследователи, например, биолог Н.А. Формозов, который особую роль «в системе метафизики Набокова» отводит бабочкам, так как благодаря им на тонкой «пленке, отделяющей бытие от высшей реальности», создается «видимый узор», говорящий «посвященным об изначальном промысле» [14, с. 131], или писатель Андрей Битов, который видит в Набокове и ученого, каждый день вглядывающегося в строение мира, и художника, наблюдающего Творение, а потому создающего мир тонкий, в то время как «тонкость мира – есть граница, пыльца контакта между жизнью и небытием» [2, с. 149], или поэтесса Зинаида Шаховская, называвшая Набокова «метафизиком небытия» [15, с. 173]. Профессор Йельского университета В.Е. Александров, автор книги «Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика», утверждает, что «метафизика играет у Набокова ключевую роль» [1, с. 8], и ссылается на Веру Набокову, вдову писателя, отметившую в комментариях к посмертному сборнику стихов (1979), что «потусторонность» – «некий водяной знак» всего творчества Набокова [1, с. 8].

Установка Д. Циммера, противопоставляющего Набокова-натуралиста Набокову-метафизику, сказывается в научном обосновании «Путеводителя…», где говорится, что его руководство создано как «узкий мостик» через «расширяющуюся пропасть», разделяющую мир науки и литературы [21]. Интересно, что ту же метафору мостика между наукой и искусством использовал журналист в интервью с Набоковым: «Считаете ли вы как человек, перекинувший между ними мост в своей деятельности, что искусство и наука должны непременно друг другу противопоставляться?» На этот вопрос Набоков с присущей ему иронией ответил: «Я бы сравнил себя с Колоссом Родосским, который расставил ноги над пропастью между термодинамикой Сноу и лоренсоманией Ливиса[34], если бы сама эта пропасть не была канавкой, над

[34] Спор Ф.Р. Ливиса и Ч.П. Сноу – знаменитая дискуссия 1960-х годов о «двух культурах» (научной и гуманитарной), напоминающий спор «физиков и лириков» в СССР.

которой мог бы точно так же раскорячиться лягушонок»[35]. Продолжая игру образов, позволим себе сравнить творчество Набокова не с мостиком, а с самой водной артерией, широкой и глубокой, с рекой, берега науки и литературы омывающей, над которой разве только сам поэт может, «в крылья вдев расправленные руки», на «воздух лечь» и полететь «наперекор науке» («Вздохнуть поглубже и, до плеч…», 1929) [10, с. 225].

К лирическим текстам, где набоковская метафизика проявлена наиболее ярко, Д. Циммер отнесся не слишком внимательно. В его труде, обладающем неоспоримой научной ценностью, выявлены не все упоминания бабочек в поэзии Набокова. В содержании «Путеводителя…» названо только девять лирических произведений. Однако списывая погрешность в подсчетах на ошибку навигации, когда не заявленные в содержании «поэтические экземпляры» попадаются в главном (алфавитном) каталоге[36], а бабочки и мотыльки, спрятанные в стихах и поэме романов «Дар» и «Бледный огонь», закономерно рассматриваются в составе этих произведений, таких текстов как минимум можно насчитать тринадцать[37].

Содержание «Путеводителя…» разбито на части в зависимости от времени создания, иногда дается название стихотворения, а иногда – только строка, в которой упомянута бабочка, мотылек или гусеница. В трех из четырех его частей можно найти упоминание стихов и поэмы Набокова: в части 1 (1919–1955) – указаны только два стихотворения из сборника «Горний путь» (1923): «Бабочка» и «Крым» (не названный, а представленный строкой, в которой упомянуты «дневные бабочки в степи»), а также поэма «Двое» (1919); в части 2 (1957–1974) отмечено пять стихотворений из сборника Poems and Problems (1970): «Как я люблю тебя» (1934), «Слава» (1942/1970), английские – A Discovery («Открытие») (1942), Lines written in Oregon («Строки, написанные в Орегоне») (1953), The Ballad of Longwood Glen («Баллада о Лонгвуд-

[35] Из интервью, взятого 25–29 сентября 1966 г. в Монтрё [11, с. 99]. Ранее, в интервью телевидению Би-би-си в 1962 г., Набоков заметил: «…в произведении искусства происходит как бы слияние двух вещей: точности поэзии и восторга чистой науки» [8, с. 568].

[36] Стихотворения «Издалека узнаю махаона» и «Ночные бабочки».

[37] В книге Б. Бойда и Р. Пайла [18] лирических текстов и того меньше, всего одиннадцать.

Глене») (1957); в части 3 (1979–1999) – названо одно стихотворение из посмертного сборника «Стихи» (1979) «Как любил я стихи Гумилёва» (1972).

Таким образом, циммеровская коллекция литературных бабочек Набокова оказалась неполной: далеко не все «лирические» бабочки попали в перечень. Попробуем восполнить этот пробел. К статье прилагается список, состоящий из 53 лирических текстов Набокова, в которых так или иначе упомянуты бабочки, мотыльки или гусеницы, в него также включены стихотворения «Демон» («Откуда прилетел? Каким ты дышишь горем?..») (1924), «В раю» («Моя душа, за смертью дальней…») (1927) и «Сам треугольный, двукрылый, безногий…» (1932), относящиеся к этому тематическому собранию не по формальным признакам.

Среди «поэтических» бабочек Набокова, входящих в представленный ниже список, есть экземпляры, воспроизведенные с безукоризненной точностью ученого-энтомолога, есть те, что сложнее поддаются идентификации, но, подобно бунинским или фетовским, оживают и «дышат», есть и те, что не поддаются никаким определениям, а представляют собой воспоминание, мимолетное чувство, неожиданную ассоциацию – все они, подробно выписанные, ставшие частью развернутой метафоры, мелькнувшие в точном сравнении, – проводники в тонкий мир набоковских переживаний.

Приложение[38]

1. «Счастье» (1916)
2. «Зовут влюбленного гвоздики…» (1916)
3. «Летняя ночь» (1916)
4. «Горе сегодня и глубже и проще…» (1916)
5. «Бедное сердце до бледного дня…» (1916)
6. «Вот дачный сад, где счастливы мы были…» (1918)
7. «Если вьется мой стих, и летит, и трепещет…» (1918)
8. «Всепрощающий» («Он горстью мягкою земли…») (1919)
9. «Двое» (1919) *поэма*

[38] Тексты приводятся в хронологическом порядке. Если стихотворение датировано несколькими годами, учитывается первый год (дата создания стихотворения, а не его переработанного варианта). Если неизвестен год написания, проставляется дата выхода в печать.

10. «В раю» («Здравствуй, смерть! – и спутник крылатый…») (1920)
11. «Тайная вечеря» (1920)
12. «Мой друг, я искренно жалею…» (1920)
13. «Крым» (1921)
14. «Бабочка (Vanessa antiopa)» (1921)
15. «Как было бы легко, как песенно, как дружно…» (1921)
16. «Я думаю о ней, о девочке, о дальней…» (1921)
17. «Блаженство мое, облака и блестящие воды…» (1921)
18. «Поэты» (1921)
19. «Странствия» (1921)
20. «Садом шел Христос с учениками…» (1921)
21. «Детство» («При звуках, некогда подслушанных минувшим…») (1922) *поэма*
22. «Ночные бабочки» (1922)
23. «Мне снится: карлик я. Меня скрывают травы…» (1922)
24. «Знаешь веру мою?» (1922)
25. «Все окна открыв, опустив занавески…» (1923)
26. «Письма» (1923)
27. «Нет, бытие – не зыбкая загадка!..» (1923)
28. «Феина дочь утонула в росинке…» (1923)
29. «В часы трудов счастливых и угрюмых…» (1923)
30. «Смех» («Блуждая по запущенному саду…») (1924)
31. «Вечер» (1924)
32. «Демон» («Откуда прилетел? Каким ты дышишь горем?..») (1924)
33. «Бабочки» («…Издалека узнаешь махаона…») (1926–1929) *отрывок из поэмы*
34. «Университетская поэма» (1927) *поэма*
35. «В раю» («Моя душа, за смертью дальней…») (1927)
36. «Первая любовь» (1930)
37. «Из Калмбрудовой поэмы “Ночное путешествие”» (1931)
38. «Сам треугольный, двукрылый, безногий…» (1932)
39. «Как я люблю тебя» (1934)
40. Из романа «Дар» (1935–1937)
41. «Слава» (1942)
42. «Разнообразное сложенье…» (1942)
43. A Discovery (1943)
44. Dusk (1944)

45. The poem (“Not the sunset poem you make when you think…”) (1944)
46. «Семь стихотворений» («Вечер дымчат и долог…») (1953)
47. Lines written in Oregon (1953)
48. The ballad of longwood glen (1953–1957)
49. Ode to a model (1955)
50. Из романа Pale fire (1962)
51. To My Sister Elena (“We are distinguished by wings of black hue…”) (1970)
52. «Как любил я стихи Гумилёва!..» (1972)
53. Из романа Look at the harlequins (1974)

Список литературы

1. *Александров Е.А.* Набоков и потусторонность: метафизика, этика, эстетика / пер. с англ. Н.А. Анастасьева. СПб.: Алетейя, 1999. 320 с.
2. *Битов А.* Текст как текст. Сборник эссе. М.: Arsis Books, 2010. 212 с.
3. *Бойд Б.* Владимир Набоков: русские годы: Биография. СПб.: Симпозиум, 2010. 696 с.
4. *Бунин И.* Стихотворения. Л.: Советский писатель, 1956. 488 с.
5. *Набоков В.В.* Дар // *Набоков В.В.* Русский период. Собрание сочинений: в 5 т. / сост. Н. Артеменко-Толстой. СПб.: Симпозиум, 2000. Т. 4. 784 с.
6. *Набоков В.В.* Другие берега. М.: Издательство АСТ: CORPUS, 2024. 320 с.
7. *Набоков В.В.* Из переписки с Эдмундом Уилсоном / пер. с англ. С. Таска; прим. Б. Аверина и М. Маликовой // Звезда. 1996. № 11. С. 112–132.
8. *Набоков В.В.* Интервью телевидению Би-би-си, 1962 г. / пер. М. Маликовой под ред. С. Ильина // *Набоков В.В.* Американский период. Собрание сочинений: в 5 т. СПб.: Симпозиум, 2008. Т. 2. 672 с.
9. *Набоков В.В.* Память, говори // *Набоков В.В.* Американский период. Собрание сочинений: в 5 т. / пер. с англ.; сост. С. Ильина, А. Кононова. Коммент. С. Ильина, А. Люксембурга. СПб.: Симпозиум, 2004. Т. 5. 700 с.
10. *Набоков В.В.* Стихи. Ардис, Анн Арбор, 1979. 320 с.
11. *Набоков В.В.* Строгие суждения. М.: КоЛибри; Азбука-Аттикус, 2018. 416 с.
12. *Тютчев Ф.И.* Стихотворения. Письма. Воспоминания современников. М.: Правда, 1988. 480 с.
13. *Фет А.А.* Полное собрание стихотворений. Л.: Советский писатель, 1959. 898 с.
14. *Формозов Н.А.* Возвращение Феба. О бабочках Набокова // Новый мир. 2013. № 12. С. 130–139.

15. *Шаховская З.А*. В поисках Набокова. Отражения. М.: Книга, 1991. 317 с.
16. *Шраер М.* Бунин и Набоков. История соперничества. М.: Альпина нонфикшн, 2014. 222 с.
17. *Blackwell S., Johnson K.* Fine Lines: Vladimir Nabokov's Scientific Art. New Haven: Yale University Press, 2016. 352 p.
18. *Boyd B., Pyle R.M.* (eds.) Nabokov's Butterflies. Uncollected and Unpublished Writings. Boston: Beacon Press, 2000. 782 p.
19. *Karges J.* Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera. Ann Arbor, 1985. 88 p.
20. *Quennell P.* (ed.) Vladimir Nabokov. His Life, His Work, His World: A Tribute. London: Weidenfeld and Nicolson, 1979. 139 p.
21. *Zimmer D.E.* A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths. Selbstverlag, Hamburg, 2001/03. (Web-Edition.) URL: http://d-e-zimmer.de/eGuide/PageOne.htm (дата обращения: 26.04.2026)

References

1. Alexandrov, E.A. *Nabokov i potustoronnost': metafizika, ehtika, ehstetika* [*Nabokov and the Otherworld: Metaphysics, Ethics, Aesthetics*]. St Petersburg, Aleteiya Publ., 1999, 320 p. (In Russ.)
2. Bitov, A. *Tekst kak tekst. Sbornik ehsse* [*Text as Text. Collection of Essays*]. Moscow, Arsis Books Publ., 2010, 212 p. (In Russ.)
3. Boyd, B. *Vladimir Nabokov: russkie gody: biografiya* [*Vladimir Nabokov: The Russian Years: A Biography*]. St Petersburg, Symposium Publ., 2010, 696 p. (In Russ.)
4. Bunin, I. *Stikhotvoreniya* [*Poems*]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1956, 488 p. (In Russ.)
5. Nabokov, V.V. "Dar" ["The Gift"]. *Russkii period. Sobranie sochinenii* [*The Russian Period. Collected Works*]: in 5 vols. St Petersburg, Symposium Publ., 2000, vol. 4, 784 p. (In Russ.)
6. Nabokov, V.V. *Drugie berega* [*Other Shores*]. Moscow, AST Publ., CORPUS Publ., 2024, 320 p. (In Russ.)
7. Nabokov, V.V. "Iz perepiski s Edmundom Uilsonom" ["From Correspondence with Edmund Wilson"]. *Zvezda*, no. 11, 1996, pp. 112–132. (In Russ.)
8. Nabokov, V.V. "Interv'yu televideniyu Bi-bi-si, 1962 g." ["BBC Television Interview, 1962"]. *Amerikanskii period. Sobranie sochinenii* [*The American Period. Collected Works*]: in 5 vols. St Petersburg, Symposium Publ., 2008, vol. 2, 672 p. (In Russ.)
9. Nabokov, V.V. "Pamyat', govori" ["Speak, Memory"]. *Amerikanskii period. Sobranie sochinenii* [*The American Period. Collected Works*]: in 5 vols. St Petersburg, Symposium Publ., 2004, vol. 5, 700 p. (In Russ.)

10. Nabokov, V.V. *Stikhi* [*Poems*]. Ann Arbor, Ardis Publ., 1979, 320 p. (In Russ.)
11. Nabokov, V.V. *Strogie suzhdeniya* [*Strict Judgments*]. Moscow, KoLibri Publ., 2018, 416 p. (In Russ.)
12. Tyutchev, F.I. *Stikhotvoreniya. Pis'ma. Vospominaniya sovremennikov* [*Poems. Letters. Memoirs of Contemporaries*]. Moscow, Pravda Publ., 1988, 480 p. (In Russ.)
13. Fet, A.A. *Polnoe sobranie stikhotvorenii* [*Complete Collection of Poems*]. Leningrad, Sovetskii pisatel' Publ., 1959, 898 p. (In Russ.)
14. Formozov, N.A. "Vozvrashchenie Feba. O babochkakh Nabokova" ["The Return of Phoebus. On Nabokov's Butterflies"]. *Novyi mir*, no. 12, 2013, pp. 130–139. (In Russ.)
15. Shakhovskaya, Z.A. *V poiskakh Nabokova. Otrazheniya* [*In Search of Nabokov. Reflections*]. Moscow, Kniga Publ., 1991, 317 p. (In Russ.)
16. Shrayer, M. *Bunin i Nabokov. Istoriya sopernichestva* [*Bunin and Nabokov. A History of Rivalry*]. Moscow, Al'pina non-fikshn Publ., 2014, 222 p. (In Russ.)
17. Blackwell, S., Johnson, K. *Fine Lines: Vladimir Nabokov's Scientific Art*. New Haven, Yale University Press, 2016, 352 p. (In English)
18. Boyd, B., Pyle, R.M. (eds.) *Nabokov's Butterflies. Uncollected and Unpublished Writings*. Boston, Beacon Press, 2000, 782 p. (In English)
19. Karges, J. *Nabokov's Lepidoptera: Genres and Genera*. Ann Arbor, 1985, 88 p. (In English)
20. Quennell, P. (ed.) *Vladimir Nabokov. His Life, His Work, His World: A Tribute*. London, Weidenfeld and Nicolson, 1979, 139 p. (In English)
21. Zimmer, D.E. *A Guide to Nabokov's Butterflies and Moths*. Selbstverlag, Hamburg, 2001/03. Available at: http://d-e-zimmer.de/eGuide/PageOne.htm (date of access: 26.04.2026). (In English)

УДК 82.09 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.07

К.В. Ключников
© Ключников К.В., 2026

ЖАНР МИНИАТЮРЫ В АНДЕГРАУНДЕ: МАЛАЯ ПРОЗА ВЛАДИМИРА ЭРЛЯ

Аннотация. В статье анализируются жанровые особенности миниатюр В.И. Эрля (1947–2020), прослежена их связь с традициями отечественного авангарда (Д. Хармс, В. Гнедов). Циклу сверхкороткой прозы Эрля свойственно разнообразие писательских стратегий. Такое разнообразие трактуется в статье как свойство жанра, краткость, открытость и противоречивость которого открыли широкие возможности для эксперимента с языком, литературными формами, композицией и эстетическими установками. Как относительно самостоятельные формы рассматриваются лирическая, абсурдистская, бытовая, игровая миниатюры. Миниатюра, соотнесенная с маргинальным положением неофициальных авторов, понимается как маргинальная форма, способная включать в литературу те голоса, которые оказываются на периферии общественного дискурса. Жанр, противостоя государственному дискурсу и полемически взаимодействуя с другими прозаическими формами, нацелен на ироническое осмысление нравоучительной и познавательной функций литературы.

Ключевые слова: Владимир Эрль; миниатюра; авангард; абсурд; монтаж; андеграунд.

Получено: 20.02.2026 Принято к печати: 10.05.2026

Информация об авторе: *Ключников* Кирилл Владимирович, аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069, Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-8218-4356

E-mail: kirillcpo3@gmail.com

Для цитирования: *Ключников К.В.* Жанр миниатюры в андеграунде: малая проза Владимира Эрля // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 124–143.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.07

Kirill V. Klyuchnikov
© Klyuchnikov K.V., 2026

GENRE OF THE MINIATURE IN THE UNDERGROUND: VLADIMIR EARL'S SHORT PROSE

Abstract. The article contains analysis of the genre features of the miniatures of V.I. Earl (1947–2020) and traces their connection with the traditions of the Russian avant-garde (D. Kharms, V. Gnedov). Earl's cycle of ultra-short prose is marked by a diversity of writing strategies, and this diversity is interpreted as a feature of the genre, whose brevity, openness, and contradictoriness opened broad possibilities for experimentation with language, literary forms, composition, and aesthetic attitudes. The lyrical, absurdist, domestic and playful miniatures are examined as relatively self-contained forms. The miniature is understood as a marginal form (correlating with the marginal position of unofficial authors), capable of incorporating into literature those voices that find themselves on the periphery of public discourse. The genre, opposing state discourse and polemically interacting with other prose forms, is aimed at an ironic rethinking of the didactic and cognitive functions of literature.

Keywords: Vladimir Earl; miniature; avant-garde; absurd; montage; underground.

Received: 20.02.2026 Accepted: 10.05.2026

Information about the author: *Kirill V. Klyuchnikov*, PhD Student, A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya Street, 25A, bld. 1, 121069, Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0009-0004-8218-4356

E-mail: kirillcpo3@gmail.com

For citation: Klyuchnikov, K.V. "Genre of the Miniature in the Underground: Vladimir Earl's Short Prose". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 124–143. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.07

Прежде чем приступить к анализу жанра прозаической миниатюры в творчестве Владимира Эрля (1947–2020), отметим, что понятие «прозаическая миниатюра», по мнению Ю. Орлицкого, фактически синонимично термину «стихотворение в прозе», а также обозначению «малая проза», хотя и с оговорками, «ведь в отечественном литературоведении сложилась традиция именовать этим словом все произведения меньше повести» [9, с. 223].

Часть текстов, о которых пойдет в речь в данной работе, публиковалась Эрлем в самиздате (Обводный канал. 1984. № 6), а затем была объединена с остальными в разделе «Малая проза» в «Собрании проз», готовившимся автором при жизни, но опубликованным посмертно (2021).

Введение

Определить границы миниатюры чрезвычайно сложно, если вообще возможно. Р. Деминг писал: «Каждое утверждение о стихотворении в прозе как жанре или форме немедленно вызывает в памяти убедительные контрпримеры, которые не столько опровергают правило, сколько демонстрируют, что строгих правил у него нет» [20, p. 124] (здесь и далее перевод мой. – *К. К.*). М. Ричардс описал феномен емкой метафорой: «Стихотворение в прозе <…> как hérisson [ежик], переходящий дорогу между прозой и поэзией, оно сворачивается в клубок всякий раз, когда мы пытаемся навязать ему дискурс, работающий по логике или/или» [25, p. 22].

Предпринимая попытку осмыслить жанр, А. Ваннер выделяет три главных признака миниатюры: 1) прозаическая форма; 2) краткость; 3) автономность – она не должна являться частью «более широкой нарративной структуры» [26, p. 10], хотя это утверждение можно отчасти оспорить слабыми, но присутствующими сюжетными связями в «Гаспаре из тьмы» (1842) А. Бертрана [25, p. 66], родоначальника жанра (см.: [1]). Действительно, едва ли не единственный несколько расплывчатый признак миниатюры – это ее размер: он должен быть меньше, чем у рассказа. С краткостью стихотворения в прозе связана его «простота, одноэпизодность» [9, с. 223], благодаря которым создается «эффект моментального восприятия» [5].

Из-за широты трактовок миниатюрами называют и «Стихотворения в прозе» И. Тургенева, и «Случаи» Д. Хармса. Эту противоречивость формы попыталась объяснить С. Бернар, выделяя две линии развития жанра. Первая несет «дух порядка метрической поэзии» и представлена творчеством Бертрана, «который заменил изохронность метра ритмичностью, возникающей благодаря делению на абзацы, а также различным повторам, рефренам и эффектам симметрии» (цит. по: [22, p. 64]). Вторая – разрушительную анархию, ведущую к освобождению от смысла и времени (Рембо, сюрреалисты) [там же]. Именно как инструмент для «раз-

рушения регламентируемых форм», «традиционной образности искусства» «свобода бертрановской формы пленила» Лотреамона и Рембо, как замечал Н. Балашов [1, с. 288–289].

Ко второй линии развития жанра можно отнести прозу Хармса и Эрля. На Эрля, по его признанию [17, с. 441], сильно повлияла публикация переводов поэтов-конкретистов в журнале «Иностранная литература» в 1964 г.: Ойгена Гомрингера, Эрнста Яндля и др. (подробнее об этой публикации см.: [7, с. 149]). Также еще в школе Эрль знал стихи В. Хлебникова, был лично знаком с А. Крученых и читал его манифест «Слово как таковое» [13].

Из-за близости смежных миниатюре микрожанров (к примеру, эссе) отнести текст к конкретной жанровой категории порой проблематично, более того, не всегда оправданно, принимая во внимание «многогранность и изменчивость этой поэтики» [19, p. 148]. Ю. Орлицкий предлагал делить сверхкороткую прозу по наличию фабулы: «Главное разграничение, возможное (но вовсе не обязательное) в рамках малой прозы, связано с функцией фабулы: бесфабульные, чисто лирические стихотворения в прозе можно называть “лирическими миниатюрами”, фабульные – “короткими рассказами”» [10]. Признавая недостаточность такой категоризации, М. Лебедева соединила подход Орлицкого с типологией Е. Ваншенкиной (представленной ею на Тургеневском фестивале малой прозы в 1998 г., но не отраженной в публикациях), которая предлагала классифицировать малую прозу по «жанровым прототипам – как литературным (эссе, роман, рассказ), так и речевым (дневник, анекдот, черновой набросок)» [5]. На этой основе Лебедева выделила: 1) новеллу как протожанр микроновеллы (сохранение новеллистической композиции при меньшем размере), а также сверхкраткого рассказа (редукция элементов новеллистической композиции); 2) рассказ как протожанр текста-примитива (представляющего собой ключевые слова); 3) стихотворение в прозе как протожанр прозаической бесфабульной миниатюры (ее возможно соотнести с функционально-смысловыми типами речи: повествованием, описанием, рассуждением) [8, с. 14]. Методология представляется справедливой, однако ее универсальность вызывает сомнения: различия между терминами «стихотворение в прозе» и «миниатюра» остаются неясными.

На сегодняшний день у исследователей нет единого представления о том, как типизировать сверхкороткую прозу. Мы следуем логике Д. Кузьмина (не исключая другие подходы), который,

ориентируясь на авторскую интенцию, выделяет миниатюры, лишь тяготеющие к определенным жанрам (эссе, притче, дневнику) или художественным, эстетическим установкам (бытописанию, юмору, лиризму, психологизму) [5]. При этом жанровые и эстетические «векторы» не исключают, а, напротив, предполагают взаимопроникновение. Подход Кузьмина позволяет наметить исследовательскую оптику для рассмотрения «изменчивой» поэтики текста, не заключая его в жесткие рамки. Такой относительно свободный подход, как представляется, наиболее соответствует природе миниатюры и, в частности, «малой прозе» Эрля.

Абсурдистская миниатюра, игровой текст, полемика с другими прозаическими жанрами

Вопрос о претекстах при разговоре о миниатюрах необходим из-за «безусловной интертекстуальности» жанра, отмечавшейся, в частности, Б. Джонсон, которая называет стихотворение в прозе феноменом «изначально производным, неоригинальным» (цит. по: [22, p. 37]). Заметим, что и «Гаспар из тьмы» Бертрана был полон отсылок к изобразительному искусству (начиная с подзаголовка – «Фантазии в манере Рембрандта и Калло»). Балашов пишет по этому поводу: «Бертран в значительной мере шел в стихотворениях в прозе от стилизованного живописного видения: “писал словами” нежные и причудливые пейзажи, жанровые интерьеры, странных персонажей. Все это резко противостояло холодной перечислительной описательности эпигонов классицизма» [1, с. 237–238].

Перейдем к подробному анализу миниатюр Эрля и выявлению их генетической связи с текстами Хармса и др. литературных предшественников. «Взрослые» произведения Хармса начали ходить в самиздате в 1950-х годах, а в официальной печати некоторые из них публиковались уже в 1960-е годы. Около 1968 г. Эрль знакомится с архивом Хармса и начинает заниматься его творчеством профессионально, подготавливая собрание его произведений (см.: [14]). Сам Эрль подчеркивал: «Хеленукты (неофициальное литературное объединение, просуществовавшее с 1966 по 1972 г. – *К. К.*) во многом “изобретали велосипед”, идя более или менее от тех же истоков, что и чинари (обэриуты). С другой стороны, Хеленукты – в отличие от чинарей – были более ориентированы на англо- и немецкоязычный авангард (“новую венскую

школу", "лирику модерн", театр абсурда и т.д.)» [16, с. 283]. Иными словами, Эрля объединяло с Хармсом обладание «иной логикой» [15, с. 21], неизбежно приводящей к совпадениям, похожим взглядам на мир и творчество [см.: 7, с. 159].

Ж. Жаккар, опираясь на работы Ольги и Исаака Ревзиных (см.: [11]), доказывает нарушение в творчестве Хармса всех основных постулатов нормальной коммуникации: 1) детерминизма (одинаковая концепция реальности собеседников); 2) общей памяти; 3) информативности (каждое высказывание несет новую информацию); 4) тождества (чтобы собеседники понимали под словом одно, оно должно относиться к одному и тому же предмету или значению); 5) истинности (сообщаемое соответствует действительности); 6) неполноты описания (то, что лицу известно, – не повторяется); 7) семантической связности (слова должны сочетаться друг с другом). Жаккар приходит к выводу, что «у Хармса распад языка неразрывно связан с фактом распадения самого мира» [3, с. 228].

Повествование «заикается», начав текст, писатель не может его закончить: «язык приходит к безмолвию» [там же, с. 230]. Такую же метафору, «заикание», употребил М. Ричардс по отношению к прозе Бертрана при разговоре о развертывании сюжета в сборнике. Это указывает на неслучайность формы, выбранной Хармсом: «Фонемы объединяются в слова и затем в предложения <…> эта комбинация нарушается тем, что можно было бы назвать заиканием – история застревает внутри парадигматического класса фантазий Гаспара, которые не могут быть связаны в осмысленную цепочку» [25, p. 51].

Рассмотрим абсурдистскую миниатюру Эрля «Миша в Зоосаде» (в соавторстве с Дмитрием Макриновым) (1967). Начинается она с диалога матери и мальчика Миши, просящегося в Зоосад. Не получая желаемого, Миша угрожает утопиться, ему отвечают: «Как же ты утопишься? <…> Ведь ты не умеешь плавать» [15, с. 258]. Нарушается постулат истинности, объективного представления о мире. Или вот в Зоосаде бегемот спрашивает имя воспитательницы Миши, а он отвечает: «Ее зовут Анна Александровна, – возразил Миша и кинул в окно подстаканник» [там же, с. 259]. Семантика слова «возразил» теряется, ведь оспаривать просто нечего. Абсурдистский сюжет обыгрывает и воспитательную функцию детской литературы, к которой отсылает миниатюра. Подчеркнем, что абсурд широко представлен в произведениях для детей, однако

для нас важнее всего то, как именно Эрль искажает предполагаемую в детской литературе дидактическую составляющую. Мать, наказывая сына за непослушание, съела его булку с маслом. Затем Мише снится, что угощение это превратилось в черствый батон, которым родительница бьет его по голове за курение папирос. В последней главе этот батон покрывается волосами Андриана Евтихиева – реального циркового артиста XIX в., страдавшего гипертрихозом, – и перестает быть пригодным для пищи. Миша обещает маме быть послушным и получает награду – поход в Зоосад. Дидактическая функция детской прозы искажается, поскольку в миниатюре не происходит осмысления поведения Миши. Перемены в герое оказываются либо абсурдными, если следовать предположению, что повлиял на него страх перед Евтихиевым, либо поверхностными, мотивированными не внутренней работой, а страхом перед физической угрозой матери. То, что Миша бывал в Зоосаде и без разрешения, обнаруживает отсутствие связи награды с воспитательным результатом: желаемое доступно и без каких-либо изменений в поведении.

Деконструкцию нарратива демонстрирует миниатюра «Судьба атеиста Сысоева» (1968), состоящая из заголовка и даты написания. Между ними – пустая страница. Этот псевдотекст становится финальной точкой на пути разрушения сюжета, композиции, литературности вообще. Конечно, Эрль отсылает к знаменитой «Поэме конца» Василиска Гнедова, где на белом листе значится лишь название. Разница между ними – в контексте. Эрль помещает свое сочинение в раздел «Малая проза», а Гнедов – в сборник стихов: только заглавие позволяет читателю понять, какая художественная речь «предполагается» в тексте – стихотворная или прозаическая.

Для миниатюр Эрля типична игра с контекстом (и его отсутствием). Например, «Рассказ о газе» (1966): «…Фосген потому так называется, что пахнет он гнилыми яблоками. Яблоки, кстати сказать, при гниении выпускают газ, который называется “фосген”» [15, с. 254]. Многоточие в начале намекает на принадлежность фрагмента к более крупной форме: Эрль увлекался приемом монтажа. Подчеркнутая неполнота предложения отсылает к воображаемому контексту – и читатель, и текст находятся в диалоге с неизвестным сочинением. В отличие от того, что В. Бурич называл удетероном – минимальным текстом, у которого есть возможность стать и стихом, и прозой (см.: [9, с. 563–564]), «Рассказ о газе» уже состоялся как проза (это подтверждает наличие не одного, а

двух предложений), но его полнота нарушена концептуальным замыслом. Безусловно, и «Судьба атеиста Сысоева», и «Рассказ о газе» напоминают концептуальные эксперименты современников Эрля, где интертекстуальность, апеллирование к наследию авангарда, внимание к визуальной форме и игре с контекстом – распространенные стратегии.

В целом эти миниатюры Эрля можно отнести к «сверхкратким игровым текстам» [8, с. 14]. М. Лебедева выделяет три типа таких текстов – пародийные, жанровые и графические. «Судьба…» и «Рассказ…» соотносятся преимущественно с последним типом. Однако у Эрля графический прием не является самоцелью: он встроен в более широкий замысел исследования возможностей письма и способов чтения, который находит реализацию в «Малой прозе».

В «Малой прозе» присутствует и публицистика. Например, «Обуздать бздунов и обманщиков!» (1967) – миниатюра, мимикрирующая под газетную колонку. Узнаваемые речевые штампы, возмущение «безобразными бздунами», деление на расчеловеченных «они» («гниды», «отребье») и «мы», экспрессивные восклицания стилистически пародируют публицистический дискурс, низводят официозный язык до оскорблений и угроз [15, с. 255].

Исследователями уже давно отмечена связь миниатюры и газетной прозы. Дж. Монро писал: «Если блочное начертание и краткость стихотворения в прозе делают его внешне доступным <…> то его полемические устремления с самого начала грозили вызвать у потенциальной буржуазной публики отчетливый дискомфорт, если не открытую враждебность» [23, p. 24]. А. Гюйссен, вслед за критиком К. Бирманом, обращает внимание на распространение неполитических форм короткой прозы (анекдоты, портреты, размышления) в прессе Франции после переворота 1851 г., приведшего к цензуре, к деполитизации читателей. Ожидания буржуа обманывал Бодлер в своих миниатюрах, чей размер соотносим с привычными публике газетными заметками, отражая неприглядную действительность, очевидно, противопоставленную благополучию буржуа [21, p. 33]. Однако условия, при которых Эрль писал «Обуздать…», – принципиально иные. Читателями его миниатюр была не широкая публика, а такие же маргиналы, как и он; Эрль не эпатирует читателя, а обращается к узкому кругу посвященных. Его миниатюру можно интерпретировать по-разному: 1) как ироническое возмущение людьми, которые не вписы-

ваются в категорию «производителей», пришедших на смену «арендаторам» (угнетателям) (представляется, что здесь отразились впечатления от недавно, в 1964 г., прошедшего судебного процесса против И. Бродского, признанного «тунеядцем»); 2) как возмущение доносчиками («бздунами») – в таком случае стилизация под официозный язык направлена на «разоблачение» тех, кто служит государству. Так или иначе, «Обуздать…» определенно можно назвать пародийным текстом.

С. Мерфи считала главным признаком стихотворения в прозе ту полемику, в которую эта форма вступает с другими прозаическими жанрами: «Стихотворение в прозе должно до некоторой степени вызывать в памяти традиционный прозаический жанр, чтобы затем его ниспровергнуть. Стихотворение в прозе можно рассматривать как поле битвы, где традиционная проза терпит поражение от стремления текста к новаторству и самоопределению <…> Стихотворение в прозе привлекает и изменяет другие жанры или модусы дискурса как часть своего собственного особого самоопределения» [24, p. 3]. Таким образом, «Обуздать…», выражаясь метафорой Мерфи, оказывается «полем борьбы» с советской газетной прозой и официальным дискурсом, где Эрлю и его окружению отводится роль маргиналов. Эту черту миниатюры мы еще не раз встретим в «Малой прозе».

«Гисторические наблюдения и наставления благоразумные, подчерпнутые из моря житейского и записанные Огурцовым Феррапонт Аристарховичем» (датировано – 1766) – миниатюра, стилизованная под поучение как жанр русской литературы. Каждая из записей стремится к афористичности, моральной глубине, на деле оказывающейся бессмысленной или очевидной, с нарушением постулатов истинности и семантической связи: «Если у тебя есть слон, не вздумай предлагать ему огурцы на завтрак, не то, осерчав, он и вовсе твою баранину пожрать вознамерится» [15, с. 242]. Так пародируется сам жанр: текст не выполняет предполагаемых познавательных и нравоучительных функций. Архаичный язык, смешиваясь с подробностями современного Эрлю быта, держится в рамках постмодернистской игры: современность видится глазами человека XVIII в. («На Фрунзенской станции Метры <…> одна баба, на подвигающейся лестнице стоя») [там же, с. 243]. В миниатюре фигурирует и «Леонидт» Аронзон, очевидно, с намерением рассмешить круг друзей. Таким образом, Эрль играет не столько с историческим дискурсом, сколько с возможностями речи и вос-

приятия: анахроническое смешение регистров разрушает семантические связи, остраняет речь, заставляя переосмысливать реальность. Безусловно, автор отсылает нас к сочинениям Козьмы Пруткова, а именно к «Гисторическим материалам Федота Кузьмича Пруткова (деда)». В отличие от Эрля, Прутков апеллирует преимущественно к историографическому дискурсу: у него фигурируют исторические персонажи, архетипические образы (философа, аббата). Эрль, по-видимому, иронизирует над познавательной, дидактической функцией литературы через ее крайнее проявление – жанр поучения. Высоким размышлениям автор предпочитает игру, ироническую модальность. Таким образом, «Гисторические наблюдения…» можно назвать и пародийной миниатюрой.

Варианты написанных слов, которые Эрль дает в примечаниях, намекают не только на принципиальную незавершенность как отличительную черту жанра [25, p. 17], но и на желание привлечь читателя к сотворчеству, игре: «Пожрать всегда приятно: // Сам жрешь – другим занятно». Ниже «варьянты»: «посрать» и «срешь» [15, с. 44]

Лирическая миниатюра, нарратив творчества

А. Насиловская обращала внимание на проявление поэтического «я» в миниатюре, позволяющее «упорядочить сложную и относительную сферу личных переживаний, субъективных ощущений и эмоций» (цит. по: [22, p. 30]). Она напрямую связывает эту особенность с романтическими корнями жанра, определяя лиризм как «мир внутри границ “я”» [там же]. А. Клюба, отсылая к предложению Дж. Каллера поместить в центр лирики субъектность, зависящую от «драмы сознания деперсонализированного говорящего» (а сам лиризм понимать как «драматизацию встречи сознания с миром») приходит к выводу: в миниатюре присутствует «ярко очерченный субъективизм несмотря на то, что личность субъекта, стоящего за этими мимолетными откровениями “я”, по сути, ускользающая» [22, p. 108].

Примером лирической миниатюры является «Простая повесть» (1972, 1976). Композиция текста обнаруживает намерение Эрля сблизить его со стихотворением – короткие абзацы, примерно равные по размеру, помещение отдельного слова в центре строки, выделенного двумя тире и восклицательным знаком с намерением сделать ударение на моменте озарения: «Ожидание обо-

стряет предметы <…> прорисовывается окно с предполагаемым пейзажем – обязательно думается: // – брандмауэра! – // но это не так» [15, с. 274]. Использование паратекста, указывающего на жанр, – один из отличительных признаков миниатюры, проявившийся еще у Бертрана. Известно, что он делал специальные пометки для наборщика – какие промежутки между абзацами нужно делать, где ставить пробелы – добиваясь внешнего сближения с поэтическим произведением [25, p. 55]. Интересно, что эта особенность жанра совпала с увлечением Эрля коллажем, графическими возможностями словесного творчества (см. «Судьба атеиста Сысоева»): миниатюра, благодаря свои малым размерам, оказалась удобна для экспериментов с визуальными приемами, неутомительными для читателя.

Сюжет «Простой повести» сводится к фрагментам воспоминаний о диалоге с девушкой. Погружение в прошлое вызвано случайной надписью на доске, и эта внезапность передана обрывочностью начала: «– слабое оправдание…» Происходит постоянная смена повествовательных планов: «лирическое я» из настоящего вступает в диалог с самим собой из прошлого. Нарративная структура предельно ослаблена, уступая место ассоциативной логике, где связующим элементом становятся не сюжетные, а эмоциональные связи. Речь выглядит спонтанной, незавершенной, с прерванными фразами: «Опять сесть, резко провести тыльной стороной по платью – // Но он молчал». Д. Уэслинг, называя это нарративом грамматики, верно указывал, что действие в стихотворении в прозе становится «когнитивной и лингвистической последовательностью, где события – это мысли, слова» [27, p. 176]. Столкновение с вещным миром (надписью на доске) побуждает к мечтаниям, переосмыслению прошлого на более глубоком уровне, в диалоге с самим собой.

Диалог между деперсонализированными женщиной и мужчиной намеренно фрагментирован; реплики минимальны и растворяются в общем лирическом потоке. Обилие многоточий фиксирует недосказанность, передает затрудненность в выражении чувств и задает темп, замедляющий чтение, усиливая меланхолическое звучание текста. Его поддерживают и рефрены («она внимательно молчит», «она становится еще внимательнее», «но собеседник молчит» и др.), связывающие разрозненные образы в единое целое [15, с. 274].

Нарратив грамматики можно свести к нарративу творчества – одной из главных стратегий Эрля. Вот миниатюра «Приключение» (1978): «Все эти дни, что я провел здесь, странным образом походили один на другой – точь-в-точь как сегодня и вчера. Сегодня? я не уверен. Обидно, что с первых же слов начинается путаница… Начну снова» [15, с. 275]. Приключение так и не состоится: вопросы останавливают действие, сюжет редуцируется до движений сознания. Логика повествования подменяется логикой письма, черновика. Предметный мир не осмысляется субъектом, но только описывается.

Рассмотрим реализацию этой стратегии и в «Der Leidkünsler. Записках неизвестного» (1966). Это метатекстуальный «логический лабиринт» [там же, с. 249], поток сознания, ассоциаций и воспоминаний, прерываемый авторскими комментариями. Действие здесь разворачивается на двух уровнях. Читатель следит за мыслью лирического я, узнает о детских страхах, беседах с друзьями, переживаемых рефлексивно – каждое событие ценно для нарратива не само по себе, а в преломлении сознания: «Я начал вспоминать отдельные <…> фразы из только что состоявшегося диалога, – вернее, не сами реплики, а мои мысли, возникавшие в связи с ними» [там же, с. 250]. Второй уровень миниатюры – собственно творческий, человек сочиняющий (на это намекает и название: künstler ‘художник’, ‘творец’, leid ‘страдание’). Эрль пытается проследить процесс письма, его реализацию сознанием: «Я подумал о том, что это предложение будет настолько же длинным, как и одно из предыдущих <…> подумал, наконец, о том, когда кончится это предложение, и о том, когда начнется следующее» [там же]. Однако, в отличие от «Приключения», где словесность существует сама в себе, в «Записках…» она реализуется и как автопсихологическое высказывание. Творчество становится способом восприятия реальности, ее переработки. Финал текста отражает его бесконечность, поскольку письмо является самоцелью, у него нет завершения: «А завтра…» [там же, с. 253]. Кузьмин обозначил верхнюю границу сверхкороткой прозы в условные 2000 знаков, хотя звучали предложения увеличить ее вдвое или втрое [5]. «Записки неизвестного» превышают этот объем, однако интенсивность восприятия в данном случае определяется не количественными параметрами текста, а особенностями его поэтики.

«Записки…» раскрывают также одну из причин, по которой авторы андеграунда писали миниатюры. Промежуточность

формы, ее несомненные лирические черты привлекали поэтов, давали возможность остаться в знакомой им литературной стихии. Первичность поэзии по отношению к прозе в андеграунде несомненна. Эрль пишет, что на прозу «обращал меньшее внимание» [15, с. 250].

Первый, как считается, самиздатский альманах «Синтаксис» (1959–1960) А. Гинзбурга вышел в трех выпусках. Первые два состояли из произведений московских поэтов, третий – ленинградских. Проза здесь появляется единожды, это тексты В. Голявкина – миниатюры. Жанр оказывается генеалогически связан не только с газетной прозой, но и с особенностями самиздата: короткие тексты неофициальным авторам было легче печатать и распространять.

Бытовая миниатюра, демифологизация автора, монтаж

Автобиографизм – одно из образующих свойств жанра. Он существует не только на границе стиха и прозы, но и «между искусством и жизнью» [4, с. 102], хотя разница между миниатюрой и дневником сохраняется – миниатюра изолирует «определенные моменты реальности <…> из контекста непосредственно жизненных событий» [там же, с. 101]. Д. Акисто замечал, что «разочарование в плане формы и эстетический кризис сопровождаются у Бодлера социальным разочарованием <…> поэт, по его острому ощущению, оказался низведен до положения торговца» [18, p. 15]. В доказательство он приводит ироническую миниатюру «Потеря ореола», где атрибут отличия падает в грязь на краю города и остается в ней в ожидании менее брезгливых авторов.

В миниатюре Эрля «Писатель у себя дома» (1968, 1969) в центре стоит не акт письма, а фигура писателя. Проследим, как рисует себя и свое окружение Эрль.

Начало текста сосредоточено на детском увлечении языком: рассказчик любил звучание слова «сволочь», но, помня о приличиях, заменял его на «стулочь». Это «словесное творчество» встретило полное безразличие, и рассказчик потерял прежнее наслаждение ругательствами, став еще более замкнутым: Эрль описывает потребность быть услышанным, прочитанным – рождение себя как автора [15, с. 270]. Затем следуют комические эпизоды встреч с Дмитрием Макриновым и с Александром Мироновым. В миниатюре отсутствует какая-либо романтизация: образ автора показан с бытовой, даже шутливой и чудаческой стороны: «Не было

такой минуты, когда бы он не отламывал от спичечного коробка щéпочки и не совал бы ее тут же в рот» [15, с. 272].

Во вставной миниатюре «Булочки детства» Эрль демонстрирует момент зарождения замысла «лирической повести» [15, с. 273]. Рассказчик с Дмитрием Борисовичем (Макриновым), которого автор вводит как писателя, похожего на китайского мудреца, идут в кафетерий. Эрль приглашает друга к столу: «Дмитрий Борисович! Позвольте представить вас друг другу… рекомендую: булочки моего детства… Позже я спросил у него, не хочет ли он писать вместе со мной лирическую повесть под этим названием…» [там же]. Творчество представлено в игровом ракурсе: слово «лирическое», обычно связанное с возвышенным и эмоциональным, здесь подано иронически, что во многом обусловлено отсутствием официального статуса у авторов миниатюр: они свободнее от ожиданий и обязанностей перед литературным официозом и читателями. Как отмечает С. Савицкий, «[в] большинстве случаев литература представляется неофициальному автору частным, домашним, камерным занятием. Он предпочитает высокий дилетантизм пониманию литературы как профессии, средства заработка» [12, с. 57].

В «Малой прозе» не случайно отсутствует мифологизация творца. Поскольку Эрля связывают с писателями дружеские отношения, его речь не возвышенна: можно шутить над Аронзоном, Н. Николаевым, Мироновым, Е. Вензелем. Автор не изображает себя исключительной фигурой, а, напротив, помещает себя внутрь дружеского круга – как равного среди равных (в андеграунде почти каждый читатель является и пишущим автором, аудитория – это узкий круг посвященных). По мнению Д. Кузнецовой, миниатюра универсализирует частный случай и сообщает некий «больший, единый для людей смысл» [4, с. 136]. Данная особенность жанра у Эрля сохраняется во многом благодаря абсурду, который вынуждает читателя искать смысл текста, провоцирует читателя на своего рода сотворчество. Однако в «Писателе у себя дома» обобщающая функция, по нашим наблюдениям, отсутствует: анекдотичность и эгоцентризм произведения заслоняют универсальное, выдвигая частное.

В миниатюре Эрля «8 июля. Автобиографическая повесть» (1969), состоящей из 25 строк, где каждая строка – кадр, выверенная последовательность планов, разрывы здесь подчеркнуты паратекстом (пробелами и числами). На первом плане – скамейка, на втором – муравей, на третьем – мундштук, на четвертом – время

(часы), на пятом – дерево, на шестом – журнал. И так продолжается по кругу до 25 строки, когда рассказчик обрывает себя на полуслове: «Скамейка – –» [15, с. 248]. Действие разворачивается (рассказ прочитан, муравей пропал), но в замкнутом пространстве, из которого единственный выход – прервать «автобиографическую повесть». Вновь «заикание», «застревание» в одних и тех же словах. Монтажная композиция не только разрушает жанровые ожидания читателя (естественность развития нарратива подрывается кольцевой композицией, автобиографичность условна, ведь мы фактически ничего не узнаем о рассказчике), но и показывает однообразие жизни, ощущение мозаичности реальности, отсутствие связи одного с другим.

Е. Геймбух отмечала, что монтаж позволяет передать «единство краткого момента переживания», структурировать композицию, состоящую из произвольных воспоминаний, ассоциативных связей [2, с. 152]. И. Кукулин вводит термин «постутопический монтаж», задачей которого становится «изображение истории и/или современности как серии болезненных разрывов, фрагментирующих личный биографический и социальный опыт» [6, с. 42]. Отрывистость письма показывает постепенную утрату целостности мира, превращающегося в хаос. Его можно собрать лишь по крупицам, время эпического полотна закончилось.

Заключение

Форма миниатюры соответствует стратегии создания горизонтальных отношений с читателем: ее неустойчивость и открытость, относительная новизна, отсутствие строгих норм позволяют проникнуть в литературу голосам тех, чьи «прозаическая речь и повседневные тяготы считались писателями и критиками недостойными внимания» [23, p. 10]. Это, например, голоса женщин, чудаков, бедняков и проч. угнетенных и маргиналов. Дж. Монро считал, что этот жанр «концентрирует диалогический конфликт <…> благодаря дискурсивной гетерогенности, отличающейся от романа своей краткостью, сжатостью <…> Стихотворение в прозе особенно благоприятно располагает к критическому / интерпретативному переписыванию дискурсов класса и пола, которые оно столь часто избирает объектом своего исследования» [там же, p. 17–18]. Хотя социологический подход критиковали за идеологизированность, он был признан ввиду продуктивности [22, p. 81]:

действительно, примечательное количество миниатюр проблематизирует вопросы класса, гендера, сексуальности, начиная с Бодлера. Принимая во внимание маргинальное положение неофициальных авторов по отношению к литературному официозу и государству в целом (вынужденная работа сторожами, библиотекарями, кочегарами), следует признать данную оптику оправданной. Называя друзей по именам и не вводя читателя в контекст собственной биографии, Эрль отстаивает место своего круга в истории литературы, из которой тот был искусственно исключен. Он выстраивает альтернативную систему координат: культура андеграунда перестает осмысляться как периферийная, выдвигается в центр художественного процесса и мыслится как передовая.

«Малая проза» Эрля иллюстрирует важнейшую черту миниатюр – их гетерогенность [18, p. 11], которая сохраняется даже внутри одного цикла. Возможно, выбор формы и продиктован желанием продемонстрировать диапазон возможностей жанра, реализацию разных творческих стратегий.

Список литературы

1. *Балашов Н.И.* Алоизиюс Бертран и рождение стихотворения в прозе // Бертран А. Гаспар из тьмы / подг. Н.И. Балашов, Е.А. Гунст, Ю.Н. Стефанов. М.: Наука, 1981. С. 235–295.
2. *Геймбух Е.Ю.* Лирическая прозаическая миниатюра: основные признаки жанра и его функционирование в литературе XIX–XX веков (лингвостилистический аспект). Владимир: Транзит-ИКС, 2018. 207 с.
3. *Жаккар Ж.-Ф.* Даниил Хармс и конец русского авангарда / пер. с фр. Ф.А. Перовской. СПб.: Академический проект, 1995. 471 с.
4. *Кузнецова Д.Д.* Цикл стихотворений в прозе как автопсихологическое высказывание: на материале русской литературы: дис. … канд. филол. наук. Самара, 2012. 205 с.
5. *Кузьмин Д.В.* Очень короткие тексты. В сторону антологии. М.: Новое литературное обозрение, 2000. 400 с. URL: https://www.vavilon.ru/shortprose/ (дата обращения: 10.08.2025).
6. *Кукулин И.В.* Машины зашумевшего времени: как советский монтаж стал методом неофициальной культуры. М.: Новое литературное обозрение, 2015. 536 с.
7. *Кукуй И.* Авангард в эпоху постмодерна. Случай Владимира Эрля // Новое литературное обозрение. 2024. № 3. С. 144–164.

8. *Лебедева М.Н.* Микрожанры современной прозы: автореф. дис. … канд. филол. наук. Тверь, 2016. 26 с.
9. *Орлицкий Ю.Б.* Стих и проза в русской литературе. М.: РГГУ, 2002. 685 с.
10. *Орлицкий Ю.Б.* Большие претензии малого жанра: (По итогам первого Тургеневского фестиваля малой прозы) // Новое литературное обозрение. 1999. № 4. С. 275–288. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/1999/4/bolshie-pretenzii-malogo-zhanra.html (дата обращения: 10.05.2026).
11. *Ревзина О.Г., Ревзин И.И.* Семиотический эксперимент на сцене (Нарушение постулата нормального общения как драматургический прием) // Труды по знаковым системам. 1971. Т. 5. № 284. С. 232–254.
12. *Савицкий С.А.* Андеграунд (История и мифы ленинградской неофициальной литературы). М.: Новое литературное обозрение, 2002. 153 с.
13. *Суховей Д.* Владимир Эрль: «Музыка заставляет говорить “неправильно”. Это и есть авангард» // Colta. 2011. 7 окт. URL: https://os.colta.ru/literature/events/details/30867/page1/ (дата обращения: 06.03.2026).
14. *Хармс Д.* Собрание произведений: в 4 т. / под ред. М.Б. Мейлаха и В.И. Эрля. Бремен: K-Presse, 1978–1988.
15. *Эрль В.И.* Собрание проз. СПб.: Jaromir Hladik Press, 2023. 312 с.
16. *Эрль В.И.* Рисунки русских писателей. Вечно живое наследие: о Хеленуктах // Новое литературное обозрение. 2003. № 4. С. 283–285.
17. *Эрль В.И.* Собрание стихотворений. СПб.: Юолукка, 2015. 484 с.
18. *Acquisto J.* The Birth of the Prose Poem in Nineteenth-Century France // The Edinburgh Companion to the Prose Poem / ed. M. Ann Caws, M. Delville. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. P. 11–23.
19. *Delville M.* The Prose Poem, Flash Fiction, Lyrical Essays and Other Microgenres // The Edinburgh Companion to the Prose Poem / ed. M. Ann Caws, M. Delville. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. P. 137–150.
20. *Deming R.* The Homeless Heart: Abstraction and the Prose Poem // The Edinburgh Companion to the Prose Poem / ed. M. Ann Caws, M. Delville. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021. P. 121–134.
21. *Huyssen A.* Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film. Cambridge; London: Harvard University Press, 2015. 346 p.
22. *Kluba A.* The Prose Poem As a (Non)Genre: A Polish Case Study / transl. from Polish by Jakob Ziguras. Bern: Peter Lang International Academic Publishers, 2021. 496 p.
23. *Monroe J.* A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre. Ithaca; London: Cornell University Press, 1987. 349 p.
24. *Murphy M.* A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery. Amherst: University of Massachusetts Press, 1992. 260 p.

25. *Richards M.* Without Rhyme or Reason: “Gaspard de la Nuit” and the Dialectic of the Prose Poem. Lewisburg: Bucknell University Press, 1998. 162 p.
26. *Wanner A.* Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story. Evanston: Northwestern University Press, 2003. 216 p.
27. *Wesling D.* The New Poetries: Poetic Form since Coleridge and Wordsworth. London; Toronto: Associated University Press, 1985. 228 p.

References

1. Balashov, N.I. “Aloiziyus Bertran i rozhdenie stikhotvoreniya v proze” [“Aloysius Bertrand and the Birth of the Prose Poem”]. *Bertran A. Gaspar iz t’my* [*Bertrand A. Gaspard de la nuit*], ed. by N.I. Balashov, E.A. Gunst, Yu.N. Stefanov. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 235–295. (In Russ.)
2. Geimbukh, E.Yu. *Liricheskaya prozaicheskaya miniatyura: osnovnye priznaki zhanra i ego funktsionirovanie v literature XIX–XX vekov (lingvostilisticheskii aspekt)* [*Lyrical Prose Miniature: Main Genre Features and Its Functioning in the Literature of the 19th – 20th Centuries (Linguostylistic Aspect)*]. Vladimir, Tranzit-IKS Publ., 2018, 207 p. (In Russ.)
3. Jaccard, J.-F. *Daniil Harms i konets russkogo avangarda* [*Daniil Harms and the End of Russian Avant-garde*], transl. from French by F.A. Perovskaya. St Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 1995, 471 p. (In Russ.)
4. Kuznetsova, D.D. *Tsikl stikhotvorenii v proze kak avtopsikhologicheskoe vyskazyvanie: na materiale russkoi literatury* [*Cycle of Prose Poems as Autopsychological Utterance: based on Russian literature*]: PhD in Philology Dissertation. Samara, 2012, 205 p. (In Russ.)
5. Kuz’min, D.V. *Ochen’ korotkie teksty. V storonu antologii* [*Very Short Texts. The Way by Anthology*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2000, 400 p. Available at: https://www.vavilon.ru/shortprose/ (date of access: 10.08.2025). (In Russ.)
6. Kukulin, I.V. *Mashiny zashumevshego vremeni: kak sovetskii montazh stal metodom neofitsial’noi kul’tury* [*Machines of the Noise of Time: How Soviet Montage turned into a Method of Unofficial Culture*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2015, 536 p. (In Russ.)
7. Kukui, I. “Avangard v ehpokhu postmoderna. Sluchai Vladimira Ehrlya” [“The Avant-Garde in the Postmodern Era. The Case of Vladimir Earl”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 3, 2024, pp. 144–164. (In Russ.)
8. Lebedeva, M.N. *Mikrozhanry sovremennoi prozy* [*Microgenres of Contemporary Prose*]: Absract of PhD in Philology Dissertation. Tver’, 2016, 26 p. (In Russ.)

9. Orlitskii, Yu.B. *Stikh i proza v russkoi literature* [*Verse and prose in Russian literature*]. Moscow, RGGU Publ., 2002, 685 p. (In Russ.)
10. Orlitskii, Yu.B. “Bol’shie pretenzii malogo zhanra: (Po itogam pervogo Turgenevskogo festivalya maloi prozy)” [“The Grand Ambitions of a Small Genre: (Reflections on the First Turgenev Festival of Short Prose)”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4, 1999, pp. 275–288. Available at: https://magazines.gorky.media/nlo/1999/4/bolshie-pretenzii-malogo-zhanra.html (date of access: 10.05.2026). (In Russ.)
11. Revzina, O.G., Revzin, I.I. “Semioticheskii ehksperiment na stsene (Narushenie postulata normal’nogo obshcheniya kak dramaturgicheskii priem)” [“Semiotic Experiment on Stage (Violation of the Postulate of Normal Communication as a Dramatic Device)”]. *Trudy po znakovym sistemam*, vol. 5, no. 284, 1971, pp. 232–254. (In Russ.)
12. Savitskii, S.A. *Andegraund (Istoriya i mify leningradskoi neofitsial’noi literatury)* [*Underground: The History and Myths of Leningrad’s Unofficial Literature*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2002, 153 p. (In Russ.)
13. Sukhovei, D. Vladimir Earl: “Muzyka zastavlyaet govorit' ‘nepravil'no’. Ehto i est' Avangard” [“Music compels one to speak ‘incorrectly’. That is what the ‘avant-garde’”]. *Colta*, 2011, Oct. 7. Available at: https://os.colta.ru/literature/events/details/30867/page1/ (date of access: 06.03.2026). (In Russ.)
14. Kharms, D. *Sobranie proizvedenii* [*Collected Works*]: in 4 vols, ed. by M.B. Meilakh and V.I. Earl. Bremen, K-Presse, 1978–1988. (In Russ.)
15. Earl, V.I. *Sobranie proz* [*Collected Prose*]. St Petersburg, Jaromir Hladik Press Publ., 2023, 312 p. (In Russ.)
16. Earl, V.I. “Risunki russkikh pisatelei” [“Drawings by Russian Writers”]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4, 2003, pp. 283–285. (In Russ.)
17. Earl, V.I. *Sobranie stikhotvorenii* [*Collected Poems*]. St Petersburg, Yuolukka Publ., 2015, 484 p. (In Russ.)
18. Acquisto, J. “The Birth of the Prose Poem in Nineteenth-Century France”. *The Edinburgh Companion to the Prose Poem*, ed. by Mary Ann Caws and Michel Delville. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021, pp. 11–23. (In English)
19. Delville, M. “The Prose Poem, Flash Fiction, Lyrical Essays and Other Micro-genres”. *The Edinburgh Companion to the Prose Poem*, ed. by Mary Ann Caws and Michel Delville. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021, pp. 137–150. (In English)
20. Deming, R. “The Homeless Heart: Abstraction and the Prose Poem”. *The Edinburgh Companion to the Prose Poem*, ed. by Mary Ann Caws and Michel Delville. Edinburgh, Edinburgh University Press, 2021, pp. 121–134. (In English)
21. Huyssen, A. *Miniature Metropolis: Literature in an Age of Photography and Film*. Cambridge, London, Harvard University Press, 2015, 346 p. (In English)

22. Kluba, A. *The Prose Poem As a (Non)Genre: A Polish Case Study*, transl. from Polish by Jakob Ziguras. Bern, Peter Lang International Academic Publishers, 2021, 496 p. (In English)
23. Monroe, J. *A Poverty of Objects: The Prose Poem and the Politics of Genre.* Ithaca, London, Cornell University Press, 1987, 349 p. (In English)
24. Murphy, S. *A Tradition of Subversion. The Prose Poem in English from Wilde to Ashbery*. Amherst, University of Massachusetts Press, 1992, 260 p. (In English)
25. Richards, M. *Without Rhyme or Reason: "Gaspard de la Nuit" and the Dialectic of the Prose Poem*. Lewisburg, Bucknell University Press, 1998, 162 p. (In English)
26. Wanner, A. *Russian Minimalism: From the Prose Poem to the Anti-Story*. Evanston, Northwestern University Press, 2003, 216 p. (In English)
27. Wesling, D. *The new poetries: Poetic Form since Coleridge and Wordsworth*. London, Toronto, Associated University Press, 1985, 228 p. (In English)

Зарубежная литература

УДК 821.111.0 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.08

Т.Н. Красавченко

ГОТИКА И ЛИТЕРАТУРНЫЙ КАНОН: РОМАН БРЭМА СТОКЕРА «ДРАКУЛА»

Аннотация. Знаменитый роман Брэма Стокера «Дракула» (1897) в начале XX в. воспринимался в Британии и России как «чтиво». Тем не менее бывали и исключения: его высоко оценил А. Блок, а в творчестве Т.С. Элиота присутствует образно-смысловая перекличка с «Дракулой», т.е. явно уникальное поэтико-энергетическое воздействие романа. Такая амбивалентность восприятия романа объяснялась принятыми в XIX в. нормами оценки литературы по критериям реализма, а в эпоху модернизма четкой градацией литературы на «элитарную» и «массовую». Лишь со сменой культурологических парадигм – в эпоху постмодерна, когда готическая традиция, к которой принадлежал роман Стокера, перестала быть маргинальной и вписалась в русло мейнстримной традиции, идущей от Шекспира, «Дракула» получил «официальное признание». Авторитетный американский критик Г. Блум включил его в литературный канон в книге «Западный канон» (1994), не дав, правда, конкретных комментариев по этому поводу. Здесь восполняется этот «пробел»: рассмотрена историко-культурная и эстетическая специфика романа Стокера как романа поздневикторианского и, что выявилось со временем, романа «на все времена» – об эросе и танатосе, о цивилизации и культуре, об архаике, прорывающейся на поверхность в век технологического прогресса. Уникальность же романа – в том, что в нем представлен персонаж шекспировского масштаба – в образе Дракулы слились ужас, зло и трагизм бытия. Важно и то, что в поэтологическом и культурфилософском планах роман опередил свое время, предварив новый тип художественного – кинематографического – мышления.

Ключевые слова: литературный канон; британская готическая традиция, идущая от Шекспира; литературная репутация; Б. Стокер; Дракула.

Получено: 10.05.2026 Принято к печати: 15.06.2026

Информация об авторе: *Красавченко* Татьяна Николаевна, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, Институт научной информации по общественным наукам Российской академии наук, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5479-7957

E-mail: tatianakras@mail.ru

Для цитирования: *Красавченко Т.Н.* Готика и литературный канон: роман Брэма Стокера «Дракула» // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 144–164.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.08

Tatiana N. Krasavchenko

GOTHIC AND LITERARY CANON: BRAM STOKER'S NOVEL *DRACULA*

Abstract. At the beginning of the twentieth century Bram Stoker's horror novel "Dracula" (1897) was perceived in Britain and Russia almost as a penny dreadful, a shocker (hence – its reduced translations into Russian). Nevertheless it was highly appreciated by Alexander Blok, and T.S. Eliot's classic modernist poem "The Waste Land" contains echoes of "Dracula" – so it makes clear the novel's poetic and energetic impact "over the barriers". This ambivalence in the perception of the novel is explained by the accepted norm of evaluating literature according to the criteria of realism, and in the era of modernism by the strict division of literature into "elite" and "mass". Only after the shift of aesthetic paradigms in the era of postmodernism, Gothic, to which belonged Stoker's novel, ceased to be marginal and fit into the mainstream – Shakespearean tradition. So "Dracula" has gained official recognition. An authoritative American critic Harold Bloom in his book "Western canon" (1994) included the novel in the literary canon. However, Bloom didn't provide any specific comments on this matter. Here is made an attempt to fill this "gap". The historical, cultural, and aesthetic specificity of the novel is considered and related to the criteria of canon. First of all, "Dracula" is a Late Victorian novel, but it is also a novel for all time – a novel about Eros and Thanatos, culture and civilization, and the way the archaic breaks through to the surface in the age of technological progress… The uniqueness of the novel wad determined by the Stoker's skill to present a character of Shakespearean scale – in the image of his Dracula, horror, evil, and the tragedy of existence merged together. In poetic and cultural terms the novel was ahead of his time and anticipated a new type of artistic – cinematic – thinking.

Keywords: literary canon; British Gothic tradition; literary reputation; Bram Stoker; Dracula.

Received: 10.05.2026 Accepted: 15.06.2026

Information about the author: *Tatiana N. Krasavchenko*, DSc in Philology, Chief Research Fellow, Institute of Scientific Information for Social Sciences of the Russian Academy of Sciences, 51/21, Nakhimovsky Avenue, 117418, Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5479-7957

E-mail: tatianakras@mail.ru

For citation: Krasavchenko, T.N. "Gothic and Literary Canon: Bram Stoker's Novel *Dracula*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 144–164. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.08

Роман Брэма Стокера «Дракула» вышел в свет 26 мая 1897 г. в Лондоне – в издательстве Archibald Constable and C°, основанном в 1795 г. в Эдинбурге шотландским книготорговцем А. Констеблем, который в начале XIX в. революционизировал издательскую индустрию и начал издавать книги для широкого читателя.

Довольно быстро рецензии на роман появились в популярных ежедневных лондонских газетах – «Дейли мейл» (1 июня 1897), «Пэлл Мэлл газет» (1 июня 1897), «Морнинг пост» (3 июня 1897), известном еженедельном журнале «Панч» (26 июня 1897), а также в местных газетах – «Хэмпшир Эдвертайзер» (Саутгемптон, 5 июня 1897), шотландской «Геральд» (Глазго, 10 июня 1897), «Манчестер Гардиан» (15 июня 1897), «Дерби Меркури» (Дербишир, 23 июня 1897) [см.: 11, с. 585] и др.

Это были непосредственные отклики журналистской критики. В рецензии (анонимной, как было тогда принято), опубликованной 26 июня 1897 г. в авторитетном лондонском журнале «Атенеум» (p. 835), роман назван сенсационным (sensational), вполне вероятно, в двояком смысле: производит сильное впечатление, поражает воображение, но, возможно, рецензент связывает его с жанром сенсационного романа (sensation novel), популярным в британской литературе с середины 1850-х до 1890-х годов (У. Коллинз, М.Э. Брэддон, миссис Генри Вуд). Наблюдающееся в романе усиление забытой веры в фантастическое расценивается как примета времени и реакция на новейшие течения философии (позитивизм и прагматизм – О. Конт, Ч.С. Пирс, У. Джеймс).

В старейшем британском журнале «Спектейтор» 31 июня 1897 г. анонимный рецензент отметил у Стокера стремление превзойти предшественников, работавших в жанре ужасов, и прежде всего Уилки Коллинза. Он назвал роман «смертельно страшным»,

но в эмоциональном плане «слишком сентиментальным» и усмотрел его главное достоинство в композиции [см.: 11, с. 493–494].

Корреспондент лондонского «Британского еженедельника. Журнала социального и христианского прогресса» (British Weekly. A Journal of Social and Christian Progress) Лорна (наст. имя Джейн Стоддард) 1 июля 1897 г. взяла у Стокера интервью, поскольку «Дракула» произвел на нее впечатление «одного из самых интересных и увлекательных» из недавно вышедших романов, но написанного неровно: первые пятьдесят четыре страницы – дневник Джонатана Гаркера – «по своей удивительной силе превосходят все художественные произведения последних лет» [цит. по: 11, с. 487], историю приключений этого персонажа «хочется перечитывать снова и снова» [цит. по: 11, с. 488], и главное, на взгляд Лорны, это «абсолютно благоприятное впечатление», которое «книга, местами жуткая, оставляет в душе». По ее мнению, «никто другой из современных авторов не смог бы написать столь замечательное произведение» [цит. по: 11, с. 489].

Таким образом, поздневикторианская пресса живо, но почитательски откликнулась на появление «Дракулы» – серьезных оценок не последовало. В то время главным был «реалистический канон» – Диккенс, Теккерей, Джордж Элиот, Энтони Троллоп… И хотя готические, фантастические мотивы присутствовали в поэзии С.Т. Колриджа, Байрона, в прозе В. Скотта, Э. Бронте, Диккенса, и весь «сенсационный» роман был замешан на готике, но в британской культурной иерархии она по-прежнему оставалась маргинальным явлением и не включалась в список национально значимых произведений, т.е. канон.

Немаловажно и то, что Стокер (1847–1912) был известен в поздневикторианской культурной среде прежде всего как антрепренер лондонского театра «Лицеум», как «правая рука» его владельца – легендарного английского актера Генри Ирвинга, которого в 1895 г. королева Виктория посвятила в ранг рыцаря – он стал первым британским актером, удостоенным такой чести. Влиятельный Ирвинг ввел Стокера в «высший свет», познакомил с политиками, писателями. Роль театра в культурной британской среде была центральной – так повелось еще с елизаветинских времен – золотого века британской истории. И после смерти Стокера – 20 апреля 1912 г. – во всех некрологах, включая «Таймс», писали прежде всего о его театральной деятельности и близости к

Ирвингу. И лишь мимоходом упоминали, что он был талантливым писателем и журналистом.

С наступлением эпохи модернизма разделение литературы на элитарную и массовую углубилось. Модернистская литературная критика игнорировала Стокера. Его «Дракулу» воспринимали как жуткий готический триллер. Но уже тогда наблюдалось поразительное явление – роман оставил след в элитарной модернистской литературе. Ныне историки литературы – назову профессора Вашингтонского университета (Сент-Луис) Винсента Шерри [19, p. 101–103, см. также: 20] – находят отклики на «Дракулу» в знаменитой поэме «корифея модернизма» – Т.С. Элиота «Бесплодная земля» (1922). В частности, речь идет об эпизоде из дневника Джонатана Гаркера, наблюдающего при лунном свете, как Дракула «медленно вылез из окна и пополз по стене лицом вниз – над ужасной пропастью, его плащ развевался, подобно огромным крыльям» (перев. Т.Н. Красавченко [11, с. 48].

Этот эпизод перекликается с пятым разделом «Бесплодной земли» – «Что сказал гром»:

> And bats with baby faces in the violet light
> Whistled, and beat their wings
> And crawled head downward down a blackened wall…
> [14, с. 36]

> Нетопырей младенческие лица
> В лиловый час под сводом крыльев стук
> Нетопыри свисают книзу головами…
> (Перев. А.Я. Сергеева) [14, с. 37]

А в первой редакции поэмы Элиота, известной под названием «Он читает полицейскую хронику на разные голоса» это звучало так:

> И в лиловых сумерках, повиснув сутуло,
> Мыши с детскими лицами хлопают и свистят.
> Тень скользнула вниз по черной стене.
> (Перев. Т.Ю. Стамовой) [14, с. 79]

Также и в черновиках поэмы Элиота (первый из них датирован 1914 г.), изданных его вдовой – Валери Элиот в 1971 г., содержатся несколько версий отклика на упомянутый эпизод («я видел,

как он полз», затем «человек полз вниз по почерневшей стене», «что-то неопределенное – *form* – ползло…) [17], и в итоге это «ползущее по стене» Элиот трансформирует в висящих вниз головами летучих мышей с детскими лицами (нетопырей) – «фирменный знак» Дракулы, одно из его обличий. Отзвук описания руин аббатства в Уитби героиней романа – Мины – в ее дневнике присутствует в «готических» строках поэмы Элиота, следующих за эпизодом о «мышах»: «И с башен опрокинутых несется / Курантов бой покинутое время <…> Трава поет при слабом свете луны / Поникшим могилам возле часовни. Это пустая часовня, жилище ветра, / Окна разбиты, качается дверь. / Сухие кости кому во вред» (перев. А.Я. Сергеева) [14, с. 39].

Элиот «прочувствовал», видимо, и геополитический мотив романа Стокера – о различии и противостоянии Западной и Восточной Европы. Как перекличка с ним, звучит упоминаемая поэтом в комментариях к пятой части поэмы среди трех ее основных тем – тема «нынешнего упадка» (decay) Восточной Европы [14, с. 48].

Однако в литературной и культурфилософской критике Элиота упоминаний о романе Стокера нет. То есть как поэт Элиот реагировал на эстетическую магию «Дракулы», но – на рациональном уровне как законодатель модернистской критики он – в духе эстетических представлений того времени – игнорировал роман.

* * *

Нечто аналогичное наблюдалось с конца XIX в. и в России. Издатели и переводчики отнеслись к роману Стокера как к развлекательному, бульварному роману. Известно, что до 1917 г. вышло три его перевода на русский. Первый, под названием «Вампир – граф Дракула», – в 1902 г. в издательстве «Типография В.В. Комарова» – в ежемесячном приложении к массовой петербургской газете «Свет», где публиковались книги популярных российских (Г. Данилевский, В. Крестовский) и зарубежных беллетристов. Роман перевела княгиня Е.Ф. Крапоткина. Он был опубликован в составе сборника – вместе с романом «Крест у ручья» Каролины Светлой (перевод с чешского) и «Исторической смесью. Сто дней под Плевной», представленной как «Записки ординарца генерала М.Д. Скобелева». Переводчица (возможно, по требованию издателей) почти вдвое сократила роман Стокера и адаптировала его

«под российского читателя», заменив имя центрального персонажа *Jonathan Harker* на *Андрей Гаркер*, а имя его наставника-юриста *Питера Хокинса* – на Петр и т.д. Автором романа была представлена британская писательница Мария Корелли, что, вероятно, объяснялось желанием привлечь читателей, уже знакомых с ее историческими, мистическими и оккультными романами[1].

В 1904 г. в петербургском издательстве «Типо-литография Энергия» (основатель и владелец Эммануил М. Шапиро) вышел анонимный, с существенными сокращениями перевод романа под названием «Вампир» с подзаголовком: «Изумительный роман Брэма Стукера», Дракула не упоминался.

В 1912 г. роман перевела Нина Сандрова (псевдоним Надежды Яковлевны Гольдберг). Он был опубликован как книжное приложение к еженедельнику «Синий журнал», издававшемуся известным журналистом и редактором М.Г. Корнфельдом. В приложении печатались главным образом авантюрные романы о «необыкновенных событиях». Роман Стокера «Вампир. Граф Дракула» рекламировали как «самую страшную книгу мировой литературы»[2]. Сандрова исключила или кратко пересказала эпизоды, не содержавшие «действия» или же сложные в языковом плане, в частности с диалектизмами или сленгом. О переводчице известно мало: она переводила рассказы Дж.К. Джерома и Вильяма В. Джекобса (иногда вместе с Кияндером), писала небольшие пьесы («Тысяча и одна хитрость», 1915; «Бедный Федя»), они вошли в книгу «Театр одноактных пьес» (1923) (см.: Ю.А. Горбунов. «Писательницы России до 1-й половины XX века. Материалы для биобиблиографического словаря»).

Вслед за переводами романа Стокера в 1912 г. в московском «Книгоиздательстве В.М. Саблина» появился роман-сиквел – «Вампиры. Фантастический роман барона Олшеври из семейной хроники графов Дракула-Карди», стилизованный под стокеровского «Дракулу», – о «детях ночи», предшественниках графа в Трансильвании. Литературовед Дмитрий Кобозев в предисловии «У всякого барона своя фантазия…» к современному изданию

[1] В 1900 г. В.В. Комаров издал в переводе Е. Крапоткиной роман М. Корелли «Варавва. Повесть времен Иисуса Христа» (1893); на его обложке было указано: «Перевод выполнен по личному распоряжению Николая II».

[2] Обложку в стиле модерн сделал художник Александр Юнгер, иллюстрации (портреты персонажей) – Альфред Эберлинг, ученик И. Репина.

книги установил, что под псевдонимом барона Олшеври скрывалась Екатерина Николаевна Молчанова-Хомзе (1861–1916), автор детских сказок и прозы в жанре готики, которая с 1907 г. была прикована тяжелым артритом к инвалидному креслу. Ее псевдоним *Б. Олшеври* расшифровывается как «больше ври» – очевиден настрой автора на развлечение [2].

Серьезные российские литературные критики не обратили внимания на роман, хотя интерес к оккультизму в литературе символизма был велик [см. об этом: 5]. И даже в усеченном переводе Е. Крапоткиной роман произвел сильное впечатление на Александра Блока. В письме близкому другу, поэту Евгению Иванову 3 сентября 1908 г. он заметил: «…прочел я “Вампира – графа Дракула”. Читал две ночи и боялся отчаянно. Потом понял еще и глубину этого, независимо от литературности и т.д. Написал в “Руно” юбилейную статью о Толстом под влиянием этой повести[3]. Это – вещь замечательная и неисчерпаемая, благодарю тебя за то, что ты заставил, наконец, меня прочесть ее» [3, с. 66]. А Е. Иванов ответил ему 7 сентября: «Мне страшно важно, что ты пишешь особенно о Вампире. Не буду говорить, что я там нахожу важного, потому что ты теперь сам знаешь: мы видно глубоко родственные души» [3, с. 122].

Как отмечалось в критике, впечатления от прочтения романа Стокера Блоком нашли отражение в его цикле стихов «Черная кровь» (1909–1914) – об инфернальной страсти, об эросе и танатосе, о страшном мире. Стихи насыщены готическими топосами: демон, пропасть, гроб, мглистая ночь. По наблюдению А.В. Лаврова [9, с. 222–223], аллюзии на «Дракулу» присутствуют и в начале стихотворения «Было то в темных Карпатах…» (конец 1913, опубл. 1915) из цикла «О чем поет ветер».

Таким образом, в конце XIX – начале XX в. как за рубежом, так и в России наметилось амбивалентное – в двух руслах – восприятие романа Стокера – как сугубо развлекательного чтения, принадлежащего сфере массовой литературы, и литературного произведения с уникальной поэтической энергетикой, и, что бы там ни было, он неизменно привлекал внимание читателей разных культурных уровней – время оказалось над ним не властно.

[3] *Блок А.* Солнце над Россией // Золотое руно. 1908. № 7–9.

* * *

В 1994 г. авторитетный американский критик Гарольд Блум включил роман Стокера в литературный канон в своей знаменитой книге «Западный канон» [4, с. 624]. Канон, по Г. Блуму, определяется эстетической ценностью произведений – качеством их образного языка, самобытностью стиля, когнитивной энергией, влиянием на последующие поколения, взаимодействием с предшественниками, т.е. принадлежностью к традиции и – проверкой временем (как минимум двумя поколениями).

Г. Блум упомянул роман в приложении к своей книге – в общем списке – в разделе литературы «Демократического века» (литературу критик периодизировал по типам читателей – «Аристократический век», «Демократический век», «Хаотический век»). Свое представление о каноне он изложил в основной части книги, но не конкретизировал, что именно делает каноническим роман Стокера и почему со временем, особенно со второй половины XX в., он вызывает все больший интерес читателей, издателей, критики и стал мировым бестселлером. Попробуем в этом разобраться.

Центром «западного канона», его ключевой фигурой Блум считает Шекспира как художника, заложившего «стандарты» изображения природы человека. Шекспир для Блума – эталон, и все писатели «проверяются» сквозь его призму. В 1998 г. Блум издал книгу о Шекспире [16], и в ней явно сказалась смена культурологических и эстетических парадигм – от модернизма к постмодернизму. В частности, Блум пишет о гностических мотивах в трагедиях Шекспира, ибо мир предстает в них, скажем в «Макбете», «не как творение Бога, а как враждебный человеку феномен космологической пустоты (kenoma), созданный демоническим существом – Шекспир мог что-то знать о гностицизме» [8, с. 121–122; 16, с. 518–520].

Такая интерпретация вписывается в русло современного прочтения Шекспира как протоготического автора, стоящего у истоков готической традиции в британской литературе. Трагедии Шекспира содержат топосы, ставшие универсалиями готической литературной традиции: «…ужас как неизбывный компонент человеческого существования; зло и злодеи – нарушающие нравственную норму и равновесие в социуме и природе; героини-

жертвы; таинственное, потустороннее начало; демонизированное прошлое; тема Бога и дьявола» [8, с. 115].

В результате исторических эксцессов ко второй половине XX в. происходят существенные изменения в мировосприятии людей и соответственно меняются эстетические парадигмы. Готическая традиция (шире – традиция хоррора) выдвигается на литературную авансцену. Становится ясно, что она – феномен, отнюдь не маргинальный, а органичный для культуры, прежде всего британской, хотя и не только для нее.

В этом контексте «Дракула» Стокера воспринимается поновому, как сложный поздневикторианский роман, многое раскрывающий в социальной психологии британцев, в частности стойкие имперские настроения и вместе с тем ощущение опасностей, грозящих британской цивилизации, что нашло выражение в «имперской готике» и фантастике [см. подробнее: 7]. В 1897 г. появился не только «Дракула» Стокера, но и «Война миров» Герберта Уэллса. Оба романа – о «вторжении» в Британию пришельцев, намеренных уничтожить ее (в одном случае – чудовище-вампир Дракула, в другом – марсиане).

Стокер воплотил в романе свойственные викторианскому культурному подсознанию страхи «островитян» перед чужим, «другим». Недаром внимание российского философа, филолога, политолога Вадима Цымбурского привлек «геополитический мотив» романа – об отличии Западной Европы от Восточной [13]. Этот мотив возникает на первых же страницах романа, где молодой английский юрист Джонатан Гаркер описывает в дневнике свой переезд из Западной Европы в Восточную – в неведомый и чужой для него мир.

В романе доминирует идея необходимости защиты прогресса и цивилизации. Позднее Стокер четко сформулировал ее в статье «Цензура и литература» (1908): «Сила зла – антиэтическая сила, тем более опасная, что она естественна. Грех для человека столь же органичен, как жизнь и участие в неизбежной борьбе за нее. Но если прогресс – благо, и его цель – организация сил нации, то силам зла, естественным и произвольным, надо противостоять в полном масштабе. Недостаточно то там, то здесь защищать один рубеж, как бы важен он ни был; нужно защищать всю границу» [20, p. 435–436].

В борьбе со злом Стокер сделал ставку на англоязычный мир и цивилизацию. «Команда», противостоящая Дракуле, пришельцу

из глухого уголка нецивилизованной Восточной Европы, – наиболее просвещенные представители англофонного мира – англичане Джонатан Гаркер, его жена Мина, лорд Годалминг, американец Квинси Моррис, ученый из Амстердама – Абрахам Ван Хелсинг, которого порой считают подлинным героем романа (примечательно, что Стокер дал ему свое полное имя – Абрахам, так же звали и его отца). Парадокс и, вероятно, глубокий смысл кроется в том, что суперсовременная команда Ван Хелсинга, использующая новейшие для того времени достижения технического прогресса – пишущую машинку, фонограф, стенографию, телеграф, тем не менее побеждает Дракулу «отсталыми», но накопленными народным опытом способами: чеснок, религиозные символы – крест, облатки, магический круг, за который не может переступить вампир; кол, вбиваемый в сердце вампира.

В подтексте романа Стокера – полемика с дарвинистами, сторонниками теории эволюции, прежде всего с известным зоологом Томасом Генри Гексли (Хаксли, 1825–1895). Дарвинисты были убеждены в том, что все сводится к материи – духовная деятельность эквивалентна деятельности мозга. Материализм противостоял сущности христианства, основанного на представлении о дуализме человека: его физическая оболочка смертна, душа бессмертна. И по сути Дракула – агрессивный материалист, он предлагает человечеству бессмертие не души, а тела. Его программа – превращение всего человечества в вампиров – путь к эволюционистскому апокалипсису. Как все вампиры, Дракула лишен души, и его погоня за главной героиней романа – Миной, его стремление овладеть ею, подчинить себе имеет глубоко символический смысл: ее имя – анаграмма латинского «анима» – «душа».

В 1890-е годы, когда Стокер работал над «Дракулой», Зигмунд Фрейд начал свои исследования по психоанализу, но едва ли они были знакомы писателю, тем не менее предшественник и учитель Фрейда – врач-психиатр Жан Мартен Шарко упоминается в романе в разговорах доктора Сьюарда и Ван Хелсинга как ученый, владевший даром гипноза.

Современные критики нередко предлагают фрейдистские толкования романа, предварившего, по их мнению, попытки психоанализа проникнуть в тайны подсознания. В романе выводятся на поверхность глубинные желания и страхи человека и, по сути, подтверждается теория Фрейда: не нужно пренебрегать эротическим началом – одним из энергетических источников психики.

Вампиры и взаимоотношения персонажей с ними эротичны. Вампиризм ассоциируется не только со смертью и бессмертием, но и с сексуальной стороной жизни человека – тем, что викторианцы загоняли вглубь, подавляли как нечто неподобающее, непристойное и, накапливаясь, оно прорывалось на поверхность, в частности, в романах ужасов, авторы которых остро чувствовали существование в человеке разных начал.

Примечательно, что действие романа частично происходит в психиатрической лечебнице, а среди персонажей – два врача-психиатра. Возможности и пределы психики человека, его подсознание – эти темы занимают важное место в романе.

* * *

Стокера принято упрекать в том, что «Дракула» написан небрежно и оправдывать это тем, что автор был занят работой в театре. Но известно, что писатель задумал роман в 1890 г., а вышел он в 1897 г., т.е. у него было как минимум шесть лет на «обдумывание», из них три года он *писал* роман, как поведал Лорне [11, с. 489].

До «Дракулы» Стокер опубликовал роман «Змеиный перевал» (1890) – романтический триллер с элементами готики. Он свидетельствовал о явной склонности писателя к готической тематике, на что, видимо, повлияло ирландское происхождение писателя – он родился и вырос в протестантской семье в Клонтарфе (северном предместье Дублина) и был воспитан на ирландском фольклоре: в детстве мать рассказывала ему страшные ирландские саги и легенды, позднее он познакомился с ирландскими мифами о суккубах (соблазняющих спящих молодых мужчин) и их мужских двойниках – инкубах [Belford, p. 257–258], что «откликнулось» в «приключениях» его персонажей – Джонатана Гаркера и Люси Вестенра в «Дракуле». Описание туманов, легенд, тайн в «Змеином перевале» вызывает ощущение готического «дежавю». Положительным героям противостоит в романе «готический злодей» – ростовщик Черный Мердок – слабая реплика шекспировского Шейлока. Но уже здесь чувствуется, что романист хорошо знает театр, его проза порой близка к пьесе. Он по-шекспировски вводит в повествование элементы комедии, комического гротеска, чтобы разбавить мрачность повествования. То есть Стокер осваивает традицию, но еще подавлен ею: за его эффектными описа-

ниями необычной природы западной Ирландии явно ощущается «Грозовой перевал» Эмили Бронте. В этом романе Стокер – беллетрист, стремящийся соответствовать ожиданиям читателя, – и это делает роман тривиальным.

Сравнение «Дракулы» со «Змеиным перевалом» свидетельствует о существенном творческом преображении писателя. Шесть лет работы над романом – это немало. Какова же история его создания?

В апреле 1890 г. Стокер познакомился с профессором Будапештского университета Арминием Вамбери, видным историком и востоковедом. Он привлек внимание и к Дракуле, и к Трансильвании (и позднее послужил прототипом Ван Хелсинга в «Дракуле»). Видимо, тогда у Стокера и зародилась идея романа. Интерес к экзотике и травелогам, открывавшим читателям доступ к малоизвестным им частям мира, наблюдался в британской культуре еще со времен романтизма. Стокер в Восточной Европе не бывал и, работая над романом, основывался на книжных источниках: на «Описании княжеств Валахии и Молдавии» (1820) британского консула в Бухаресте Уильяма Уилкинсона, откуда заимствовал сведения о Дракуле; на пронизанном чувством британского превосходства травелоге майора Э.С. Джонсона «По следу полумесяца. Беспорядочные заметки от Пирея до Пешта» (1885), а также на книге «Страна за лесами» (1890) и эссе «Трансильванские суеверия» шотландской писательницы Эмили Джерард-Лазовски – об истории, народных обычаях и повседневной жизни в Трансильвании в 1880-е годы. Все они послужили источником описаний пейзажей и местностей в «Дракуле» и представлений о славянах и цыганах, характерных для британцев. В 1897 г. Стокер поведал Лорне, что прочел много книг, и назвал в их числе «Книгу оборотней» (1865) С. Бэринга-Гулда [11, с. 490].

У Дракулы был исторический прототип – Влад III Цéпеш («Колосажатель», 1431–1476), господарь Валахии (1448, 1456–1462, 1476) по прозвищу *Дракул*, означавшему *Дракон,* а также и дьявол (среди заметок писателя сохранилась выписка из книги У. Уилкинсона: «“Дракула” по-валашски означает “дьявол”»). Известно, что он противостоял османскому владычеству в Европе и в то же время был тираном, использовавшим пытки и наказание – сажание на кол. Исторические источники и исследования той эпохи зыбки и очень разнятся. По разным версиям, на счету Цепеша – от 500 человек до ста тысяч жертв. Однако он не был вампиром

буквальным, скорее – метафорическим. Писатель сделал его буквальным вампиром и выходцем не из Валахии, а из Трансильвании (тогда венгерской провинции), вероятно, потому, что у нее была репутация «земли вампиров». Для европейцев, особенно британцев, Трансильвания – это и буквально, и символически – неведомая «земля за лесами» (таков перевод топонима), где может быть все что угодно.

Судя по всему, внимание Стокера привлекла и не до конца проясненная история гибели Влада Цепеша. По одной из версий, его тело нашли монахи православного монастыря Снагов в 1476 г. Они похоронили его тайно, чтобы новый правитель Валахии, которого турки-османы посадили на престол, не осквернил его могилу. Стокер знал предание о том, что могила оказалась пустой, как обнаружилось позднее. Это позволило ему допустить, что Дракула покинул ее, превратившись в вампира.

«Дракулу» можно читать по-разному: как роман об архаике, вырывающейся из глубин истории на поверхность, а можно увидеть в образе Дракулы тип психологического вампира. Недаром одним из его прототипов считают Генри Ирвинга, в тени которого прошла значительная часть жизни писателя: в 1878 г. по его приглашению Стокер уехал из родного Дублина в Лондон, 27 лет был его другом и самозабвенно служил ему. Учитывая сильный характер Ирвинга, его способность доминировать и подчинять себе людей, его можно назвать «энергетическим» вампиром. Более того, у Ирвинга, в облике которого было нечто демоническое, Стокер «заимствовал» для своего персонажа внешность, некоторые жесты, манеру держаться.

В XIX в. было создано немало произведений о вампирах, среди них – повесть Джона Полидори «Вампир» (1819), роман-сериал Джеймса Варни и Томаса Преста «Вампир Уорни, или Кровавый Пир» (1845–1847), пьеса ирландца Д. Бусико «Вампир» (1852), новелла Дж. Шеридана Ле Фаню «Кармилла» (1872). Согласно теории Г. Блума, изложенной им в книге «Страх влияния» (1973), каждый писатель конкурирует с предшественниками, и «сильный автор» радикально пересматривает их тексты. Стокер инкорпорировал предшествующую «вампирскую» традицию и затмил ее.

Вампиризм – миф, основанный на вере в магическую силу крови как эликсира жизни, стал основополагающей темой романа. Он выводит к главной тайне бытия человека – смерти. И по сути,

этот миф примиряет человека с нею: страх перед смертью в значительной мере меркнет в сравнении с ужасом «бессмертия живого мертвеца», лишенного покоя и обреченного на вечные муки.

Фольклор о мертвых, пьющих кровь живых, есть почти в каждой культуре (самые древние источники о вампирах – на Востоке). Но в Центральной Европе (особенно в Валахии и Трансильвании), которая несколько веков была полем борьбы между христианами и турками, языческое содержание легенды о вампире обрело христианскую оболочку, и это привлекло Стокера.

Противостояние Христа и Дракулы в романе ненавязчиво, но ощутимо. Христос отдал свою жизнь за других, Дракула забирает жизнь других, чтобы жить самому. Он отшатывается от распятий, святых даров и всех символов христианства. Смерть распятого Христа стала началом его возрождения; для вампира быть пронзенным – «распятым» – колом означает подлинную смерть и забвение.

Адепт Дракулы – душевнобольной Ренфилд – одержимо поедает мух, пауков, воробьев, мотивируя это библейской цитатой: «Кровь – это жизнь» (10, с. 182), на самом деле в Библии сказано: «Только строго наблюдай, чтобы не есть кровь, потому что кровь есть душа: не ешь души вместе с мясом» (Втор. 12:23), «Душа тела – в крови» (Левит 17:11).

Некоторые исследователи, зарубежные и российские, полагают, что «Дракула» Стокера – не только готический роман, но и «оккультное послание, насыщенное символами», содержащими сокровенный смысл, это роман о «черном маге, с которым борется белый маг» [см. подробнее: 11, с. 591; 10, с. 338–350]. По слухам известно, что Стокер увлекался оккультизмом и участвовал в ритуалах тайного ордена – «Золотая Заря», оккультного общества, существовавшего в Великобритании во второй половине XIX – начале XX в. и практиковавшего теургию и алхимию. Среди членов этого ордена были ирландский поэт У.Б. Йейтс и британские романисты – Артур Мейчен и Алджернон Г. Блэквуд. Биограф Стокера Барбара Белфорд считает Стокера «внешним наблюдателем с множеством близких друзей, которые были членами» ордена [15, p. 213, 216].

Но каковы бы ни были латентные смыслы романа, он явно ориентирует читателя на христианские ценности.

Очевидно, что этот роман много значил для Стокера – он тщательно работал над его композицией. В романе нет авторского

повествования, привычного в романе XIX в., – роман сходен с пьесой (видимо, тут сработал театральный опыт Стокера). Писатель искусно создал в романе иллюзию документальности – достоверности и построил его на дневниках, письмах, телеграммах, газетной хронике, на меняющихся «точках зрения» персонажей.

Ныне ясно, что роман Стокера опередил свое время. В нем, как заметил российский искусствовед Олег Аронсон, до появления кинематографа представлен новый способ художественного – кинематографического – мышления [1].

Неудивительно, что после 1922 г., когда немецкий режиссер Фридрих Мурнау, мастер киноэкспрессионизма, снял по роману Стокера фильм «Носферату, симфония ужаса», началась «пандемия» «Дракулы» в кинематографе. Ныне известно около ста киноверсий о Дракуле и его двойниках (среди них фильмы известных режиссеров – Романа Полански, Вернера Херцога, Фрэнсиса Форда Копполы, Люка Бессона).

Вероятно, кинематограф сыграл приоритетную роль в том, что Дракула начал самостоятельную жизнь в массовом сознании в русле одного из самых популярных современных мифов – о вампиризме, и уже не только в кинофильмах, но и в телесериалах, мюзиклах, аниме, компьютерных играх. В рамках массовой культуры возник навязчиво-оголтелый «вампирский» субжанр. Все это, вольно или невольно, бросает тень низовой культуры на роман Стокера. Но от постмодернистского вампирского «субжанра» и шире – субкультуры, представляющих собой «игры» в вампиров, он далек и радикально отличается, как любое подлинное произведение искусства отличается от симулякра.

* * *

Вернемся к теме канона. Его понятие разрабатывается как в зарубежном, так и в современном отечественном литературоведении. Борис Дубин назвал типы канонов: устойчивый институциональный (в школе), актуальный (в современной критике) и модный, возникающий по итогам издательских стратегий, ориентированных на образованную, «околоуниверситетскую» критику [6, с. 18]. Пожалуй, ближе к истине И.Н. Сухих: он признает каноном лишь первый тип – *Большой канон*, формируемый школьной программой и другими социальными институтами и представленный «в традиционных историях литературы»; остальные марги-

нальны и изменчивы [12, с. 331]. Литературный канон, по его определению, – «список, собрание, множество текстов/авторов, считающихся образцовыми, самыми ценными, ключевыми для данной национальной литературы и/или культуры» [12, с. 330], это «позвоночник литературы» [12, с. 332]. И, конечно, добавим, – решающий фактор, определяющий переход произведения от статуса беллетристики в статус «классического канона» – испытание временем, востребованность для многих поколений.

Роман Стокера соответствует понятиям канона. Он основан на прочном фундаменте готической литературной традиции, идущей от Шекспира, это «породистый» роман с сильной эстетической энергетикой, воздействующей на литераторов разных стран и поколений, насыщенный литературными аллюзиями (Шекспир, Колридж, Библия…). Язык романа пластичен, точен, выразителен, что ощутимо даже в переводе на русский. Роман органично вписывается в национальный – британский канон, являющийся, как и всякий канон, – результатом имманентной эволюции литературы и социокультурным феноменом. По своим смыслам, значению и популярности он выходит за национальные пределы. Но при этом, конечно, нужно учитывать, что канон – это ряд разновеликих величин.

Писательская судьба Стокера не лишена драматизма. По меткому наблюдению внучатого племянника писателя – Дэниеля Фарсона, ставшего его биографом, он – «один из наименее известных авторов одной из самых знаменитых книг» [18, p. 8]. Среди написанного им – книги сказок, новеллы, авантюрные романы, три «романа ужасов»: «Сокровище семи звезд» (1903) – об ожившей египетской мумии, «Леди в саване» (1909) – о вампирах, «Логово белого червя» (1911) – о женщине-ящере. Это была неплохая для того времени беллетристика, но в литературе писатель остается как автор «Дракулы», возможно, прежде всего (хотя и не только), благодаря своему персонажу шекспировского масштаба, и этот персонаж «умудрился» затмить своего автора, но создан он был Стокером.

В России в советское время «Дракулу» не переводили – считали развлекательным чтивом.

Постсоветские переводы появились в 1990-е годы. В Перми издательством «Янус» был издан перевод Е. Крапоткиной. Публиковались и публикуются переводы Н. Сандровой, дополняемые разными российскими переводчиками.

Новый – полный перевод романа Стокера был сделан автором этих строк в 1992 г., он впервые вышел в 1993 г. в издательстве «Старт», далее публиковался и публикуется ныне российскими издательствами – «Энигма», АСТ, ЭКСМО, «Амфора», «Азбука», «Миф», «Клевер» и др., с 2020 г. – в обновленной, уточненной версии, подготовленной для серии «Литературные памятники» (издательство Ладомир-Наука) [11, с. 9–468]. Издание романа Стокера в этой академической престижной серии можно расценивать как «официальное» признание и в России его принадлежности к рангу классики.

Список литературы

1. *Аронсон О.* Трансцендентальный вампиризм // Синий диван. Философско-теоретический журнал. Вып. 15 / под ред. Е. Петровской. М.: Три квадрата, 2010. С. 25–46.
2. *Барон Олшеври.* Вампиры и другие фантастические истории. СПб.: Азбука, 2024. 480 с.
3. *Блок А.А.* Письма Ал. Блока к Е.П. Иванову / ред. и предисл. Ц. Вольпе; подгот. текста и коммент. А. Космана. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. 133 с.
4. *Блум Г.* Западный канон. Книги и школа всех времен / перев. Д. Харитонова. М.: НЛО, 2026. 669 с.
5. *Богомолов Н.А.* Русская литература начала XX века и оккультизм: исследования и материалы. М.: НЛО, 1999. 549 с.
6. *Дубин Б.* Классика «после и рядом». Социологические очерки о литературе и критике. М.: НЛО, 2010. 345 с.
7. *Красавченко Т.Н.* Брэм Стокер и его роман «Дракула» в культурно-историческом контексте // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение. 2021. № 3. С. 145–158.
8. *Красавченко Т.Н.* У истоков британской готики: трагедии Шекспира «Тит Андроник» и «Макбет» // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2023. № 5. С. 115–125.
9. *Лавров А.В.* Этюды о Блоке. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2000. 320 с.
10. *Одесский М.П.* Борьба магов: Необычайные похождения Гурджиева в романе Эренбурга // *Одесский М.П.* Четвертое измерение литературы: статьи о поэтике. М.: РГГУ, 2011. С. 338–350.
11. *Стокер Б.* Дракула / изд. подгот. Т.А. Михайлова, М.П. Одесский. М.: Ладомир; Наука, 2020. 889 с. (Литературные памятники).

12. *Сухих И.Н.* Русский литературный канон: формирование и функции // Вестник христианской гуманитарной академии. 2016. Т. 17. Вып. 3. С. 329–335.
13. *Цымбурский В.* «Граф Дракула», философия истории и Зигмунд Фрейд // *Стокер Б.* Вампир граф Дракула. Кишинёв: Ада, 1990. С. 352–365.
14. *Элиот Т.С.* Бесплодная земля / изд. подгот. В.М. Толмачев, А.Ю. Зиновьева. М.: Ладомир, Наука, 2014. 528 с. (Литературные памятники).
15. *Belford B.* Bram Stoker: A Biography of the Author of "Dracula". L.; N.Y.: Alfred A. Knopf, 1996. 381 p.
16. *Bloom H.* Shakespeare: The Invention of the Human. N.Y.: Riverhead books, 1998. 768 p.
17. *Eliot T.S.* The Waste Land: a facsimile and manuscripts of the original drafts including the annotations of Ezra Pound. L.: Faber a. Faber, 1971. XXX, 149 p.
18. *Farson D.* The Man Who Wrote Dracula. A biography of Bram Stoker. L.: Michael Joseph, 1975. 240 p.
19. *Sherry V.* Where are the eagles and the trumpets: Imperial decline and T.S. Eliot's development // A Companion to T.S. Eliot / ed. by D.E. Chintz. Hoboken (N.J.): Wiley-Blackwell, 2014. P. 91–104.
20. *Stoker B.* Dracula / ed. by Gl. Byron. Peterborough (Ontario): Broadview Press, 1997. 493 p.
21. *Warren R.* I saw him creep head downward down a-wall: T.S. Eliot and Dracula. URL: https://richardawarren.wordpress.com/2012/07/10/i-saw-him-creep-head-downward-down-a-wall-t-s-eliot-and-dracula/ (дата обращения: 11.06.2026).

References

1. Aronson, O. "Transtsendental'nyi vampirism" ["The Transcendental Vampirism"]. *Sinii divan. Filosofsko-teoreticheskii zhurnal*, no. 15, ed. E. Petrovskaya. Moscow, Tri kvadrata Publ., 2010, pp. 25–46. (In Russ.)
2. Baron Olshevri. *Vampiry i drugie fantasticheskie istorii* [*Vampires and Other Phantastic Stories*]. St Petersburg, Azbuka Publ., 480 p. (In Russ.)
3. Blok, A.A. *Pis'ma Al. Bloka k E.P. Ivanovu* [*Al. Blok Letters to E.P. Ivanov]*, ed. and introd. by Ts. Vol'pe, text prep. and comment. by A. Kosman. Moscow, Leningrad, Izd-vo AN SSSR Publ., 1936, 133 p. (In Russ.)
4. Bloom, H. *Zapadnyi canon. Knigi i shkola vsekh vremen* [*The Western Canon. The Books and School of the Ages*], transl. by D. Kharitonov. Moscow, NLO Publ., 2026, 669 p. (In Russ.)
5. Bogomolov, N.A. *Russkaya literatura nachala XX veka i okkul'tizm*: *issledovaniya i materialy* [*Russian Literature of the Beginning of the 20th Century*: *Research and Materials*]. Moscow, NLO Publ., 1999, 549 p. (In Russ.)

6. Dubin, B. *Classika "posle i ryadom". Sotsiologicheskie ocherki o literature i kritike* [*Classic, "Then and Near": The Sociological Essays on Literature and Criticism*]. Moscow, NLO Publ., 2010, 345 p. (In Russ.)
7. Krasavchenko, T.N. "Bram Stoker i ego roman *Dracula* v kul'turno-istoricheskom kontekste" ["Bram Stoker and his *Dracula* in a Cultural and Historical Context]. *Sotsial'nye i gumanitarnye nauki. Otechestvennaya i zarubezhnaya literatura. Seriya 7. Literaturovedenie*, no. 3, 2021, pp. 145–158. (In Russ.)
8. Krasavchenko, T.N. "U istokov britanskoi gotiki: tragedii Shekspira *Tit Andronik* i *Makbet*" ["At the Origins of British Gothic: Shakespeare's Tragedies *Titus Andronicus* and *Macbeth*"]. *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 9. Filologiya*, no. 5, 2023, pp. 115–125. (In Russ.)
9. Lavrov, A.V. *Ehtyudy o Bloke* [*Sketches on Blok*]. St Petersburg, Izdatel'stvo Ivana Limbakha Publ., 2000, 320 p. (In Russ.)
10. Odesskii, M.P. "Bor'ba magov: Neobychainye pokhozhdeniya Gurdzhieva v romane Ehrenburga" ["Unusual Adventures of Gurdgiev in an Erenburg Novel"]. *Chetvertoe izmerenie literatury: stat'i o poehtike* [*The Fourth Dimension of Literature: Articles on Poetics*]. Moscow, RGGU Publ., 2011, pp. 338–350. (In Russ.)
11. Stoker, B. *Drakula* [*Dracula*], ed. by T.A. Mikhailova, M.P. Odesskii. Moscow, Ladomir Publ., Nauka Publ., 2020, 889 p. (Literaturnye pamyatniki). (In Russ.)
12. Sukhih, I.N. "Russkii literaturnyi kanon: formirovanie i funktsii" ["Russian Literary Canon: Formation and Functions"]. *Vestnik khristianskoi gumanitarnoi akademii*, vol. 17, no. 3, 2016, pp. 329–335. (In Russ.)
13. Tsimburskii, V. "'Graf Drakula', filosofiya istorii i Zigmund Freid" ["'Count Dracula', Philosophy of History and Sigmund Freud"]. Stoker, B. *Vampir graf Drakula* [*Vampire Count Dracula*]. Kishinev, Ada Publ., 1990, pp. 352–365. (In Russ.)
14. Eliot, T.S. *Besplodnaya zemlia* [*Waste Land*], ed. V.M. Tolmatchoff, A.Yu. Zinovieva. Moscow, Ladomir Publ.; Nauka Publ., 2014, 528 p. (Literaturnye pamyatniki). (In Russ.)
15. Belford, B. *Bram Stoker: A Biography of the author of "Dracula".* London, New York, Alfred A. Knopf, 1996, 381 p. (In English)
16. Bloom, H. *Shakespeare: The Invention of the Human.* New York, Riverhead books, 1998, 768 p. (In English)
17. Eliot, T.S. *The Waste Land: a facsimile and manuscripts of the original drafts including the annotations of Ezra Pound.* London, Faber a. Faber, 1971, XXX, 149 p. (In English)
18. Farson, D. *The Man Who Wrote Dracula. A biography of Bram Stoker.* London, Michael Joseph, 1975, 240 p. (In English)

19. Sherry, V. “Where are the eagles and the trumpets: Imperial decline and T.S. Eliot’s development”. *A Companion to T.S. Eliot*, ed. by D.E. Chintz. Hoboken (N.J.), Wiley-Blackwell, 2014, pp. 91–104. (In English)
20. Stoker, B. *Dracula*, ed. by Gl. Byron. Peterborough (Ontario), Broadview Press, 1997, 493 p. (In English)
21. Warren, R. “I saw him creep head downward down a-wall: T.S. Eliot and Dracula”. Available at: https://richardawarren.wordpress.com/2012/07/10/i-saw-him-creep-head-downward-down-a-wall-t-s-eliot-and-dracula (date of access: 11.06.2026). (In English)

УДК 82-32 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.09

Н.А. Гриднёва
© Гриднёва Н.А., 2026

МУЗЫКА Ф. ШОПЕНА В РАССКАЗЕ Г. ГЕССЕ «NOCTURNO ES-DUR»

Аннотация. В статье представлен анализ рассказа Г. Гессе «Nocturno Es-Dur» и, в частности, интерпретация писателем музыкального опыта Ф. Шопена, знаменитый ноктюрн которого послужил источником для названия рассказа. Обращение Гессе к жанру ноктюрна обусловлено не только его интересом к музыке, но и влиянием романтизма, которое писатель испытывал на протяжении всего творческого пути. В рассказе описана игра пианистки (в ее образе угадываются черты вдохновлявшей Шопена Мари Плейель) и впечатления влюбленного в нее героя, который под влиянием звучащего ноктюрна погружается в воспоминания. Как и ноктюрн, где на первый план выходит сиюминутность впечатления, разрушающая цельность и упорядоченность объективного мира, рассказ сосредоточен на душевном состоянии героя и повествование ведется сквозь призму лирического переживания. Особенности построения рассказа выявляют его связь с такими новациями Шопена, как орнаментальное варьирование, подразумевающее повторение, перекличку отдельных элементов в рамках развертывания единой темы и использование контрастных образных начал для большей экспрессии и драматизации.

Ключевые слова: Герман Гессе; Фредерик Шопен; рассказ; ноктюрн; романтизм.

Получено: 15.02.2026 Принято к печати: 10.04.2026

Информация об авторе: *Гриднёва* Наталья Александровна, кандидат филологических наук, доцент, Самарский государственный медицинский университет, ул. Чапаевская, д. 89, 443099, Самара, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1886-6040

E-mail: n.gavrilina83@mail.ru

Для цитирования: *Гриднёва Н.А.* Музыка Ф. Шопена в рассказе Г. Гессе «Nocturno Es-Dur» // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 165–177.
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.09

Natalia A. Gridneva
© Gridneva N.A., 2026

F. CHOPIN'S MUSIC IN H. HESSE'S SHORT STORY *NOCTURNO ES-DUR*

Abstract. One of the earliest short stories by H. Hesse *Nocturno Es-Dur* (1904) is analized here with a focus on how the music experience of F. Chopin is interpreted by the author. Hesse's attention to the genre of nocturne is explained not only by his constant interest in music, but also by the ideology of romanticism which influenced the writer throughout his creative career and especially at the start. Like the nocturne with its attention to a momentary impression devastating the regularity of the objective world, the short story focuses on emotions of the protagonist, the world around is shown through the prism of his lyrical experience. Some features of the narrative structure – repeating similar details while developing the same theme and integration of the opposites – associate the text with such innovations of F. Chopin as ornamental variation and usage of contrast elements for expression and dramatization.

Keywords: Hermann Hesse; Fryderik Chopin; short story; romanticism.

Received: 15.02.2026 Accepted: 10.04.2026

Information about the author: *Natalia A. Gridneva*, PhD in Philology, Associate Professor, Samara State Medical University, Chapaevskaya Street, 89, 443099, Samara, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-1886-6040
E-mail: n.gavrilina83@mail.ru

For citation: Gridneva, N.A. "F. Chopin's Music in H. Hesse's Short Story *Nocturno Es-Dur*". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 165–177. (In Russ.)
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.09

По верному замечанию А. Аракеляна, сама история европейской культуры показывает, как «чрезвычайно стабильны и разнообразны» связи между литературой и музыкой [2, с. 72]. Хотя теоретическое осмысление данный вопрос начал получать лишь в XVIII в. (Дж. Броук, Д. Вебб, Й. Зульцер, Й. Гердер), исто-

рия взаимодействия этих двух видов искусств уходит корнями в глубокую древность. В качестве наиболее ярких образцов синтеза художественного слова и музыки можно вспомнить, например, античный мелос, рыцарскую поэзию Средневековья, творчество романтиков и символистов. Литература XX в. также демонстрирует большой интерес к музыке, продолжает заимствовать и перерабатывать ее опыт. В частности, большой интерес в этом плане представляет собой творчество Германа Гессе.

В жизни Г. Гессе музыка играла огромную роль (см.: [19]). Он был ее большим ценителем и знатоком, сам играл на скрипке, водил дружбу с некоторыми известными музыкантами своего времени (например, А. Шленкером, О. Шёком, Ф. Бруном, И. Дуриго, Ф. Андреэ). В музыке писатель видел великое таинство, «блаженное совершенство», «преисполненный жизни и чувства идеал формы» [5, с. 42]. В своем творчестве он постоянно обращается к музыке, она присутствует в его текстах и на ритмико-интонационном, и на идейно-тематическом, и на структурно-композиционном уровнях.

В «Послании автора корректору» Г. Гессе, отмечая огромный потенциал ритма и мелодии, способных буквально преобразить фразу, говорит о «музыке прозы» как об «одном из немногочисленных воистину магических, воистину волшебных средств, имеющихся у литературы и поныне» [8, с. 153]. Писатель также привлекает опыт музыки, выстраивая архитектонику своих произведений. Рассуждая в письмах об используемых композиционных приемах, он говорит, в частности, о таких музыкальных формах, как канон, фуга, интермеццо, соната и др.

Проблеме музыки в творчестве Г. Гессе посвящено немало исследований. В той или иной мере в своих фундаментальных работах этой темы касались российские и зарубежные литературоведы Г. Филд, П. Геллер, Б. Кнапп, П. Робертс, К. Вайбель, Х. Ленер, Г. Маурер, Р. Каралашвили, В. Седельник, А. Березина, Н. Павлова, А. Гутманис и др. (см. также [18]). В отечественном литературоведении последних лет, как, впрочем, и раньше, основное внимание уделяется самым известным романам писателя – «Степной волк» и «Игра в бисер». Так, Е.Г. Маргарян пишет о ницшеанской философии музыки в «Степном волке», который «случайно или осознанно, но буквально пропитан реминисценциями из “Рождения трагедии”, и является своего рода иллюстрацией к трактату Ницше» [13, с. 240]. Р.Т. Руколеева говорит о продолжении в романе традиций романтиков, перенесших идею контра-

пункта как одновременного сочетания нескольких голосов из музыки в литературу [14]. А. Аракелян усматривает в восприятии музыки писателем прежде всего влияние индийских и китайских религиозных и философских идей, определяющих связь музыки у Г. Гессе с «возвышенным вдохновением и цельными нравственными мирами» [2, с. 75]. О.Б. Элькан рассматривает «Игру в бисер» как «литературно-музыкальный ребус», обнаруживая источник вдохновения писателя в полифонических циклах И.С. Баха [16].

В данной статье проблема музыки в творчестве Г. Гессе рассматривается на материале одного из его ранних рассказов – «Nocturno Es-Dur»[1], написанного в 1904 г. Заметим, что ранее творчество писателя, в том числе его малая проза конца XIX – первого десятилетия XX в., нечасто становилась предметом специального рассмотрения, хотя немногочисленные исследователи находят в ранних произведениях Г. Гессе философские, антропологические, онтологические, художественные истоки его позднего творчества, в том числе романов «Степной волк» и «Игра в бисер» [12; 15]. Это относится и к проблеме музыки, интерес к которой Г. Гессе проявлял с самого начала своего творческого пути.

Восторг писателя перед музыкой есть во многом следствие его увлеченности творчеством немецких романтиков и неоромантиков [1]. Обращение в рассказе к жанру ноктюрна вполне может быть рассмотрено именно с этих позиций.

Ноктюрн – небольшая музыкальная пьеса лирического характера. Особое распространение этот вид фортепианной миниатюры получил в эпоху расцвета романтизма в XIX в. Сама этимология слова (*фр*. nocturne – «ночной») указывает на связь жанра с ночным временем суток. Традиционно ночь – время мистики, откровения, созерцания и философствования. У романтиков с их тягой ко всему таинственному ночь приобретает особое значение, становится покровительницей снов и грез, которые в романтическом мировидении предстают истинной реальностью – в про-

[1] В 2016 г. в журнале «Иностранная литература» этот рассказ в переводе В.Г. Куприянова был опубликован под заголовком «Ноктюрн ми-бемоль мажор» [7]. Высоко оценивая качество перевода, обратим внимание на то, что в заглавии, в отличие от текста рассказа, Г. Гессе привел не немецкий, а латинский термин. Учитывая международный характер использованной писателем терминологии, мы сочли возможным использовать в статье оригинальное заглавие рассказа.

тивовес бытовой, приземленной реальности исполненного светом дня. Как замечает Р.В. Глазунова, ноктюрн «становится выражением самой сущности романтического миросозерцания» [9, с. 121]: здесь на первый план выходит сиюминутность лирического переживания, разрушая цельность и строгую упорядоченность объективного мира и привычный ход времени, стирая границы между прошлым, настоящим и будущим.

Рассказ Г. Гессе изображает как раз такое переживание героя, находящегося под сильнейшим впечатлением от звучащего ноктюрна Ф. Шопена. Его душа живо и страстно откликается на игру гостьи-пианистки, он всецело оказывается во власти музыки, которая одурманивает, околдовывает его, вводит в состояние некоего транса или сна. Во всяком случае, прошлое и настоящее становятся с трудом различимыми, пространственные границы также почти стираются. Окутанная ночной тьмой комната вдруг превращается в дом его детства, где он, ребенок, слышит хорошо знакомые, печальные, уже затихающие звуки вечерней игры матери. Игра заканчивается, и вот он переносится в наполненную светом, украшенную залу, где он, скрипач, музицирует вместе с некой прекрасной пианисткой, которая по окончании игры остается холодной ко всем его страстным признаниям. И вот отвергнутый герой уже идет, не разбирая дороги, по темному лесу, пока волшебные звуки музыки не переносят его, смертельно уставшего, обратно в комнату к сидящей за роялем гостье. Музыка затихает, ноктюрн сыгран до конца, дама встает и, проигнорировав протянутую ей героем руку, уходит, оставляя его в одиночестве.

Ф. Шопен, известный ноктюрн которого стал поводом для рассказа Г. Гессе, является общепризнанным гением этого жанра в истории музыки. «Ноктюрны, – пишет о композиторе К. Кузнецов, – через всю его жизнь проходят как непрерывная чреда сокровенных душевных излияний» [11, с. 129]. Продолжая традиции, заложенные Дж. Фильдом, создателем ноктюрна в его романтическом варианте, Ф. Шопен тем не менее придает жанру не свойственную тому ранее экспрессивность; прежний созерцательно-сентиментальный характер сменяется взволнованно-романтическим, иногда даже не лишенным трагических нот. «Ноктюрны Ф. Шопена, – заключает В.Д. Ван Даньни, – это маленькие музыкальные поэмы, охватывающие спектр эмоций от глубокой печали до почти экстатического восторга» [3, с. 60]. Герой рассказа Г. Гессе за те несколько минут, что звучит чарующая его мелодия

шопеновского ноктюрна, также успевает испытать целую гамму чувств, которые, сменяя друг друга, определяют ритм повествования, придают ему ощутимый динамизм и напряженность.

По оценке многих музыковедов, Ф. Шопен, как никто другой, раскрывает драматический потенциал ноктюрна. Это удается ему во многом за счет сопоставления контрастных образных начал, в том числе через внедрение разнообразного жанрового материала (вальса, марша, речитатива, хорала и др.). Рассказ Г. Гессе также полон контрастов, и это не только эмоции героя (например, его страстный любовный восторг перед пианисткой и тихая грусть, умиротворенность в родительском доме), но и сменяющие друг друга мелодии (например, тихая, робкая, грустная мелодия, наигрываемая матерью, и быстрая, лихорадочная, танцевальная мелодия, исполняемая героем в дуэте с пианисткой), музыка и тишина (в тексте звучит несколько мелодий, и автор никогда не опускает момент завершения игры, обязательно проговаривает его, словно расставляя нужные паузы), тьма и свет (темнота комнаты, родительского дома, густого леса противопоставляется яркому свету в большой зале), быстрая ходьба и вынужденный отдых, когда уставший герой буквально падает без сил в темном лесу.

Здесь уместно вспомнить о ключевой для творчества Г. Гессе «идее полярности, проникающей в мельчайшие детали художественной структуры и определяющей характер изображаемой действительности» [10, с. 21]. Писатель видит мир как диалектическое противостояние полярных противоположностей – духа и тела, техники и природы, мужчины и женщины, смерти и жизни, созидания и разрушения. Примечательно, что, рассуждая об этом в «Курортнике», он сравнивает себя с музыкантом, пишущим «двухголосую мелодию, мелодию, состоящую из двух линий, из двух тональностей и нотных рядов, которые бы друг другу соответствовали, друг друга дополняли, друг с другом боролись, друг друга обусловливали» [6, с. 129]. Именно для такого двуединства стремится найти выражение писатель, так чтобы в его текстах «постоянно ощущалась бы мелодия и контрмелодия» и «многообразию постоянно сопутствовало бы единство, шутке серьезность» [6, с. 130].

При всей контрастности, главным принципом Ф. Шопена остается, однако, так называемое орнаментальное варьирование, подразумевающее единую для всех разделов ноктюрна тематику, неоднократное повторение некоторых элементов, их перекличку. Рассказ Г. Гессе, как и ноктюрн, легко делится на отдельные части,

изображающие различные эпизоды жизни героя, но все они тематически объединены звучащей мелодией шопеновского ноктюрна, пробуждающей в душе героя трепетные чувства и воспоминания. Определенная перекличка обнаруживается и в деталях, которые переходят из одного эпизода в другой („Die **Kerze** ist verlöscht“ [16, S. 402] – „in ihren blonden Haaren schimmert das **Kerzen**licht“ [16, S. 403]; „der süße **Duft** der Teerose“ [16, S. 402] – „in ihrem hohen, **duft**enden Zimmer“ [16, S. 402] – „ihr **duft**endes Haar“ [16, S. 403] – „der starke Teerosen**duft**“ [16, S. 403]; „mich **schmerzt** der Kopf“ [16, S. 402] – „warum es mir so sonderbar **weh tut**, in den Augen, in der Kehle, in der Stirn“ [16, S. 403]; „eine Saite meiner **Geige**“ [16, S. 402] – „ich mit meiner hellbraunen **Geige**“ [16, S. 403]; „ich **öffne die Augen** wieder“ [16, S. 402] – „ich **schlage** meine müden **Augen auf**“ [16, S. 403]; „die dünnen **biegsamen Finger**“ [16, S. 403] – „von wunderbar zarten und **gelenken Fingern**“ [16, S. 403]; „eine **fiebernde** Tanzmelodie“ [16, S. 403] – „wunderlich verschlungen, leise, scheu, **fieberisch**“ [16, S. 403] и др.).

Сосредоточенность автора на эмоциях героя, подчиняющая повествование логике лирического переживания, уже сама по себе позволяет обнаружить близость языка рассказа музыке, говорящей на языке чувств, ощущений, настроений. Автор не рисует перед читателем четкой, ясной картины произошедшего, оставляя лишь весьма смутные очертания, намеки. Например, по-разному можно истолковать ключевой для рассказа образ чайной розы, который, несомненно, получает здесь символическое звучание.

Цветок появляется уже в самом начале текста, он закреплен в поясе пианистки, комната окутана его сладким ароматом, но он уже «перезрел» и начинает терять лепестки, они лежат на полу матовыми светлыми пятнами. В конце рассказа, когда герой после своих мысленных скитаний возвращается в комнату, образ розы упоминается вновь, герой слышит его сладкий аромат. Окончив игру, гостья встает из-за рояля, открепляет цветок от пояса и, уходя, отдает его протянувшему к ней руки герою. Тот остается стоять один, с голым стеблем в руке, весь пол покрыт опавшими душистыми лепестками.

В рассказе образ розы буквально «живет в одном ритме с мелодией, одной жизнью с ней» [4, с. 91], что позволяет увидеть в нем символ музыки. К такому восприятию образа подталкивает и дурманящий аромат цветка, «вездесущий и всепроникающий, как сама мелодия ноктюрна, не знающая никаких границ и препят-

ствий, с легкостью переносящая героя в прошлое и обратно» [4, с. 90]. В то же время образ может быть истолкован и как символ любви героев – уже увядшей, изжившей себя и, наконец, безвозвратно утраченной.

Впрочем, о том, какие конкретно отношения связывают героев, сказать наверняка – сложно. Нет даже уверенности в том, о двух ли женщинах идет речь или это два эпизода одной истории любви. Так или иначе, в образах пианисток – прекрасных, искусных, но холодных, неприступных – можно усмотреть отсылку к известной в истории музыки фигуре – Мари Плейель. Собственно, именно ей Ф. Шопен посвятил свой опус 9, в который вошел и ноктюрн ми-бемоль мажор.

Мари Плейель – бельгийская пианистка, композитор и педагог. В свое время она пользовалась широкой популярностью, выступала с концертами во многих европейских странах, среди поклонников ее таланта были Ф. Шопен, Ф. Лист и Ф. Мендельсон. Впрочем, известна она была не только своим мастерством, но и красотой, восхищавшей и вдохновлявшей немало мужчин. Одним из них был Г. Берлиоз, с которым М. Плейель была помолвлена, но во время его отъезда в Италию разорвала помолвку и вышла замуж за другого. Предательство любимой женщины настолько потрясло композитора, что он всерьез планировал убить саму Плейель, ее новоиспеченного мужа, ее мать и затем себя самого. Благодаря опубликованным письмам и мемуарам Г. Берлиоза эта полная драматизма любовная история стала известна не только близким знакомым несостоявшейся супружеской пары, но и широкой публике.

Примечательно, что в стихотворении «Ноктюрн» (1899), посвященном тому же произведению композитора, Г. Гессе создает иной образ пианистки. В стихотворении также изображены двое – Он и Она – за игрой Шопена в ночной комнате. Музыка предстает великим таинством, магически преображающим все вокруг и придающим каждому мгновению своего звучания непреходящую ценность. В восторженном восприятии лирического героя прекрасная пианистка с ее сияющим ореолом из лунного света ассоциируется с неземной природой. Особенно ясно эта связь обнаруживается в последнем четверостишии, когда пианистка подходит к окну и протягивает руку к луне, окутывающей героиню своим светом. Возникающая тишина кажется естественным продолжением отзвучавшей мелодии, ощущение духовной близости и со-

причастности только что пережитому в стихотворении, в отличие от рассказа, после игры не исчезает, но и здесь в последнем эпизоде пианистка может показаться лишь гостьей, которая по завершении музицирования вот-вот покинет героя, растворившись в лунном сиянии.

Итак, как видим, интерес Г. Гессе к музыке нашел отражение уже в раннем творчестве, в частности в рассказе «Nocturno Es-Dur». В значительной степени под влиянием романтиков писатель, как и во многих более поздних произведениях, обращается здесь к феномену музыкального искусства, наделенного в его представлении почти магической силой. Рассказ обнаруживает многочисленные связи с упомянутым в его названии известным ноктюрном Ф. Шопена. Так, именно его играет героиня, в образе которой угадываются черты М. Плейель, вдохновившей композитора на создание произведения. Как и ноктюрн, в силу собственной жанровой природы связанный с ночной мистикой, снами, романтическими грезами, рассказ Г. Гессе изображает приведенного в восторг игрой прекрасной пианистки героя, в котором музыка пробуждает целую гамму чувств и воспоминаний. Повествование ведется сквозь призму лирического переживания рассказчика с нарушением объективных временных и пространственных границ. С ноктюрнами Ф. Шопена рассказ сближает также его структура, предполагающая естественное разделение на части, почти независимые друг от друга, но объединенные тематически и обнаруживающие перекличку в деталях, что заставляет вспомнить о принципе орнаментального варьирования – ключевом для архитектоники шопеновских ноктюрнов. Важная инновация польского композитора – использование полижанрового материала, обеспечивающего мелодии особую контрастность и, как следствие, экспрессивность, – также находит отражение в тексте рассказа, полном контрастных элементов (свет / тьма, музыка / тишина и др.), которые, чередуясь, задают повествованию определенный ритм, придают ему заметную напряженность.

Список литературы

1. *Айрапетова В.А.* Новалис и Гессе: от романтизма к неоромантизму // Вестник Ленинградского государственного университета им. А.С. Пушкина. 2015. Т. 2. № 2. С. 307–318.

2. *Аракелян А*. Музыка и немецкий роман первой половины XX века (Т. Манн, Г. Гессе, В. Верфель) // Вестник Университета Российского образования. 2014. № 1. С. 72–77.
3. *Ван Даньни В.Д*. Становление жанра ноктюрна в европейской музыке // Вестник Белорусского государственного университета культуры и искусств. 2024. № 3(53). С. 56–63.
4. *Гаврилина Н.А*. Внутритекстовые механизмы символизации художественного образа (на материале малой прозы Г. Гессе): дис. … канд. филол. наук. Самара, 2011. 151 с.
5. *Гессе Г*. Из Предисловия к лирической антологии // *Гессе Г*. Магия книги. Сборник эссе, очерков, фельетонов, рассказов и писем о книгах, чтении, писательском труде, библиофильстве, книгоиздании и книготорговле / пер. с нем. А. Науменко. М.: Книга, 1990. С. 42–44.
6. *Гессе Г*. Курортник // *Гессе Г*. Курортник: сборник рассказов / пер. с нем. В. Курелла. М.: Издательство АСТ, 2021. С. 5–131.
7. *Гессе Г*. Ноктюрн ми-бемоль мажор / пер. с нем. В. Куприянова // Иностранная литература. 2016. № 1. С. 163–164.
8. *Гессе Г*. Послание автора корректору // *Гессе Г*. Магия книги. Сборник эссе, очерков, фельетонов, рассказов и писем о книгах, чтении, писательском труде, библиофильстве, книгоиздании и книготорговле / пер. с нем. А. Науменко. М.: Книга, 1990. С. 151–154.
9. *Глазунова Р.В*. Становление жанра фортепианного ноктюрна в России // Вестник Академии русского балета им. А.Я. Вагановой. 2020. № 2(67). С. 117–131.
10. *Каралашвили Р*. Мир романов Германа Гессе. Тбилиси: Сабчота Сакартвело, 1984. 262 с.
11. *Кузнецов К*. Исторические формы ноктюрна // Искусство. 1925. № 2. С. 129–130.
12. *Лазуткина О.А*. Концепция человека в циклах рассказов Германа Гессе «По эту сторону», «Соседи», «Окольные пути»: автореф. дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2008. 19 с.
13. *Маргарян Е.Г*. Дифирамбическое просветление через дионисийский экстаз в романе Германа Гессе «Степной волк» // Критика и семиотика. 2014. № 1. С. 238–248.
14. *Руколеева Р.Т*. Музыкальные миры Г. Гессе и М. Булгакова («Степной волк» и «Мастер и Маргарита») // Компаративные филологические исследования в XXI веке. Екатеринбург: Уральский Федеральный Университет им. первого Президента России Б.Н. Ельцина, 2024. С. 36–44.
15. *Терехова Т.В*. Проблематика и особенности поэтики раннего творчества Германа Гессе 1890-х – 1920-х годов: автореф. дис. … канд. филол. наук. Орел, 2009. 25 с.

16. *Элькан О.Б.* Роман Г. Гессе «Игра в бисер» как литературно-музыкальный ребус // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2017. № 28. С. 68–82. DOI: 10.17223/22220836/28/7
17. *Hesse H.* Nocturno Es-Dur // Hesse H. Die Erzählungen und Märchen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2009. S. 402–403.
18. *Jose A., Grace V.M.B., Jose J., Wilson D.D.* Relevance of Hermann Hesse: a systematic review of different perspectives // RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism. 2023. Vol. 28. No. 4. P. 845–858. DOI: 10.22363/2312-9220-2023-28-4-845-858
19. *Schneider C.I.* Hermann Hesse and Music // A Companion to the Works of Hermann Hesse: Studies in German Literature Linguistics and Culture / ed. Ingo Cornils. Martelsham: Boydell & Brewer, 2013. P. 373–94. DOI: 10.1017/9781571137296.016

References

1. Airapetova, V.A. “Novalis i Gesse: ot romantizma k neoromantizmu” [“Novalis and Hesse: from Romanticism to Neo-romanticissm”]. *Vestnik Leningradskogo gosudarstvennogo universiteta im. A.S. Pushkina*, vol. 2, no. 2, 2015, pp. 307–318. (In Russ.)
2. Arakelyan, A. “Muzyka i nemetskii roman pervoi poloviny XX veka (T. Mann, G. Gesse, F. Verfel’)” [“Music and German Novel of the First Half of the 20th Century (Th. Mann, H. Hesse, F. Werfel)”]. *Vestnik Universiteta Rossiiskogo obrazovaniya*, no. 1, 2014, pp. 72–77. (In Russ.)
3. Van Dan’ni, V.D. “Stanovlenie zhanra noktyurna v evropeiskoi muzyke” [“The Formation of the Nocturne Genre in European Music”]. *Vestnik Belorusskogo gosudarstvennogo universiteta kul’tury i iskusstv*, no. 3(53), 2024, pp. 56–63. (In Russ.)
4. Gavrilina, N.A. *Vnutritekstovye mekhanizmy simvolizatsii khudozhestvennogo obraza (na materiale maloi prozy G. Gesse)* [*In-text Mechanisms of Symbolization of Word Pictures (on the Basis of Short Stories of H. Hesse)*]. PhD in Philology Dissertation. Samara, Samara State University Publ., 2011, 151 p. (In Russ.)
5. Gesse, G. “Iz Predisloviya k liricheskoi antologii” [“From Foreword to the Lyrical Anthology”]. *Magiya knigi. Sbornik ehsse, ocherkov, fel’etonov, rasskazov i pisem o knigakh, chtenii, pisatel’skom trude, bibliofil’stve, knigoizdanii i knigotorgovle* [*The Magic of Book. A collection of essays, sketches, satirical pieces, short stories and letters concerning books, reading, the craft of writing, bibliophily, book publishing and book trade*], transl. from German A. Naumenko. Moscow, Kniga Publ., 1990, pp. 42–44. (In Russ.)

6. Gesse, G. “Kurortnik”. *Kurortnik: sbornik rasskazov* [*Vacationer. A collection of short stories*], transl. from German V. Kurell. Moscow, Izdatel’stvo AST Publ., 2021, pp. 5–131. (In Russ.)
7. Gesse, G. “Noktyurn mi-bemol’ mazhor” [“Nocturne in E-flat major”], transl. from German V. Kupriyanov. *Inostrannaya literatura*, no. 1, 2016, pp. 163–164. (In Russ.)
8. Gesse, G. “Poslanie avtora korrektoru” [“A Message of Author to Proofreader”]. *Magiya knigi. Sbornik ehsse, ocherkov, fel’etonov, rasskazov i pisem o knigakh, chtenii, pisatel’skom trude, bibliofil’stve, knigoizdanii i knigotorgovle* [*The Magic of Book. A collection of essays, sketches, satirical pieces, short stories and letters concerning books, reading, the craft of writing, bibliophily, book publishing and book trade*], transl. from German A. Naumenko. Moscow, Kniga Publ., 1990, pp. 151–154. (In Russ.)
9. Glazunova, R.V. “Stanovlenie zhanra fortepiannogo noktyurna v Rossii” [“Formation of the Piano Nocturne Genre in Russia”]. *Vestnik Akademii russkogo baleta im. A.Ya. Vaganovoi*, no. 2(67), 2020, pp. 117–131. (In Russ.)
10. Karalashvili, R. *Mir romanov Germana Gesse* [*The World of H. Hesse’s novels*]. Tbilisi, Sabchota Sakartvelo Publ., 1984, 262 p. (In Russ.)
11. Kuznetsov, K. “Istoricheskie formy noktyurna” [“Historical Forms of Nocturne”]. *Iskusstvo*, no. 2, 1925, pp. 129–130. (In Russ.)
12. Lazutkina, O.A. *Kontseptsiya cheloveka v tsiklakh rasskazov Germana Gesse “Po ehtu storonu”, “Sosedi”, “Okol’nye puti”* [*The Concept of Human in H. Hesse’s Series of Short Stories “On This Side”, “Neighbors”, “Roundabout Ways”*]. Abstract of PhD in Philology Dissertation. Voronezh, Voronezh State University Publ., 2008, 19 p. (In Russ.)
13. Margaryan, E.G. “Difirambicheskoe prosvetlenie cherez dionisiiskii ehkstaz v romane Germana Gesse ‘Stepnoi volk’” [“Dithyrambic Enlightenment through Dionysian Ecstasy in Hermann Hesse’s Novel *Steppenwolf*”]. *Kritika i semiotika*, no. 1, 2014, pp. 238–248. (In Russ.)
14. Rukoleeva, R.T. “Muzykal’nye miry G. Gesse i M. Bulgakova (“Stepnoi volk” i “Master i Margarita”)” [“Musical Worlds of H. Hesse and M. Bulgakov (*Steppenwolf* and *The Master and Margarita*)”]. *Komparativnye filologicheskie issledovaniya v XXI veke*. Ekaterinburg, Ural’skii Federal’nyi Universitet im. pervogo Prezidenta Rossii B.N. El’tsina Publ., 2024, pp. 36–44. (In Russ.)
15. Terekhova, T.V. *Problematika i osobennosti poehtiki rannego tvorchestva Germana Gesse 1890-kh – 1920-kh godov* [*Issues and Specifics of Poetics of H. Hesse’s early works 1890–1920*]. Abstract of PhD in Philology Dissertation. Orel, Orel State University Publ., 2009, 25 p. (In Russ.)
16. Ehl’kan, O.B. “Roman G. Gesse ‘Igra v biser’ kak literaturno-muzykal’nyi rebus” [“*The Glass Bead Game* by H. Hesse as a Musical-literary Riddle”]. *Vestnik*

Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Kul'turologiya i iskusstvovedenie, no. 28, 2017, pp. 68–82. (In Russ.) DOI: 10.17223/22220836/28/7

17. Hesse, H. "Nocturno Es-Dur". *Die Erzählungen und Märchen*. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 2009, S. 402–403. (In German)
18. Jose, A., Grace, V.M.B., Jose, J., Wilson, D.D. "Relevance of Hermann Hesse: a systematic review of different perspectives". *RUDN Journal of Studies in Literature and Journalism*, vol. 28, no. 4, pp. 845–858. (In English) DOI: 10.22363/2312-9220-2023-28-4-845-858
19. Schneider, C.I. "Hermann Hesse and Music". *A Companion to the Works of Hermann Hesse: Studies in German Literature Linguistics and Culture*, ed. Ingo Cornils. Martelsham, Boydell & Brewer, 2013, pp. 373–94. (In English) DOI: 10.1017/9781571137296.016

УДК 821.112.2(436).0 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.10

Е.В. Соколова

«Я ЛЮБИЛА ЕГО БОЛЬШЕ ЖИЗНИ»: ТВОРЧЕСТВО ИНГЕБОРГ БАХМАН ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ ЛИЧНЫХ ОТНОШЕНИЙ (К 100-ЛЕТИЮ СО ДНЯ РОЖДЕНИЯ)

Аннотация. В статье прослеживается творческая эволюция яркой представительницы послевоенной немецкой и австрийской литературы Ингеборг Бахман (1926–1973) через призму ее личных отношений с тремя влиятельными литераторами эпохи. Во-первых, это забытый ныне австрийский писатель Ганс Вайгель (1908–1991), поначалу выступавший в роли наставника юной Ингеборг и открывший ей путь в литературный мир Вены середины 1940-х годов. Во-вторых, крупнейший немецкоязычный поэт еврейского происхождения Пауль Целан (1920–1970), который, едва избежав смерти в румынском трудовом лагере, в 1948 г. на своем пути через Вену в Париж навсегда покорил ее сердце и вселил в него утопическое стремление к обновлению языка через поэзию, о чем убедительно свидетельствует длительная и исполненная глубокого драматизма переписка этих поэтов. В-третьих, это один из двух крупнейших прозаиков послевоенной Швейцарии Макс Фриш (1911–1991), с которым Бахман несколько лет прожила в гражданском браке и расставание с которым положило начало череде ее нервных срывов, потребовавших длительного лечения. Следствием лечения стала зависимость от барбитуратов, повлекшая за собой нелепую преждевременную смерть. Каждый из трех этапов личной истории оставил след в творчестве Бахман, и в ее итоговом романе «Малина» можно различить и ответный выпад в нарративном поединке с Вайгелем, и взвешенный ответ Фришу, и исполненное поэзии прощание с вечным возлюбленным Паулем Целаном.

Ключевые слова: литература Германии после 1945 г.; литература Австрии после 1945 г.; Ингеборг Бахман; «Малина»; Пауль Целан; Макс Фриш; Ганс Вайгель.

Получено: 10.05.2026 Принято к печати: 15.06.2026

Информация об авторе: *Соколова* Елизавета Всеволодовна, кандидат 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/0000-0002-7098-3589

E-mail: e.v.sokolova@inion.ru

Для цитирования: *Соколова Е.В.* «Я любила его больше жизни»: творчество Ингеборг Бахман через призму личных отношений (к 100-летию со дня рождения) // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 178–195.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.10

Elizaveta V. Sokolova

"I LOVED HIM MORE THAN MY LIFE": THE WORK OF INGEBORG BACHMANN THROUGH THE LENS OF PERSONAL RELATIONSHIPS (TO THE 100th ANNIVERSARY OF HER BIRTH)

Abstract. This article traces the creative evolution of Ingeborg Bachmann (1926–1973), a prominent figure in post-war German-language literature, through the prism of her personal relationships with three influential literary figures of the time. Firstly, there is the now forgotten Austrian writer Hans Weigel (1908–1991), who initially acted as a mentor to the young Ingeborg and opened the way for her into the literary world of Vienna in the mid-1940s. Secondly, it is the greatest German-language Jewish poet of the 20th century, Paul Celan (1920–1970), who, having narrowly escaped death in a Romanian labor camp, in 1948, on his way through Vienna to Paris, forever captured her heart and conveyed his utopian desire for the renewal of German language through poetry (this is convincingly evidenced by the long and deeply dramatic correspondence between these poets). Thirdly, it is one of the two greatest prose writers of post-war Switzerland, Max Frisch (1911–1991), with whom Bachmann lived in a civil marriage for several years and whose separation marked the beginning of a series of nervous breakdowns that required long-term treatment in clinics for nervous diseases. The treatment resulted in a barbiturate addiction, which led to an unfortunate, premature death. Each of the three stages of her personal history left its mark on Bachmann's work, and in her final novel, *Malina*, one can discern a counterattack in the narrative duel with Weigel, a measured response to Frisch, and a poetic farewell to her eternal lover, Paul Celan.

Keywords: German literature after 1945; Austrian literature after 1945; Ingeborg Bachmann; *Malina*; Paul Celan; Max Frisch; Hans Weigel.

Received: 10.05.2026 Accepted: 15.06.2026

Information about the author: *Elizaveta V. Sokolova*, PhD 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/0000-0002-7098-3589

E-mail: e.v.sokolova@inion.ru

For citation: Sokolova, E.V. "'I loved him more than my life': The Work of Ingeborg Bachmann Through the Lens of Personal Relationships (to the 100th anniversary of her birth)". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 178–195. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.10

Поэтический дар Ингеборг Бахман (1926–1973) всегда производил впечатление на слушателей и читателей – и в 1950-е годы, и почти полвека спустя, когда едва ли не самый известный и уж точно не самый благожелательный немецкий критик второй половины XX в. Марсель Райх-Раницки в своих мемуарах «Моя жизнь» (Mein Leben, 1999) назвал ее, «вероятно, наиболее значительным немецкоязычным поэтом столетия» [19, S. 412] и выразил запоздалое сожаление о том, что ни разу не сказал ей, что считает некоторые ее стихи «самым прекрасным, что было написано в этом столетии по-немецки» [19, S. 417].

За право считать ее своей вот уже более полувека борются две литературы – австрийская и немецкая, хотя она разочаровалась и в Австрии, которую покинула в августе 1953 г., и в Западной Германии, где сначала обрела громкую славу, но впоследствии так и не смогла примириться со «скрытым нацизмом», который ощущала повсюду, включая атмосферу сессий той самой «Группы-47»[1], которая своей премией открыла ей путь в большую литературу.

При жизни писательницы широкое признание и народную любовь принесла ей прежде всего поэзия, вопрошающая об истине и любви, исследующая страх, вину, границы и возможности языка в русле философии раннего Витгенштейна. После смерти ее известность и авторитет в глазах последующих писательских

[1] Всеобъемлющее исследование истории этого влиятельного литературного объединения послевоенной Западной Германии представлено в книге [4].

поколений не в меньшей степени обеспечивается социально-критической прозой, превратившей ее в икону «женского письма», интенсивно развивавшегося в Германии и Австрии во второй половине XX в. [18].

В этой статье яркая литературная биография и трагическая человеческая судьба Бахман будут рассмотрены через призму ее личных отношений, также весьма необычных, оставивших значимый след в истории литературы, отразившись и в ее собственных текстах, и в текстах ее выдающихся возлюбленных.

Ее переписка с Паулем Целаном, впервые опубликованная лишь в 2008 г. [17], ныне расценивается критиками как «одна из самых драматических глав литературной истории после 1945 года» [2, с. 231]. В 2016 г. эта книга вышла по-русски в переводе Т.А. Баскаковой и А.В. Белобратова [2].

Выросшая в католической среде провинциальной Каринтии, в семье учителя Маттиаса Бахмана, рано вступившего в национал-социалистическую рабочую партию Германии (в 1932 г., еще до прихода Гитлера к власти), Ингеборг Бахман приехала в Вену уже студенткой, чтобы изучать философию в Венском университете. В марте 1950 г. под руководством Виктора Крафта[2] она защитила докторскую диссертацию, посвященную критической рецепции экзистенциализма М. Хайдеггера через призму языковой философии раннего Витгенштейна (опубл. в 1985 [13]).

Оказавшись в столице, талантливая провинциалка окунулась в водоворот культурной жизни Вены и вскоре попала в поле зрения ныне почти забытого писателя и театрального критика Ганса Вайгеля (1909–1991), до войны связанного с кабаре. По происхождению еврей, Вайгель после Аншлюса эмигрировал в Швейцарию, где оставался до конца 1945 г. Вернувшись в Вену вскоре после войны, он сразу имел определенный авторитет в литературных кругах австрийской столицы.

Ее знакомство с Гансом Вайгелем состоялось в сентябре 1947 г. Ингеборг пришла к нему в театр, чтобы перед премьерой взять интервью, и вскоре между ними завязались романтические отношения, в которых Вайгель играл по отношению к двадцати-

[2] В послевоенном Венском университете Виктор Крафт оставался последним и единственным членом знаменитого «Венского кружка», в 1920-е годы занимавшегося «медленным чтением» «Логико-философского трактата» Л. Витгенштейна [6, с. 25–26].

летней студентке роль покровителя и наставника. Это он ввел ее в литературные круги (в Вене тогда уже существовал так называемый круг Вайгеля, собиравшийся в кафе «Раймунд»). Он выступал критиком ее поэтических опытов, и он же способствовал публикации ее стихов. Он находил для нее литературные подработки, в том числе рекомендовал на радиостанцию Рот – Вайс – Рот, где Бахман затем несколько лет проработала редактором и сценаристом.

В силу разницы в возрасте и темпераментах их романтические отношения не были безоблачными. Этому способствовали и склонность Вайгеля к контролю, и страстная, свободолюбивая натура самой Бахман. Ситуация осложнилась после того, как весной 1948 г. она познакомилась с Паулем Целаном (1920–1970), талантливым поэтом своего поколения, который, как и она сама, стремился к трансформации немецкого языка посредством поэзии.

Как мы теперь знаем из их переписки, 23 мая 1948 г., в свой двадцать второй день рождения дочь воевавшего в России солдата вермахта на всю жизнь влюбилась в немецкоязычного еврея, глубоко затронутого трагедией Холокоста. Целан потерял в немецком концлагере обоих родителей и сам еле выжил в румынском трудовом лагере, а после войны, не имея гражданства, вынужден был непростыми путями пробираться из Румынии через Венгрию и Австрию во Францию [21]. Их мучительный роман, в разных формах продолжавшийся затем почти два десятилетия, вспыхнул тогда мгновенно, и в те несколько недель, которые Целан провел в Вене, развивался практически на глазах у Вайгеля.

После отъезда Целана в Париж Бахман, по настоянию Вайгеля, к нему вернулась, но отношения не клеились: слишком сильно она была влюблена в поэта и его поэзию, слишком сильно хотела уехать к нему в Париж, а если уж не к нему и не в Париж, то куда угодно, но только подальше от Вайгеля и от Вены[3].

Последний как будто смирился с таким поворотом событий, но по-своему отомстил. В 1951 г. вышел его роман «Неоконченная симфония» (Unvollendete Symphonie), представивший его видение этого любовного треугольника. В качестве прототипа главной ге-

[3] Известно, что в 1949–1951 гг. Бахман активно занималась поисками стажировок не только во Франции, но и в Америке. Но только широкая известность, пришедшая к ней в 1952–1953 гг. благодаря «Группе-47» (и ее премии), позволила ей в августе 1953 г. окончательно покинуть Австрию, переехав в Италию.

роини, безымянной «я»-рассказчицы (начинающей художницы, недавно переехавшей в разрушенную войной Вену из провинции), легко угадывается Ингеборг Бахман. Под маской сложного, эксцентричного поэта по имени Кристиан (Christian) выведен Пауль Целан. Образ гиперболизирован и превращен в антигероя, который подчиняет своему влиянию молодую девушку, очаровав радикальным искусством и чужеродным обаянием. В контексте еврейской трагедии, глубоко затронувшей Целана, наречение «его персонажа» подчеркнуто христианским именем Кристиан (Christian) читается как оскорбление, особенно будучи адресовано писателем-евреем другому еврею. Да и сам образ кажется пародией. Под возвышенным, почти театральным поэтическим пафосом Кристиана скрываются легкомысленность и бытовая инфантильность; подчеркивается его чужеродность, изолированность и одиночество в послевоенной Вене, а главной психологической особенностью показано стремление к бегству и, как следствие, неспособность взять на себя ответственность за отношения.

Иными словами, очаровавший девушку своей трагической аурой Кристиан показан как «разрушитель» гармоничных и созидательных отношений «я»-рассказчицы и главного героя Питера Тауссига. Последний – писатель, недавно вернувшийся в Вену из Швейцарии, зрелый ответственный человек. Очевидно, Вайгель так видит – и хочет представить публике в контексте данных отношений – самого себя.

В противовес Кристиану Тауссиг показан мудрым, опытным мужчиной, который по отношению к героине исполняет роль Пигмалиона: формирует как личность, открывает ей двери в мир искусства, терпеливо сносит капризы, выступает в роли благородного защитника. Его прошлое тоже играет на него: этот вернувшийся в Вену из эмиграции еврейский интеллектуал пытается заново обрести родину среди руин, выстроить новую культуру, но вдобавок ко всем ужасам войны и изгнания сталкивается теперь еще и с эмоциональным предательством со стороны самого близкого человека.

На фоне мятущейся героини и загадочного поэта Кристиана Тауссиг выглядит оплотом стабильности, адекватности, подлинности чувств, но становится жертвой «молодого эгоизма» нового поколения писателей, для которых важны лишь собственные амбиции. К концу романа герой Вайгеля приходит к горькому пониманию, что его «ученица» и возлюбленная безвозвратно утеряна.

Тогда он ее отпускает – с грустной иронией, фиксируя собственное моральное и интеллектуальное превосходство.

Бахман восприняла эту книгу как акт мести со стороны отвергнутого мужчины. Ее глубоко задело, как Вайгель изобразил ее – эгоцентричной, незрелой и инфантильной девицей, которая не способна разобраться в своих чувствах и использует мужчин для вдохновения и продвижения.

Выход романа не только глубоко обидел ее, но и спровоцировал панический страх, что подробности ее личной жизни, включая переписку с Вайгелем и Целаном, могут стать достоянием общественности. Вайгель выставил на всеобщее обозрение ее личную жизнь, не посчитавшись с тем, что ранее в письмах она признавалась ему, какой ужас вызывает у нее сама мысль о том, что ее личная переписка может попасть в руки какого-нибудь ретивого диссертанта.

На фоне этого страха, приобретшего черты панического, и глубокой личной обиды публичная реакция Ингеборг Бахман на выход «Неоконченной симфонии» была сдержанной. Бахман отказывалась от комментариев, когда ей задавали вопросы, сама по поводу этого романа не высказывалась и в открытую полемику с Вайгелем не вступала. Запоздалый, но зато глубоко продуманный и профессиональный ее ответ можно заподозрить в нарративной структуре ее романа «Малина» (Malina, 1971), где повествование о глубоко личных переживаниях тоже ведется от лица безымянной «я»-рассказчицы, только созданной не другими участниками отношений, а вышедшей из-под ее собственного пера.

Сдержанная реакция со стороны Ингеборг Бахман способствовала тому, что скандал довольно быстро ушел из публичного поля, хотя Вайгель, завидовавший теперь ее литературной известности, и далее продолжал время от времени нападать на нее в прессе[4]. Выход романа стал финальной точкой в их личных отно-

[4] После разрыва и триумфального взлета Бахман Г. Вайгель превратился в ее непримиримого оппонента, который неизменно критически отзывался о ее поэзии и прозе, настаивал на том, что ее слава раздута прессой, а ее саму упрекал в эгоцентризме. Так, в 1953 г. в письме венскому литератору Герберту Айзенрайху (Herbert Eisenreich) Вайгель с ненавистью заметил, что «Инге овладела мания величия». А когда в 1958 г. Бахман решительно выступила в прессе против идеи размещения в Германии ядерного оружия, он опубликовал адресованное ей «открытое письмо», где по-отечески, подчеркнуто сверху вниз, журил ее за непростительную глупость.

шениях. Осознав, что венская литературная среда пытается задушить ее не только как самостоятельного литератора, но и как личность, Бахман стала целенаправленно искать работу или стажировку в других странах, надеясь устроить отъезд из Австрии.

В 1950 и 1951 гг. она дважды пыталась воссоединиться с Целаном в Париже, где проводила по несколько недель. Первый ее приезд (октябрь – декабрь 1950 г.) оказал на обоих вдохновляющее воздействие, активировал творчество, переписку, сотрудничество [2]. Второй (февраль – март 1951 г.) закончился неудачно: они решили расстаться. Вероятно, в этом решении не последнюю роль сыграл и роман Вайгеля, карикатурно высветивший Целана, но также и обозначивший главное препятствие в их отношениях – коммуникативный разрыв между евреем и немкой в послевоенной Европе («И подумай немного о том, какая тень коснулась меня, когда я с тобой заговорил», – написал ей Целан 4 октября 1950 г. [2, с. 20]).

Тем временем Бахман внезапно настигла настоящая литературная слава, причем прямо на глазах у Целана. Все началось с приглашения ее Гансом Вернером Рихтером на очередную сессию «Группы-47». Как и Вайгель, Рихтер познакомился с Бахман, когда она пришла к нему брать интервью [12, S. 73]. По его воспоминаниям, тогда ему случайно попались на глаза ее стихи, и возникло ощущение, что он «сделал открытие» [20, S. 105]. Уже через месяц она выступала с чтениями на очередной встрече «Группы-47» в Ниндорфе и произвела огромное впечатление, а всего через год, в мае 1953 г. в Майнце, получила литературную премию этой группы, тем самым в возрасте двадцати шести лет став в один ряд с предыдущими, весьма авторитетными лауреатами – Гюнтером Айхом, Генрихом Бёллем, Ильзе Айхингер.

Как пишет А.В. Карельский, ссылаясь на воспоминания Йоахима Кайзера о первых чтениях Бахман, интенсивность ее ранней поэзии была такова, что не могла оставить равнодушным никого: «Всем сразу стало ясно: этот тон, эта глубина, это бесстрашие дерзания, эта мягкая твердость присущи только ей; здесь продолжалось вершинное движение немецкой лирики…» (цит. по: [5, с. 237]). Годы спустя, когда Бахман писала уже преимущественно прозу – и тоже новаторскую, – критики продолжали настаивать на уникальности ее лирического голоса в немецкоязычной поэзии [19, S. 417–418], нередко преуменьшая эпическое дарование, раскрывшееся в прозе 1960-х годов [3, с. 236] и сводя

смысл романа «Малина» к опыту психоанализа личной истории [19, S. 416].

Ту самую встречу «Группы-47» в конце мая 1952 г. в Ниндорфе, которая стала триумфальной для Бахман и на которую не без ее участия был приглашен Пауль Целан, последний пережил как провал [12, S. 75–76]: его стихи, напротив, показались присутствовавшим немецким писателям (многие из которых еще недавно воевали на стороне Гитлера) странными и чужими, манера чтения – неестественной и вызывающей. Критики как таковой почти не было, но стихи Целана, включая знаменитую «Фугу смерти» (Todesfuge, 1944), заложившую основы образности последующей поэзии о Холокосте, были встречены молчанием, которое сам поэт воспринял как антисемитское [12, S. 75–76]: несмотря на последующие приглашения со стороны Рихтера, больше ни на одну встречу «Группы» Целан не приезжал [12, S. 77]. На фоне очевидного успеха Бахман всеобщее молчание, конечно, задело его еще сильнее. Как бы то ни было, из Ниндорфа Пауль Целан уехал с ощущением глубокой обиды на всех немецких писателей, не исключая Бахман, и в декабре того же 1952 г. женился в Париже на художнице Жизель Лестранж[5], решительно переведя отношения с Ингеборг в категорию дружеских и отчасти рабочих. К середине 1950-х годов их переписка тоже почти сошла на нет – стихи и приветы передавались в основном через общих друзей, – однако поэтический диалог не прекратился, переместившись преимущественно в пространство поэзии [21].

Бахман и Целан встретились вновь лишь в октябре 1957 г. – на съезде Вуппертальского союза «Литературная критика – критический взгляд». На следующий день в Кёльне их любовные отношения возобновились и продолжались до мая 1958 г. Между встречами вновь активизировалась переписка: теперь большую активность в письмах проявлял Целан.

Вскоре после начала второй волны их романа Бахман в письме от 28–29 октября 1957 г. благодарит Целана за то, что он обо всем рассказал жене: «Ведь она есть то, что она есть, и ты ее любишь» [2, с. 63]. Это же письмо проливает свет и на глубинные причины предшествовавшего разрыва, возводя их к исторической катастрофе, которая, поставив их по разные стороны непреодоли-

[5] В 1953 г. у них был ребенок, умерший сразу после рождения, а в 1955 г. родился сын Эрик.

мого разлома между преступниками и жертвами, не могла не влиять на личные отношения.

«Я еще в Кёльне хотела тебе сказать, попросить тебя прочитать еще раз “Песни на дорогах бегства”; той зимой, два года назад, я была у последней черты и приняла твой отказ. Я больше не надеялась, что буду оправдана» [2, с. 64], – пишет Бахман о прошлом их отношений. Их настоящее она видит в этот момент по-другому: «Ты сказал, что навсегда примирился со мной, я этих слов никогда не забуду» [там же].

В ответном письме 31 октября 1957 г. Целан признается: «Я – да, не знаю, что все это означает, не знаю, как мне это назвать: предопределение, может быть, или судьба и призвание, поиск названий не имеет смысла, я просто знаю, что это навсегда» [2, с. 65]. И далее вспоминает стихотворение, которое посвятил Бахман после их первой встречи в мае 1948 г. в ее 22-й день рождения. Это стихотворение, «В Египте», открывает теперь их переписку:

В Египте (Для Ингеборг)
Скажи глазам иноземки: «Водой обратись!»
Отыщи в глазах ее тех, кто водой обратился.
Позови их, пусть выйдут они из воды: Руфь! Ноэми! Мириам!
Убери украшеньями их, когда возляжешь с чужой.
Убери украшеньями их из облачных прядей чужой.
И скажи, чтоб услышали Руфь, Мириам, Ноэми:
Смотрите, я сплю я ней!
Убери иноземку лучшими из украшений.
Убери ее болью своей за Руфь, Мириам, Ноэми.
И скажи иноземке:
Смотри, я с этими спал![6]

«Каждый раз, читая его, – пишет Целан, – я вижу, как ты в него входишь: ты для меня основа жизни, между прочим, и потому, что была и остаешься оправданием моего говорения… Но дело не только в этом, не в говорении, я ведь хотел и молчать с тобой!» [2, с. 65–66].

Ситуация любовного треугольника продолжается до мая 1958 г., затем, в силу того что Бахман не считает себя вправе раз-

[6] Перевод А. Прокопьева [2, с. 7].

рушать отношения Целана с семьей («Ведь мне не отмахнуться от моих же слов: ты не имеешь права бросить ее и вашего ребенка» [2, с. 65]), отношения постепенно возвращаются в русло творческого сотрудничества и дружбы, а с лета 1958 г. – превращаются в «дружбу семьями». В конце июня 1958 г. Бахман впервые встречается с Жизелью Целан-Лестранж в Париже. С 25 июня по 2 июля 1958 г. они проводят несколько вечеров втроем, а уже 3 июля Бахман знакомится с Максом Фришем (1911–1991), который затем настойчиво добивается ее расположения. Так в ее жизни начинается новая глава, связанная с именем одного из двух самых известных швейцарских немецкоязычных прозаиков XX в.[7]

Переписка с Целаном продолжается, но теперь в ней незримо присутствует Жизель (передает приветы или просит Бахман подписать для нее новую книгу), а с марта 1959 г. – также и Макс Фриш, который поначалу тоже передает Паулю приветы и получает ответные через Ингеборг, но очень скоро начинает давать советы, оценки и вежливо, но твердо проводить свою линию, не облегчая обоим поэтам задачу понять и принять друг друга. В «семейном» формате переписка продолжается до конца 1961 г. – декабрем датировано последнее письмо Бахман и Фриша Паулю и Жизели: это рождественская открытка.

Позднее Целан писал ей еще дважды: в 1963 г., узнав о ее длительном пребывании в клинике нервных болезней, спрашивал о ее состоянии, а в 1967 г. благодарил за то, что она рекомендовала его своему издательству Piper как подходящего переводчика для стихов Анны Ахматовой. (Рекомендация не помогла: издательство выбрало другого переводчика, запятнанного нацистским прошлым, и Бахман по этой причине разорвала отношения с издательством и перешла в Suhrkamp).

«Наш страх – это не ваш страх. Наше спасение – это не ваше спасение», – написал об этом разломе еще Ганс Вайгель в «Неоконченной симфонии». Но если у Вайгеля героиня Бахман говорит его голосом, заключена в рамки исключительно его представлений и лишена возможности выражать свое восприятие, то в переписке с Целаном, в преодолении их взаимного непонимания, недоверия и обид, рождается собственный голос Бахман, и

[7] О Максе Фрише и Фридрихе Дюрренмате: «…В особенности при взгляде извне, из-за рубежа, они кажутся этаким невнятным сочетанием “Фришидюрренмат”, представляющим послевоенную швейцарскую литературу» [7, с. 238].

возникает «особый драматизм» «говорения со сдавленным горлом» среди «потаенных и открытых обвинений, недоразумений», в любой момент приводящих «к тому, что партнер по диалогу “неожиданно замолкает надолго”» [2, с. 236].

На рубеже 1950–1960-х годов проявляется разочарование Бахман в утопии *нового языка* (языка поэзии и / или языка любви) и, как следствие, в поэзии вообще[8]. Это закономерно, раз уж даже два любящих друг друга поэта в «разорванном» современном мире не в силах сохранять взаимопонимание и доверие: несмотря на любовь и взаимное восхищение коммуникативный разрыв между ними, укорененный в «большой истории», неумолимо разрастается, достигая масштабов пропасти. Как полагают составители переписки [2], в битве со словами, документом которой она является, рождается и «проблема женского авторства» – одна из главных в позднем творчестве Ингеборг Бахман, представленном преимущественно прозой[9].

Поворот к прозе удивительным образом воплотился в ее жизни в союз с прозаиком: с 1958 по осень 1962 г. продолжались почти семейные отношения с Максом Фришем, которого многие считали ее мужем [3, с. 242]. Последняя глава ее личной жизни удивительным образом перекликается с первой, отчасти воспроизводя историю отношений с Вайгелем: это отмечает, в частности, Йохан Фиргес, возводящий конкретные особенности образа отца из романа «Малина» к ним обоим [16]. Фигура немецкого филолога и педагога Йохана (Жана) Фиргеса (1934–2014) примечательна в рассматриваемом контексте еще и тем, что именно он в 1959 г. защитил в Кёльнском университете первую в истории литературы диссертацию об образности в поэзии Пауля Целана, а последняя его большая работа, изданная через полвека, в 2008 г., посвящена анализу повествовательной перспективы романа И. Бахман «Малина» [16]. Кроме того, в переписке [2] Жан Фиргес упоминается Целаном как «некий студент», зачем-то сообщивший поэту о публикации антисемитской карикатуры на него, и соответствую-

[8] На протяжении 1960-х годов она опубликовала всего несколько стихотворений.

[9] При жизни писательницы были опубликованы два сборника рассказов – «Тридцатый год» (1961), «Синхронно» (1971), – и роман «Малина» (1971), в котором названная проблема является центральной.

щий отрывок из письма Фиргеса вложен в письмо к Ингеборг Бахман от 2 декабря 1958 г. [2, с. 103].

Вскоре после болезненного разрыва с Бахман в конце 1962 г. Фриш тоже публикует роман – «Назову себя Гантенбайн» (1964), содержащий психологическую «проработку» их отношений в духе «а что было бы, если бы…». Правда, в отличие от Вайгеля, у Фриша рассказчиком выступает не интроецированный образ неверной возлюбленной, а «честное» alter-ego писателя, и в этом смысле восприятие «другой стороны» отношений (Бахман) оставлено на ее усмотрение. Зато рассказчик отнюдь не лестно изображает «свою жену, блестящую знаменитую актрису Лилю, которая без конца ему изменяет» и в которой первые читатели увидели Ингеборг Бахман[10].

Бахман тяжело переживала не только разрыв, но и несправедливость, какой сочла сближение реальной себя с образом Лили [11]: после расставания с Фришем осенью 1962 г. она попала в клинику нервных болезней, где провела несколько месяцев – до конца февраля 1963 г. Аналогичные эпизоды повторялись затем несколько раз: в феврале – марте и ноябре 1965 г.; в мае и августе 1966 г.; феврале 1967 г. [2, с. 388–389].

Одним из результатов лечения стала ее зависимость от барбитуратов и транквилизаторов, приблизившая преждевременную гибель. Вторым – сложившийся во время длительного лечения замысел масштабной социально-критической эпопеи в прозе о том, как современное общество выталкивает из жизни, изощренно умерщвляет людей, пытающихся в нем оставаться собой – жить, чувствовать, любить так, как это свойственно им, выражать собственную сущность.

Этот эпический проект впоследствии получил название «Виды смерти» (Todesarten-Projekt) [14]. Как пишут в послесловии составители академического издания М. Альбрехт и Д. Гёттше, «явление, которое Бахман хотела представить читателю, вывести на свет осознания, та “болезнь нашего времени”, как она выразилась в одном из интервью после выхода романа “Малина”, имеет в современном обществе самое широкое распространение» [14, S. 261]. Речь идет о подспудном господстве в социальном пространстве дискурса подавления и насилия, который разрушает взаимопонимание между людьми, диалог и в конечном счете жизнь человека.

[10] С. Шлапоберская. «Предисловие переводчика»: [1, с. 10].

Бахман выявляет дискурс насилия не только в повседневных жизненных практиках своих современников, включая саму себя, но и в мышлении, убеждениях, способах реагировать на обстоятельства.

Поразительно, что пребывание Бахман в Цюрихской клинике нервных болезней после расставания с Фришем совпало по времени с первым стационарным пребыванием в психиатрической клинике Пауля Целана. В последующие годы обострения в его состоянии, дважды сопровождавшиеся нападениями на жену, еще не раз совпадали по времени с периодами пребывания Бахман в клиниках нервных болезней [2, с. 388–389].

«Малина», единственный завершенный роман задуманной эпопеи, увидел свет уже после трагической гибели Целана в Париже весной 1970 г. (он бросился с моста в Сену). Отзвуки трагедии проникли в ее роман: узнав о смерти возлюбленного, Бахман успела вставить в почти готовый к изданию текст сновидческий монолог, изображающий гибель Ивана, возлюбленного рассказчицы. В нем узнаваемы сам возлюбленный, его жена, дети (кроме Эрика, у Пауля с Жизелью был еще один сын, умерший сразу после рождения). Атмосфера происходящего напоминает загрузку транспорта, везущего евреев в концлагерь [15, Bd 4, S. 192–195]. Эпизод завершается признанием рассказчицы: «Моя жизнь кончена, потому что он в ходе перемещения захлебнулся в реке, он был моей жизнью. Я любила его больше жизни»[11].

Пережив Целана всего на два года, Бахман погибла – не в воде, как он, а в огне: то ли от прямых последствий пожара, случившегося 17 сентября 1973 г. в ее римской квартире, то ли от «внутреннего огня» из-за отмены барбитуратов во время длительного лечения от ожогов в больнице. Своего отца, симпатизировавшего нацистам, она пережила всего на несколько месяцев.

Роман «Малина» завершается тем, что рассказчица «я» покидает романную реальность, добровольно войдя в разлом в стене, который до того момента никто как будто не замечал. В ее квартире остается один Малина – то ли сожитель, то ли мужской двойник «я»-рассказчицы. Последний абзац звучит так:

«Шаги, все шаги и шаги Малины, тихие шаги, тишайшие шаги. Остановка. Сигнала тревоги нет, сирены молчат. Никто не

[11] Перевод мой. – *Е. С.*, по: [15, Bd 4, S. 195]. Перевод С. Шлапоберской [1] в цитируемой фразе утратил отсылку к «транспорту», ясно указывающую на обстоятельства перемещения евреев в концлагерь.

спешит на помощь. Ни “скорая”, ни полиция. Это очень старая, очень толстая стена, из которой никто не может выпасть, которую никто не может пробить, из которой не может донестись ни звука.

Это было убийство»[12].

Не останавливаясь сейчас на подробной интерпретации этого многослойного финала, который мы ранее анализировали [8], отметим только, что и это как будто ответ – Максу Фришу, к началу их отношений как раз закончившему роман «Гомо Фабер», в котором герой ассоциирует со звуком своих шагов в квартире собственное одиночество.

Позднее, уже после смерти Бахман, Макс Фриш вернулся к теме своих взаимоотношений с ней в повести «Монток», увидевшей свет в 1975 г. Автобиографический рассказчик предлагает в ней свой взгляд на события прошлого из обстоятельств нынешнего мимолетного романа с молодой американкой. История отношений с Ингеборг Бахман занимает важное место в этих воспоминаниях: звучит и граничащее с ужасом сожаление о ее преждевременном уходе («Рим… Он не рассказывает о самом страшном из всех видов смерти» [9, с. 100][13]), и признание собственной не вполне здоровой любви-зависимости к ней в те времена («Я расплачиваюсь ревностью; расплачиваюсь в полную меру» [9, с. 138]), и восхищение ее свободолюбием и талантом («…я услышал, что В. выражал удивление, как это Фриш выискал такую женщину» [9, с. 62]; «Ее свобода – составная часть ее величия» [9, с. 138]), и осознание истоков ее претензий к нему как постоянному партнеру. «…Ее жалобы на меня были иного рода, и они справедливы. Мне понадобился год, чтобы это понять. Сперва ее вывод показался мне нелепым: будто за десять лет я ничего не сделал, чтобы она осуществила себя как личность. Она говорила очень спокойно. Я носил ее на руках – самый удобный способ обращения с женщиной и самый скверный. С этим я согласен. Ее упрек задевает меня по-другому, не в том смысле, какой она в него вкладывает. Очевидно, я с самого начала повел себя так, словно я бог-отец или по крайней мере Адам, из ребра которого сотворена жена…» [9, с. 96].

[12] Перевод С. Шлапоберской [1, с. 261].

[13] Имеется в виду гибель в Риме Ингеборг Бахман. Содержится здесь и аллюзия на ее прозаический проект «Виды смерти».

Список литературы

1. *Бахман И.* Малина. Роман / пер. с нем. и вступ. С. Шлапоберской. Москва: Аграф, 1998. 368 с.
2. Время сердца: переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана (с приложением переписки между Паулем Целаном и Максом Фришем, а также между Ингеборг Бахман и Жизелью Целан-Лестранж). Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. 416 с.
3. *Ерохин А.В.* Ингеборг Бахман // История австрийской литературы XX в. Том II. 1945–2000. Москва: ИМЛИ РАН, 2010. С. 235–255.
4. *Зачевский Е.А.* «Группа 47»: страницы истории литературы ФРГ: в 2 т. Санкт-Петербург: Крига, 2020.
5. *Карельский А.В.* Ингеборг Бахман // *Карельский А.В.* Метаморфозы Орфея: беседы по истории западных литератур. Вып. 2. Хрупкая лира: лекции и статьи по австрийской литературе XX в. Москва: РГГУ, 1999. С. 237–240.
6. *Крафт В.* Венский кружок. Возникновение позитивизма / пер. с англ. А. Никифорова. Москва: Идея-Пресс, 2003. 224 с.
7. *Ромашко С.* Памятник несостоявшейся дружбы // Иностранная литература. 1999. № 9. С. 236–239.
8. *Соколова Е.В.* Загадки центральной пары романа «Малина» (50 лет со дня смерти Ингеборг Бахман) // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. 2023. № 3(55). С. 168–185.
9. *Фриш М.* Монток. Человек появляется в эпоху голоцена: повести / пер. с нем. Е. Кацевой. Москва: Прогресс, 1982. 280 с.
10. *Хёллер Х.*, *Штоль А.* Тайна переписки, скрытая в стихах. Поэтологическое послесловие // Время сердца: переписка Ингеборг Бахман и Пауля Целана (с приложением переписки между Паулем Целаном и Максом Фришем, а также между Ингеборг Бахман и Жизелью Целан-Лестранж). Москва: Ад Маргинем Пресс, 2016. С. 230–253.
11. *Albrecht M.* Die andere Seite: Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frisches in Ingeborg Bachmanns Todesarten. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1989. 373 S.
12. *Arnold H.L.* Die Gruppe 47. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt taschenbuch, 2004. 159 S.
13. *Bachmann I.* Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers. München: Piper, 1985. 199 S.
14. *Bachmann I.* Todesarten-Projekt: Kritische Ausgabe / hrsg. von M. Albrecht und D. Göttsche, unter Leitung von R. Pichl. Bd 1–4. München; Zürich: Piper, 1995.
15. *Bachmann I.* Werke: in 4 Bde / hrsg. von Ch. Koschel, I. Weidenbaum, C. Münster. 5. Aufl. München: Piper, 1993.

16. *Firges J.* Ingeborg Bachmann: *Malina*: Die Zerstörung des weiblichen Ich. Annweiler am Trifels: Sonnenberg, 2008. 160 S.
17. Herzzeit: Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel / hrsg. von B. Badiou; H. Höller; A. Stoll; B. Wiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. 399 S.
18. *Lennox S.* Trends in Literary Theory: The Female Aesthetic and German Women's Writing // German Quarterly. 1981. Vol. 54. No. 1. P. 63–74.
19. *Reich-Ranicki M.* Mein Leben. München: Deutscher taschenbuch Verlag, 2000. 566 S.
20. *Richter H.W.* Was war die Gruppe 47? Unveröffentlichtes Rundfunkmanuskript. NDR III. 1.10.–22.10.1974 / In überarb. und erw. Fassung unter dem Titel "Wie entstand un was war die Gruppe 47" // Hans Werner Richter und die Gruppe 47 / hrsg. von H.A. Neunzig. München, 1979. S. 41–176.
21. *Weigel S.* "Sie sagten sich Helles und Dunkles": Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan // Ingeborg Bachmann / hrsg. von H.L. Arnold. 5. Aufl., Neufassung. München: Edition Text + Kritik, 1995. S. 122–135. (Text + Kritik; Heft 6).

References

1. Bakhman, I. *Malina: Roman* [*A Novel*]. Moscow, Agraf Publ., 1998, 368 p. (In Russ.)
2. *Vremya serdtsa: perepiska Ingeborg Bakhman i Paulya Tselana (s prilozheniem perepiski mezhdu Paulem Tselanom i Maksom Frishem, a takzhe mezhdu Ingeborg Bakhman i Zhizel'yu Tselan-Lestranzh)* [*Time of the Heart: Correspondence between Ingeborg Bachmann and Paul Celan (with appendixes of correspondence between Paul Celan and Max Frisch, and between Ingeborg Bachmann and Giselle Celan-Lestrange)*]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016, 416 p. (In Russ.)
3. Erokhin, A.V. "Ingeborg Bakhman". In: *Istoriya avstriiskoi literatury XX v. Tom. II. 1945–2000* [*History of Austrian Literature of the 20th Century. Vol. 2. 1945–2000*]. Moscow, IMLI RAN Publ., 2010, pp. 235–255. (In Russ.)
4. Zachevskii, E.A. *"Gruppa 47": stranitsy istorii literatury FRG* [*"Group 47": Pages from the History of German Literature*]: in 2 vols. St Petersburg, Kriga Publ., 2020. (In Russ.)
5. Karel'skii, A.B. "Ingeborg Bakhman". In: *Metamorfozy Orfeya: besedy po istorii zapadnykh literatur. Vypusk 2. Khrupkaya lira: lektsii i stat'i po avstriiskoi literature XX v.* [*Metamorphoses of Orpheus: Conversations on the History of Western Literatures. Issue 2. Fragile Lyre: Lectures and Articles on 20th-Century Austrian Literature*]. Moscow, RGGU Publ., 1999, pp. 237–240. (In Russ.)
6. Kraft, V. *Venskii kruzhok. Vozniknovenie pozitivizma* [*The Vienna Circle: The Rise of Positivism*]. Moscow, Ideya-Press Publ., 2003, 224 p. (In Russ.)

7. Romashko, S. “Pam’atnik nesostoyavsheys’a druzhby” [“Monument to a Failed Friendship”]. *Inostrannaya literatura*, no. 9, 1999, pp. 236–239. (In Russ.)
8. Sokolova, E.V. “Zagadki tsentral’noi pary pomana *Malina*” [“The Mystery of the Central Couple in the Novel *Malina*”]. *Chelovek: obraz i sushchnost’. Gumanitarnye aspekty*, no. 3(55), 2023, pp. 168–185. (In Russ.)
9. Frish, M. *Montok. Chelovek poyavlyaetsya v ehpokhu golotsena: povesti* [*Montauk. Man Appears in the Holocene Epoch: Stories*]. Moscow, Progress Publ., 1982, 280 p. (In Russ.)
10. Kheller, Kh., Shtol’, A. “Taina perepiski, skrytaia v stikhakh. Poehtologicheskoe posleslovie” [“The Secret of Correspondence Hidden in Verse. A Poetological Afterword”]. In: *Vremya serdtsa: perepiska Ingeborg Bakhman i Paulya Tselana (s prilozheniem perepiski mezhdu Paulem Tselanom i Maksom Frishem, a takzhe mezhdu Ingeborg Bakhman i Zhizel’yu Tselan-Lestranzh)* [*Time of the Heart: Correspondence between Ingeborg Bachmann and Paul Celan (with appendixes of correspondence between Paul Celan and Max Frisch, and between Ingeborg Bachmann and Giselle Celan-Lestrange)*]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2016, pp. 230–253. (In Russ.)
11. Albrecht, M. *Die andere Seite: Untersuchungen zur Bedeutung von Werk und Person Max Frisches in Ingeborg Bachmanns Todesarten.* Würzburg, Königshausen & Neumann, 1989, 373 S. (In German)
12. Arnold, H.L. *Die Gruppe 47.* Reinbek bei Hamburg, Rowohlt taschenbuch, 2004, 159 S. (In German)
13. Bachmann, I. *Die kritische Aufnahme der Existentialphilosophie Martin Heideggers*. München, Piper, 1985, 199 S. (In German)
14. Bachmann, I. *Todesarten-Projekt: Kritische Ausgabe*, Bd 1–4. München, Zürich, Piper, 1995. (In German)
15. Bachmann, I. *Werke*: in 4 Bde. 5. Aufl. München, Piper, 1993. (In German)
16. Firges, J. *Ingeborg Bachmann: “Malina”: Die Zerstörung des weiblichen Ich.* Annweiler am Trifels, Sonnenberg, 2008, 160 S. (In German)
17. *Herzzeit: Ingeborg Bachmann – Paul Celan. Der Briefwechsel.* Frankfurt a. M., Suhrkamp, 2008, 399 S. (In German)
18. Lennox, S. “Trends in Literary Theory: The Female Aesthetic and German Women’s Writing”. *German Quarterly*, vol. 54, no. 1, 1981, pp. 63–74. (In English)
19. Reich-Ranicki, M. *Mein Leben.* München, DTV, 2000, 566 S. (In German)
20. Richter, H.V. “Was war die Gruppe 47? Unveröffentlichtes Rundfunkmanuskript. NDR III. 1.10.–22.10.1974”. In: *Hans Werner Richter und die Gruppe 47*. München, 1979, S. 41–176. (In German)
21. Weigel, S. “‘Sie sagten sich Helles und Dunkles’: Ingeborg Bachmanns literarischer Dialog mit Paul Celan”. In: *Ingeborg Bachmann*. 5. Aufl., Neufassung. München, Edition Text + Kritik, 1995, S. 122–135. (In German)

УДК 821.111(73).0 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.11

О.А. Джумайло
© Джумайло О.А., 2026

CARITAS ROMANA КАК «ФОРМУЛА ПАФОСА» В РОМАНЕ ДЖОНА СТЕЙНБЕКА «ГРОЗДЬЯ ГНЕВА»

Аннотация. В статье финальная сцена романа Дж. Стейнбека «Гроздья гнева» (1939), в которой героиня романа Роза Сарона кормит грудью умирающего от голода незнакомца, анализируется через призму концепции «формул пафоса» (Pathosformel) немецкого историка и теоретика культуры Аби Варбурга. Исследуется трансформация античного мотива Caritas Romana («Римская милость») в реалистическом тексте XX в. Показывается, что жест Розы Сарона функционирует как «мнемограмма страсти», сохраняющая интенсивность эмоционального переживания и связывающая архаическое прошлое с современной автору эпохой Великой депрессии. Реконструируется интеллектуальный контекст, связанный с генезисом и рецепцией романа. Античная Caritas Romana открывает для Стейнбека и его читателя тайные шлюзы архаического ужаса перед смертью, голодом, роком, таинством жизни, и облекает аффект в пластический жест. Сцена перестает быть знаком или символом, она становится «формулой пафоса», в которой сплетены архаические и библейские мотивы, биологическое «выживание» и внезапное столкновение с таинством человеческой экзистенции.

Ключевые слова: Caritas Romana; Джон Стейнбек; «Гроздья гнева»; Роза Сарона; Аби Варбург; формула пафоса.

Получено: 18.05.2026 Принято к печати: 17.06.2026

Информация об авторе: *Джумайло* Ольга Анатольевна, доктор филологических наук, доцент, Южный федеральный университет, Большая Садовая улица, д. 105/42, 344006, Ростов-на-Дону, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1217-5567

E-mail: oadzhumaylo@sfedu.ru

Для цитирования: *Джумайло О.А.* Caritas Romana как «формула пафоса» в романе Джона Стейнбека «Гроздья гнева» // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 196–214.
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.11

Olga A. Dzhumaylo
© Dzhumaylo O.A., 2026

CARITAS ROMANA AS A “PATHOSFORMEL” IN JOHN STEINBECK’S *THE GRAPES OF WRATH*

Abstract. The subject of the article is the final scene of J. Steinbeck’s novel *The Grapes* of *Wrath* (1939), in which Rose of Sharon breastfeeds a starving stranger. This episode is interpreted through the lens of Aby Warburg’s concept of ‘Pathosformel’. The transformation of the ancient motif of Caritas Romana (“Roman Charity”) in the realistic text of the 20th century shows that Rose of Sharon’s gesture functions as the “engram” that preserves the intensity of emotional experience and connects the archaic past with the modern context of the Dust Bowl. The intellectual context of the novel genesis is reconstructed. The ancient Caritas Romana opens for Steinbeck and his reader the secret floodgates of archaic horror of death, hunger, fate, the mystery of life, and puts affect into a plastic gesture. The scene ceases to be a sign or a symbol, it becomes a “formula of pathos” in which the archaic and biblical motives, biological “survival”, and a sudden encounter with the mystery of human existence are intertwined.

Keywords: Caritas Romana; John Steinbeck; *The Grapes of Wrath*; Rose of Sharon; Aby Warburg; pathosformel.

Received: 18.05.2026 Accepted: 17.06.2026

Information about the author: *Olga A. Dzhumaylo*, DSc in Philology, Associate Professor, Southern Federal University, Bolshaya Sadovaya Street, 105/42, 344006, Rostov-on-Don, Russia.
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-1217-5567
E-mail: oadzhumaylo@sfedu.ru

For citation: Dzhumaylo, O.A. “Caritas Romana as a ‘Pathosformel’ in John Steinbeck’s *The Grapes of Wrath*”. *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 196–214. (In Russ.)
DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.11

Спустя месяц работы над романом «Гроздья гнева» (1939), принесшим будущему нобелевскому лауреату по литературе мировую славу, Джон Стейнбек записал в своем дневнике: «Я прокрутил в голове всю книгу целиком, остановившись на последней сцене,

огромной и символичной, к которой движется вся история» [23]. В финале романа Роза Сарона, только что потерявшая собственного ребенка, кормит грудью умирающего от голода незнакомца.

«Минуту Роза Сарона неподвижно сидела в наполненном шорохом дождя сарае. Потом она с трудом подняла с земли свое усталое тело и закуталась одеялом. Она медленно прошла в угол сарая и остановилась, глядя на изможденное лицо, глядя в широко открытые испуганные глаза. Она медленно легла рядом с ним. Он покачал головой. Роза Сарона откинула одеяло с плеча и обнажила грудь.

– Так надо, – сказала Роза Сарона. Она прижалась к нему и притянула его голову к груди. – Ну вот… вот… – Ее рука передвинулась к его затылку, пальцы нежно поглаживали его волосы. Она подняла глаза, губы ее сомкнулись и застыли в таинственной улыбке» [4, с. 605].

И сегодня шокирующий финал[1] продолжает вызывать противоречивые отклики и толкования критиков. Влиятельный литературовед Лесли Фидлер, назвавший сцену «приторной, сентиментальной и напыщенной», не единственный, кто выступил с резкими суждениями, в свою очередь получил отповедь от страстных стейнбековедов [18, p. 78]. Финальный жест Розы и «таинственная улыбка» (в оригинале “mysterious smile”), по контрасту с описываемой реалистической обстановкой, выступают не проясненными. Впрочем, как всякое таинство (mystery), после которого нет и не может быть слов.

Как представляется, сцена в сарае с точностью воспроизводит античный мотив Caritas Romana[2]. Но почему в реалистическом тексте (с впечатляющими публицистическими главами и антикапиталистическим посылом) возникает этот отголосок прошлого? Мы полагаем, что Стейнбек не ставил перед собой задачу «процитировать» Caritas Romana, но воплотил ее как «формулу пафоса»

[1] Любопытно не только то, что заключительная сцена вызвала бурную реакцию у издателей и не вошла в голливудскую киноадаптацию Джона Форда (в финале фильма Джоуды обретают временное пристанище в правительственном лагере). По-видимому, сцену в сарае сочли не вполне ясной с точки зрения социального пафоса, слишком шокирующей и потенциально эротической для широкого зрителя.

[2] На это обратил внимание только исследователь в области пластической хирургии. См.: [13]. В недавней монографии, посвященной культурной истории мотива Caritas Romana, роман лишь упоминается в сноске [25].

(Pathosformel). Это наблюдение стало поводом для нашего исследования, в центре которого трактовка парадоксального финала романа Стейнбека с позиций искусствоведческого подхода Аби Варбурга.

Caritas Romana («Римская милость») – сюжет римской литературы (сочинение Валерия Максима, ок. 30 г. н.э.) из «Достопамятных деяний и изречений» (I в. н.э.). В классическом варианте сюжета, весьма распространенном в Античности, дочь по имени Перо тайно кормит грудью своего отца Цимона, заключенного в темницу и приговоренного к голодной смерти. Когда страж обнаруживает это, он поражается акту преданности (pietas), и отца освобождают. Ключевые элементы иконографии включают изображение молодой женщины, кормящей грудью старика, а также тюрьмы, решеток и цепей. В Средние века сюжет не был распространен, но в эпоху Возрождения и барокко он вновь стал популярен. С начала XVII в. мотив обрел свое название как «Римская милость», что указывает на реляции с католической добродетелью милосердия (Caritas), персонифицированной в образе кормящей женщины. Сохранилось более 300 художественных изображений Перо и Цимона в музеях и частных коллекциях по всему миру, среди которых наиболее известны полотна Рубенса, Караваджо, Манфреди и Пуссена, а также разнообразные изваяния [25]. Таким образом, этот античный сюжет стал воплощать универсальный жест милосердия как высшего проявления человеческой любви, в том числе в ее христианском смысле.

В отличие от уже существующих подходов, предпринятых исследователями романа, мы будем опираться на идеи иконографического и иконологического метода, восходящего к концепции Аби Варбурга (1866–1929), мыслителя, раздвинувшего границы традиционной истории искусства, превратив ее в психоисторию культурной памяти. Идея Варбурга о «послежизни Античности» (Nachleben der Antike) раскрывает механизм культурной связи «изначальных форм» с их поздними реинкарнациями в искусстве Нового времени, и показывает, как под «дневным покровом» рациональной культуры продолжает пульсировать дионисийское наследие Античности, древние страхи перед стихиями, судьбой, космосом. «Исходные формы выразительных средств экстремально сильных эмоций следует искать в области массовых оргиастиче-

ских действ – в той степени, в которой эти эмоции могут быть выражены через жесты. Эти энграммы экстремального эмоционального опыта сохраняются в [коллективной] памяти. Они служат моделями для руки художника, которая претворяет через доступные изобразительным искусствам выразительные средства этот язык жеста в язык образа» [5, с. 65].

Центральное понятие теории Варбурга – «формула пафоса» (Pathosformel) – фиксирует телесный жест как первобытную реакцию психики на универсальные экзистенциальные потрясения (ужас смерти, экстаз, скорбь и т.д.). Столкнувшись с невыразимым, человек не изобретает язык заново, а обращается к унаследованным телесным формулам. Жесты менад или позы отчаяния мигрируют сквозь века, оживая в библейской Саломее или в сюжете ренессансной фрески. Как отмечает Эдгар Винд, «Варбург верил в то, что, когда в своих работах он осуществлял акт рефлексии над анализируемым образом, он выполнял ту же функцию, что и образная память человечества, которая, подчиняясь неодолимому порыву к выражению, осуществляет спонтанный акт синтезирования образа: самопроизвольное припоминание предшествующих форм» [2, с. 36]

Формулы пафоса как «мнемограммы страсти», встроенные в культурную память, становятся проводниками предельного эмоционального напряжения, транслируют первобытный заряд, пробуждая в зрителе архетипические отклики. Так искусство становится ключом к пониманию человеческой природы. «Жест фигуры в Pathosformel лишен семантической определенности – важна именно интенсивность действия, передающаяся зрителю, заражающая его и взывающая к подсознательной, психологической памяти. Важно при этом, что в отличие от иконографии, которая ориентирована на предотвращение двусмысленности, на ясное прочтение изображения, “в формуле выражения страсти… одно и то же драматическое движение может принадлежать различным, прямо противоположным фигурам или событиям. <…> У этих формул есть своя точность: радость или страх противоположны друг другу, но они однородны в своей интенсивности. Именно исключительная интенсивность выделяет их среди других эмоций. <…> Pathosformel фиксирует и демонстрирует напряжение, а не содержание страстей и событий…”» [3, с. 25].

Убеждение Варбурга в том, что «любая попытка разорвать связи образа с религией и поэзией, культом и драмой словно

отрывает его от источника жизненных сил» [2, с. 36], показывает поразительную синтетичность размышлений ученого, осмысляющего искусство как феномен, который необходимо изучать в мифологической, философской и антропологической оптике. Варбург оставил целый ряд размышлений о конкретных пластических жестах [1]; особое место в искусствоведении занимает и его проект Атласа Образов («Мнемозина») как «свод изначальных выразительных форм, повлиявших на стилистическое развитие репрезентации живого движения в эпоху Возрождения» [5, с. 64][3]. Исследование выразительных форм становится способом понимания того, как человек остается человеком, не отрицая свои глубинные страхи, но запечатлевая, преображая и припоминая их в телесном жесте и образе.

Мифологический протосюжет

Согласно Лесли Фидлеру, «сам Стейнбек признавался… что [этот] странный финал революционной и обнадеживающей притчи навязался ему непрошеным, т.е. прорвался из глубин его бессознательного» [12, p. 63]. В отличие от реалистической и документальной основы романа, его развязка ставит в тупик, а «таинственная улыбка» Розы появляется будто знаком искупления из архетипических глубин. Однако сцена, в которой возникает отголосок античной Caritas Romana, воплощает интенсивное экзистенциальное переживание ужаса, надежды, отчаяния и просветления. Стейнбек фиксирует причастность архаическому и бессознательному в унаследованных культурой телесных «формулах пафоса».

Впрочем, сознательное использование разнообразных античных образов Стейнбеком подтверждается биографическими источниками и исследовательскими материалами. Отец Стейнбека, Джон Эрнст Стейнбек, привил сыну любовь к греческим и римским классикам. Позже в одном из произведений писатель вывел персонажа, вспоминающего отца, который читал ему произве-

[3] Отдельного исследования Caritas Romana как сюжета и «формулы пафоса» у самого Варбурга мы не находим, однако поразительная устойчивость античного «эмфатического жеста» на протяжении тысячелетия, в том числе в искусстве XX–XXI вв. (от фильма М. Антониони «Приключение» (1960) до пьесы Е. Мавроматис «Молоко» (2008)), его сопряженность с интенсивным переживанием, позволяет видеть в нем «мнемограмму страсти».

дения Геродота, Фукидида и Ксенофонта. К моменту окончания школы, помимо Библии, Мэлори и Шекспира, Стейнбек хорошо знал сочинения античных авторов, включая Тацита, Вергилия и Светония [11]. Биографы отмечают интерес к древним текстам и потрясающую память Стейнбека[4], который, будучи студентом Стэнфорда, целенаправленно изучал классическую литературу (курсы по истории Рима и греческой трагедии). Исследователи отмечают, что повести «Жемчужина» и «О мышах и людях» построены по канонам античной трагедии. На склонность к высокому трагическому пафосу указывают и дневниковые записи, посвященные «Гроздьям гнева»: «Написав всего десять страниц, Стейнбек впал в отчаяние, не зная, что его ждет в этой беспощадной книге: “Греки, кажется, знали о мрачной связи между удачей и гибелью”, – записал он в своем дневнике» [23]. В романе «Кубок золота» (1929) Стейнбек отсылает к мифу о Елене Троянской, а в романе «К востоку от Эдема» (1952) обращается к Марку Аврелию.

Особенно подчеркнем интерес Стейнбека к мифологическому мышлению, что приближает его к когорте модернистов, испытавших на себе влияние Джеймса Фрэзера, К.Г. Юнга, Э.Б. Тайлора и бесчисленного множества других авторов, подчеркивавших роль мифа в постижении мира. Кроме того, в 1932 г. Стейнбек познакомился с Джозефом Кэмпбеллом, который позже признавался, что за те месяцы, которые он провел со Стейнбеком и Рикеттсом, они научили его большему в области сравнительной мифологии, чем то, чему научил их он [6, p. 7]. Кэмпбелловская концепция «пути героя» активно обсуждалась, когда Стейнбек писал «К неведомому богу» (1933). В русле идей Кэмпбелла Стейнбек видит миф как фундамент человеческого сознания, повествовательный шаблон, вновь и вновь возникающий протосюжет. К структурообразующим в текстах Стейнбека относят протосюжеты странствия в Землю обетованную, поиска Святого Грааля и изгнания из Эдема [18, p. 72–74]. Значительная часть комментариев к «Гроздьям гнева» посвящена анализу мифологических параллелей на основе протосюжета пути и семантики смерти / возрождения: Джоуды

[4] Стейнбек несколько раз просматривал издание *Hermetica of Trismegistus* в Стэнфордской библиотеке. Эта книга о религиозных и философских учениях греков очаровала его. В конце 1920-х годов Боб Кэткарт одолжил Стейнбеку свой экземпляр Геродота, который писатель не вернул [23].

уподобляются израильтянам, ищущим Землю обетованную (Книга Исход), или Одиссею, тоскующему по дому; Кейси воплощает мессианский архетип и в то же время вбирает в себя лучшие черты поэтов духовного пути Уитмена, Блейка и Эмерсона. Так, «путь героя» предстает и мытарствами Христа, и пророчествами Иоанна Крестителя и водительством Моисея. Свой путь есть и у Тома Джоуда, и у Ноя Джоуда, и даже у мертворожденного младенца (его отправляют по воде в коробке из-под обуви, что становится горьким переложением сюжета о Моисее). Архитектоника романа диктует Розе Сарона свой «путь героя»: утратив родительский дом в Оклахоме (изгнание из Эдема), в конце романа она находит не райский «беленький домик посреди апельсиновых деревьев», символ американского благополучия, а полуразрушенный сарай посреди «библейского Потопа», в котором она, несостоявшаяся мать и жена, наконец обретает в себе некую мистическую силу. Так античная сцена Caritas Romana проявляет себя здесь не в полном фактическом соответствии «репрезентации» (солома, умирающий, молодая женщина, спасающая изможденного старика), а в интенсивности переживания непобедимой витальной силы жизни, ее торжества над смертью.

Иконография библейских мотивов[5]

И все же в исследовательских трактовках образа Розы есть неумолимое желание придать ее фигуре конкретный (иконографический) смысл, при этом ученые весьма изобретательны в аргументации своих толкований: Роза предстает символическим цветком[6], Христом и Девой Марией (в разных иконографических положениях от Madonna Lactans до Pieta).

[5] Ряд исследователей [9; 16; 24] рассматривают сюжет и систему персонажей «Гроздьев гнева» в прямом соотнесении с библейским текстом, в то время как другие [8; 10; 19; 20; 22; 26] склонны видеть в замысле Стейнбека творческую интерпретацию, мифологический синкретизм и травестированный библейский сюжет.

[6] В Песни песней Соломона (2:1): «Я – нарцисс Саронский, лилия долин!». В образе цветка богословы видят метафору Христа, описание Церкви (лилия) или отдельного верующего, символ чистоты, смирения, дара жизни вечной. Название цветка носит неопределенное значение и переводится с *евр.* в разных традициях как нарцисс, роза и тюльпан.

Прежде всего проводятся параллели между Розой Сарон и библейской Розой Саронской. Как отмечается в исследованиях, «то, что Роза Сарон дарует новую жизнь пожилому мужчине, является еще одной отсылкой к толкованию Песни песней Соломона (2:1): «Я – Роза Саронская, лилия долин»» [16, p. 95]. Имя Розы обретает свой символический смысл – она становится цветком пустыни, прорастающим в бесплодной земле лишений, символом возрождения после утраты [8, p. 172–175].

Кроме того, Розу также уподобляли самому Христу и его жертве во спасение [9, p. 35]. Разумеется, Роза Сарон в романе не похожа на идеализированный библейский образ, но финальный жест будто заставляет нас поверить в чудо ее преображения. «Таинственная улыбка» Розы Сарона появляется, когда она вскармливает умирающего от голода материнским молоком, являя тем самым благодать: «Роза Сарона дает свою грудь, чтобы спасти умирающего от голода человека, обеспечивая кульминацию, которая служит еще одним символом воскресения (трудно не усмотреть здесь и концепцию Евхаристии)» [10, p. 199].

Некоторые исследователи проводят параллель между Розой Сарона и Девой Марией, кормящей младенца Христа [15, p. 33]. Кроме того, положение на руках заставляет ученых вспомнить Пьету – известный мотив в изобразительном искусстве, показывающий Марию с безжизненным Христом на коленях. Напомним также, что ранее младенец Розы был «принесен в жертву», чтобы донести до мира послание. Так, по мнению исследователей, сама Роза берет на себя миссию донести идею милосердия как надежды на спасение. Как и Богоматерь, она олицетворяет заступницу, своим деянием утверждая мир, в котором сострадание и самопожертвование являются величайшими добродетелями. Фигура бескорыстной материнской любви и надежды, духовного богатства (по контрасту с фактической бедностью), символика всей сцены – в спасении человечества, пребывающего во мраке отчаяния.

Прослеживая мотив Caritas Romana в истории искусств, примечательно, что у Караваджо в «Семи делах милосердия» (1606)[7] возникает радикальный разрыв с античной традицией –

[7] Стейнбек мог видеть картину Караваджо или его последователей. Только Рубенс создал шесть версий «Римской милости» (одна из них в «Эрмитаже»), а утрехтские караваджисты (Хонтхорст, Бабурен) продолжили традицию среди североевропейских католиков.

иконография «Римской милости» проявляет себя внутри католической религиозной концепции. У Караваджо античный сюжет (в его традиции, согласно которой Перо кормит отца через решетку тюрьмы) встраивается в католическую систему добродетелей, преобразуя Перо в фигуру Милосердия (перекличка с Мадонной). Караваджо изображает Перо не как эротизированную фигуру (как в венецианской традиции), а как сакральный образ матери, чье молоко становится знаком благодати. Более того, художник объединяет в едином пространстве библейские и современные сцены. Любопытно, что дела милосердия – напоить жаждущего, одеть нагого, приютить странника, посетить больного, навестить заключенного, похоронить мертвого и накормить голодного – воплощены в сюжете о милосердных Джоудах Стейнбека. Не божественный, а земной (факел) источник света на картине будто подчеркивает, что милосердие совершается людьми, не только Богом. Подобно тому, как роман Стейнбека создает микромодель общества, у Караваджо в религиозной живописи предстают неаполитанцы благородные и бедные, живые и мертвые, заключенные в тюрьму и свободные. Милосердие, которое пронизывает все слои, перестает быть привилегией, оно необходимо для выживания. И это ключевая идея Стейнбека.

Важно и то, что зритель или читатель видит, что милосердие – это не отвлеченная добродетель, «мнемограмма страсти» функционирует как жест, выражающий поступок. «Библейские образы и аллюзии <…> не превращают персонажей в символы, а их историю – в притчу. Роза Сарона предстает перед нами не как Мадонна, возведенная в символический статус, и не как символ материнства или человеческого упорства; напротив, библейские аллюзии низведены до шокирующей, диссонирующей реальности <…> Тревога читателя, вызванная кажущейся неуместностью этого акта, рассеивается благодаря демонстрации Розой силы и радости. Этот поступок – не символ святости. Он и есть святость. Это не метафора спасения. Это подлинный акт спасения» [21, p. 156–157].

Архаическая бездна и биологический альтруизм

И все же необходимо вернуться к этой сцене еще раз, рассмотрев ее в контексте полемики Стейнбека с редакторами романа (через посредничество литературного агента Пэта Ковичи), которые сочли финал плохо мотивированным и требовали его изме-

нения: «Последние несколько страниц нужно развить. К этому инциденту нужно подвести читателя, чтобы встреча с умирающим от голода человеком была не просто случайностью или нечаянным совпадением, а неотъемлемой частью саги о семье Джоудов. И после этого нужно что-то еще, чтобы символизм этого жеста был более очевиден в отношении всей книги» [23]. 16 января 1939 г., раздраженный Стейнбек написал в ответ, что он не будет «менять концовку», которая была тщательно продуманным художественным приемом: «Если здесь и есть символ, то это символ выживания, а не любви. Встреча должна быть случайностью, это должен быть незнакомец, все должно произойти быстро. Вписать этого незнакомца в структуру книги означало бы исказить весь ее смысл. Тот факт, что Джоуды не знают его, не заботятся о нем, не имеют с ним никаких связей – вот на чем делается акцент. В том, чтобы дать грудь, не больше сентиментальности, чем в том, чтобы дать кусок хлеба» [23].

Иными словами, внезапный разрыв в логике повествования сценой в сарае – не художественный изъян романа Стейнбека или попытка библейской проповеди, а нечто иное. Кормление грудью перестает быть идиллической сценой Мадонны с младенцем или чем-то примиряющим. Она вызывает шок, экстаз и ужас. В образе, рисующем мужчину «с бессмысленным взглядом», и усталую, только что потерявшую ребенка молодую женщину, чье молоко должно стать спасением для умирающего, гулко звучит архаический пафос.

Любопытно, что в концепции «послежизни Античности» (Nachleben) Варбурга пластический жест прошлого – не триумфальное возвращение, а вторжение языческого «призрака». Так финальная сцена шокирует именно потому, что это чудовищный анахронизм. В 1930-х годах, в эпоху Великой депрессии, банков и автомобилей, в грязном сарае разворачивается античная Caritas Romana. Еще не знающая христианских догматов Перо возвращается в жесте, жесте милосердия и протеста.

Призрак Античности возвращается не для того, чтобы утешить, а чтобы показать, что под тонким слоем капиталистической цивилизации скрывается страх голода, смерть и отчаяние, та архаическая бездна, в которой властвует примитивный и витальный закон выживания. Роза Сарона не умирает ради спасения человечества, напротив, она помогает человечеству выжить, вскормив несчастного, который выступает представителем всех

голодающих переселенцев, всех осужденных на голодную смерть (подобно Цимону), ибо «главное предназначение жизни – питать жизнь» [8, p. 174].

Финальный образ романа требует и других пояснений. Подобно интересу Варбурга к Фридриху Ницше и Чарльзу Дарвину, символическим формам культуры Эрнста Кассирера, а также лингвистике Германа Остхофа и исторической психологии Карла Лампрехта, Стейнбек сочетает изучение трудов классических философов и антропологов с биологическими теориями[8]. Согласимся с авторами одной из недавних монографий, посвященных писателю: «Будучи доступным для чтения и пользующимся широкой популярностью, его [Стейнбека] творчество в то же время отличается большой сложностью и экспериментальностью. Его пристрастие к чтению трудов по истории и неизменное на протяжении всей жизни внимание к науке делают его гораздо более глубоким писателем, чем признают многие» [6, p. 1]. Помимо «Золотой ветви» Джеймса Фрэзера, как отмечает биограф писателя Джексон Бенсон, Стейнбек черпал вдохновение из труда антрополога Роберта Бриффо «Матери» (1927). В нем возникает идея фундаментального значения материнской фигуры в разных культурах: «Все нежные чувства и альтруизм у мужчин, должно быть, возникли благодаря материнской любви и их передаче мужчине. Следовательно, эти чувства и социальные добродетели, необходимые для существования любой формы человеческого общества, коренятся в чувствах, характеризующих отношения между матерью и потомством» [23]. В этом отношении жест Розы характерен для «примитивных ритуалов усыновления, когда приемная мать предлагает грудь приемному ребенку» [23]. Этот жест естественно соотносим с тем, что «Варбург называл “изначальными формами” и “изначальными словами”, или “Ur-формами” и “Ur-словами” (Urworte), поскольку они происходят от естественных форм движения, таких как бег, танец или борьба». [27, p. 134], ибо что может быть более органичным, чем жест кормления грудью. На ранних этапах своих исследований Варбург прочитал труд Дарвина «Выражение

[8] Любопытно, что и Варбург и Стейнбек считали необходимым при изучении человека обращаться к антропологии, этнологии, мифологии, психологии и биологии. Если Варбург (под влиянием Узенера) отправился на несколько месяцев в антропологическую экспедицию к индейцам хопи, то Стейнбек участвовал в ряде научных экспедиций своего друга Рикеттса.

эмоций у человека и животных» (1872) и связал ее с концепцией его друга, философа Эрнста Кассирера, который в схожем контексте говорил об осознанном переоформлении моторных проявлений. Движения тела – это не просто пустая реакция на внешние стимулы, при которой смысл проистекает из биологически целесообразных действий животных. Напротив, это выражение внутреннего аффекта, вызванного эмоциями, обусловленными содержанием» [27, p. 140–142].

Говоря же о Стейнбеке, известно влияние на писателя морского биолога Эдварда Рикеттса, с которым Стейнбека связывала дружба и глубокий интерес к философским основаниям экологии. На раннем этапе своей карьеры Стейнбек читал труды Уильяма Эмерсона Риттера, Яна Смэтса и Джона Элофа Будина [17, p. 55]. Благодаря Рикеттсу, который занимался под руководством зоолога Уордера Клайда Алли в Чикаго, Стейнбек познакомился с экспериментальными исследованиями Алли, посвященными альтруистическим стремлениям в досоциальных сообществах животных. Обратим внимание на принципиальное отличие теорий Риттера и Алли от доктрин социального дарвинизма, во многом оправдывающих капиталистический мир. Риттер находил в биологии доказательства естественной склонности всех живых организмов к кооперативному и адаптивному поведению, а Алли доказывал неосознанное стремление особей одного вида к взаимодействию с другими. Таким образом, работы Риттера и Алли заложили основы для понимания того, что сотрудничество и альтруизм (а не только естественный отбор) могут быть результатом эволюционных механизмов, способствующих выживанию группы в целом.

В этом контексте преображение Розы Сарона из зацикленной на собственных нуждах капризной девушки во «всеобщую мать» отражает идеи авторской теории фаланги (неопубликованное эссе Стейнбека Argument of Phalanx), возникшей как результат научных интересов, философских и экологических размышлений писателя в 1934–1939 гг. Стейнбек рассматривает сообщества, живущие как единое целое, обладающие собственной идентичностью, которая не сводится к сумме составляющих его индивидов. Концепция фаланги – это «представление о том, что совокупность индивидов в экосистеме, группе или суперорганизме обладает целью, личностью и энергией, превосходящими те, что присущи отдельным индивидам, составляющим этот суперорганизм» [14, p. 36]. Выживание вида зависит от способности к взаи-

мопомощи и адаптации. Вот почему для Стейнбека не важно, какова степень знакомства Джоудов с умирающим в сарае. «Выживаемость – концепция, которую он и Рикеттс подробно обсуждали, – была свойством тех, кто борется, а не тех, кто пресыщен. Подобно варварам, семья Джоудов обладала более высоким "коэффициентом выживаемости", по выражению Рикеттса, потому что они жаждали земли, были трудолюбивы и были способны адаптироваться» [23][9]. Но еще более значима их способность к взаимопомощи, их глубинный (архаический и инстинктивный) альтруизм. Примечательно, что в финальной сцене мать и дочь понимают друг друга без слов: «Она посмотрела на Розу Сарона, закутанную в одеяло. Взгляд матери сначала только на секунду встретился со взглядом Розы Сарона, но потом она снова посмотрела на нее. И обе женщины глубоко заглянули в глаза друг другу. Роза Сарона задышала тяжело, прерывисто. Она сказала: – Да» [4, с. 604]. Иными словами, в фокусе – не христианская доктрина, а закон самой биологической жизни, в ее неминуемой череде столкновений со смертью, хаосом и отчаянием и в инстинктивном, архаическом, примитивном усилии всего живого не только выжить, но и помочь выжить другому[10].

Случайность и таинство жизни

В своем ответе редактору Стейнбек подчеркивал: «…я не пишу историю, которая принесет удовлетворение. Я сделал все возможное, чтобы потрепать нервы читателю. Я не хочу, чтобы он остался доволен. И сверх того, я пытался написать эту книгу так, как живут люди, а не так, как пишутся книги. О том, как люди проживают свои жизни, не планируя их, а переживая» [23]. Неожиданный – «незапланированный» – жест Розы Сарон, грудь, предложенная незнакомцу, составляет единое целое с жизнью Джоудов и мигрантов, с роковой случайностью «пыльного котла»,

[9] В этом (экологическом) контексте кормление грудью – не знак милосердия или солидарности, а разделенный ресурс (вспомним, что сын умирающего просит денег на молоко для отца; денег нет, а молоко есть только у недавно родившей Розы), биологическая адаптация.

[10] Возможно, философские размышления Стейнбека накладывались на его социально-политические взгляды, но трудно предположить, что Роза кормит грудью умирающего «из солидарности» со всеми несчастными мигрантами.

«потопа», дара жизни смерти, с молчаливым признанием темной энергии человеческого существования. Вера Стейнбека «в случайность жизни, в фатум, за которым нет сверхъестественного вмешательства», его способность соотносить себя «со страданиями всего человечества», его чувство экзистенциальной тревоги при мысли о том, что «плохие вещи случаются и с хорошими людьми» [22, p. 32] – иными словами, его глубокое проникновение в трагедию человеческого удела – все это, возможно, сокрыто в «таинственной улыбке» Розы.

Визуальные образы как мнемограммы страсти не просто указывают на определенные аффекты, а несут их в себе. «Они словно “заражают” созерцателя, поселяя в нем сходное состояние – душевное и телесное» [3, с. 26]. Так жест Розы не только погружает читателя в интенсивное аффективное переживание, но и удерживает напряжение между состраданием и рефлексией о человеческой жизни, создавая своего рода Denkraum, «пространство мысли». Для Варбурга человечность определяется именно этой способностью человека в искусстве и через искусство пережить и отстраниться от непосредственности страха, отчаяния или экстаза.

Античная Caritas Romana открывает для Стейнбека и его читателя тайные шлюзы архаического ужаса перед смертью, голодом, роком, таинством жизни, и облекает аффект в пластический жест. Сцена перестает быть знаком или символом, она становится «формулой пафоса», в которой сплетены архаическая бездна, биологическое «выживание» и внезапное столкновение с таинством человеческой экзистенции.

Список литературы

1. *Варбург А.* Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности / пер. с нем. Е. Козиной. СПб.: Азбука-классика, 2008. 384 с.
2. *Винд Э.* Концепция науки о культуре (Kulturwissenschaft) Аби Варбурга и ее значение для эстетики // Мир Образов. Образы мира: антология исследований визуальной культуры: учебное пособие / ред.-сост. Н.Н. Мазур; Европейский университет в С.-Петербурге. СПб.: Изд-во Европейского ун-та, 2018. С. 33–43.
3. *Доронченков И.* Аби Варбург: Сатурн и Фортуна // Великое переселение образов: исследование по истории и психологии возрождения античности / пер. с нем. Е. Козиной. СПб.: Азбука-классика, 2008. С. 7–48.

4. *Стейнбек Дж.* Гроздья гнева / пер. с англ. Н.А. Волжиной. М.: Иностранка; Азбука-Аттикус, 2023. 608 с.
5. *Чентанни М.* Атлас «Мнемозина» Аби Варбурга: ролевая игра по изучению классической традиции // История искусства и отвергнутое знание: от герметической традиции к XXI веку: сб. ст. / сост. Е.А. Бобринская, А.С. Корндорф; пер. с англ. А.А. Зубов. М.: Государственный институт искусствознания, 2018. С. 60–83.
6. Beyond boundaries: rereading John Steinbeck / ed. by Susan Shillinglaw and Kevin Hearle. Alabama: The University of Alabama Press, 2002. 362 p.
7. *Boyden M.* Ecological Holism and Affirmative Biopolitics in John Steinbeck's To a God Unknown // Comparative American Studies An International Journal. 2024. Vol. 21. No. 3/4. P. 155–170.
8. *Carlson E.W.* Symbolism in *The Grapes of Wrath* // College English. 1958. Vol. 19. No. 4. P. 172–175.
9. *Chametzky J.* The Ambivalent Endings of *The Grapes of Wrath* // Modern Fiction Studies. 1965. Vol. 11. No. 1. P. 34–44.
10. *Crockett H.K.* The Bible and *The Grapes of Wrath* // College English. 1962. Vol. 24. No. 3. P. 193–199.
11. *DeMott R.* Steinbeck's Reading: A Catalogue of Books Owned and Borrowed. New York: Garland Publishing, 1984. 239 p.
12. *Fiedler L.* Looking Back After 50 Years // San Jose Studies. 1990. Vol. 16. No. 1. P. 54–64.
13. *Hwang K.* The female breast as a symbol of charity through breastfeeding // Archives of Aesthetic Plastic Surgery. 2024. Vol. 30. No. 1. P. 1–2.
14. *Kelley J.C.* John Steinbeck and Ed Ricketts: Understanding Life in the Great Tide Pool // Steinbeck and the Environment – Interdisciplinary Approaches / ed. by S.F. Beegel, S. Shillinglaw. Tuscaloosa: University of Alabama Press, 1997. P. 28–45.
15. *Kralova E.* Positive Women in John Steinbeck's *The Grapes of Wrath* // Journal of Interdisciplinary Philology. 2012. Vol. 2. P. 19–37.
16. *Lisca P.* The Grapes of Wrath // Steinbeck. A Collection of Critical Essays. Englewood Cliffs, N.J., Prentice-Hall, Inc., 1972. P. 75–101.
17. *Parini J.* John Steinbeck: A Biography. New York: H. Holt, 1995. 535 p.
18. *Pugh S.* Horrifying Conclusions: Making Sense of Endings in Steinbeck's Fiction // Steinbeck Review. 2007. Vol. 3. No. 1. P. 69–83.
19. *Railton S.* Pilgrims' Politics: Steinbeck's Art of Conversion // New Essays on *The Grapes of Wrath*. Cambridge, Cambridge University Press, 1990. P. 27–46.
20. *Rombold T.* Biblical Inversion in *The Grapes of Wrath* // College Literature. 1987. Vol. 14. No. 2. P. 146–166.

21. *Royston E.* The Emotional and Narrative Significance of Rose of Sharon's Mysterious Smile // The Steinbeck Review. 2013. Vol. 10. P. 152–159.
22. *Seelye J.* Come Back to the Boxcar, Leslie Honey: Or, Don't Cry For Me, Madonna, Just Pass the Milk Steinbeck and Sentimentality // Beyond Boundaries Rereading John Steinbeck / ed. by Susan Shillinglaw and Kevin Hearle. The University of Alabama Press, 2002. P. 11–33.
23. *Shillinglaw S.* On Reading *The Grapes of Wrath*. New York: Penguin Books, 2014. (eBook).
24. *Shockley M.* Christian Symbolism in *The Grapes of Wrath* // College English. 1956. Vol. 18. No. 2. P. 87–90.
25. *Sperling J.G.* Roman Charity: Queer Lactations in Early Modern Visual Culture. Bielefeld: transcript Verlag, 2016. 439 p.
26. *Veneros M.P.* Inversion of Biblical Symbols in *The Grapes of Wrath* // Literatura y Lingüística. 2012. Vol. 26. P. 167–179.
27. *Woldt I.* Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg // Interfaces. 2018. Vol. 40. P. 133–157.

References

1. Warburg, A. *Velikoe pereselenie obrazov: issledovanie po istorii i psikhologii vozrozhdeniya antichnosti* [*The Migration of Images: Research on the History and Psychology of the Revival of Antiquity*], trans. from German by E. Kozina. St Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008, 384 p. (In Russ.)
2. Wind, E. "Kontseptsiya nauki o kul'ture (Kulturwissenschaft) Abi Warburga i ee znachenie dlya ehstetiki" ["The Concept of Cultural Science (Kulturwissenschaft) of Aby Warburg and its Significance for Aesthetics"]. *Mir obrazov. Obrazy mira*: *antologiya issledovanii vizual'noi kul'tury*: *uchebnoe posobie* [*World of Images. Images of the World: Anthology of Visual Culture Studies: textbook*], ed. by N.N. Mazur. St Petersburg, European University Publ., 2018, pp. 33–43. (In Russ.)
3. Doronchenkov, I. "Abi Warburg: Saturn i Fortuna" ["Aby Warburg: Saturn and Fortuna"]. *Velikoe pereselenie obrazov: issledovanie po istorii i psikhologii vozrozhdeniya antichnosti* [*The Migration of Images: Research on the History and Psychology of the Revival of Antiquity*], trans. from German by E. Kozina. St Petersburg, Azbuka-klassika Publ., 2008, pp. 7–48. (In Russ.)
4. Steinbeck, J. *Grozd'ya gneva* [*The Grapes of Wrath*], trans. from English by N.A. Volzhina. Moscow, Inostranka Publ., Azbuka-Attikus Publ., 2023, 608 p. (In Russ.)
5. Centanni, M. "Atlas 'Mnemozina' Abi Warburga: rolevaya igra po izucheniyu klassicheskoi traditsii" ["Aby Warburg's 'Mnemosyne' Atlas: A Role-Playing Game

for Studying the Classical Tradition"]. *Istoriya iskusstva i otvergnutoe znanie: ot germeticheskoi traditsii k XXI veku: sbornik statei* [*Art History and Rejected Knowledge: From the Hermetic Tradition to the 21st Century: collection of articles*], comp. by E.A. Bobrinskaia, A.S. Korndorf; trans. from English by A.A. Zubov. Moscow, State Institute of Art Studies Publ., 2018, pp. 60–83. (In Russ.)

6. *Beyond Boundaries: Rereading John Steinbeck*, ed. by Susan Shillinglaw, Kevin Hearle. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2002, 362 p. (In English)
7. Boyden, M. "Ecological Holism and Affirmative Biopolitics in John Steinbeck's To a God Unknown". *Comparative American Studies. An International Journal*, vol. 21, no. 3/4, 2024, pp. 155–170. (In English)
8. Carlson, E.W. "Symbolism in *The Grapes of Wrath*". *College English*, vol. 19, no. 4, 1958, pp. 172–175. (In English)
9. Chametzky, J. "The Ambivalent Endings of *The Grapes of Wrath*". *Modern Fiction Studies*, vol. 11, no. 1, 1965, pp. 34–44. (In English)
10. Crockett, H.K. "The Bible and *The Grapes of Wrath*". *College English*, vol. 24, no. 3, 1962, pp. 193–199. (In English)
11. DeMott, R.J. *Steinbeck's Reading: A Catalogue of Books Owned and Borrowed*. New York, Garland Publishing, 1984, 239 p. (In English)
12. Fiedler, L. "Looking Back After 50 Years". *San Jose Studies*, vol. 16, no. 1, 1990, pp. 54–64. (In English)
13. Hwang, K. "The female breast as a symbol of charity through breastfeeding". *Archives of Aesthetic Plastic Surgery*, vol. 30, no. 1, 2024, pp. 1–2. (In English)
14. Kelley, J.C. "John Steinbeck and Ed Ricketts: Understanding Life in the Great Tide Pool". *Steinbeck and the Environment – Interdisciplinary Approaches*, ed. by Susan F. Beegel, Susan Shillinglaw. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 1997, pp. 28–45. (In English)
15. Kralova, E. "Positive Women in John Steinbeck's *The Grapes of Wrath*". *Journal of Interdisciplinary Philology*, vol. 2, 2012, pp. 19–37. (In English)
16. Lisca, P. "The Grapes of Wrath". In: *Steinbeck: A Collection of Critical Essays*, ed. by Robert Murray Davis. Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1972, pp. 75–101. (In English)
17. Parini, J. *John Steinbeck: A Biography*. New York, H. Holt, 1995, 535 p. (In English)
18. Pugh, S. "Horrifying Conclusions: Making Sense of Endings in Steinbeck's Fiction". *Steinbeck Review*, vol. 3, no. 1, 2007, pp. 69–83. (In English)
19. Railton, St. "Pilgrims' Politics: Steinbeck's Art of Conversion". *New Essays on "The Grapes of Wrath"*, ed. by David Wyatt. Cambridge, Cambridge University Press, 1990, pp. 27–46. (In English)
20. Rombold, T. "Biblical Inversion in *The Grapes of Wrath*". *College Literature*, vol. 14, no. 2, 1987, pp. 146–166. (In English)

21. Royston, E.J. “The Emotional and Narrative Significance of Rose of Sharon’s Mysterious Smile”. *The Steinbeck Review*, vol. 10, no. 2, 2013, pp. 152–159. (In English)
22. Seelye, J. “Come Back to the Boxcar, Leslie Honey: Or, Don’t Cry for Me, Madonna, Just Pass the Milk: Steinbeck and Sentimentality”. *Beyond Boundaries: Rereading John Steinbeck*, ed. by Susan Shillinglaw, Kevin Hearle. Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2002, pp. 11–33. (In English)
23. Shillinglaw, S. *On Reading “The Grapes of Wrath”*. New York, Penguin Books, 2014, eBook. (In English)
24. Shockley, M. “Christian Symbolism in *The Grapes of Wrath*”. *College English*, vol. 18, no. 2, 1956, pp. 87–90. (In English)
25. Sperling, J.G. *Roman Charity: Queer Lactations in Early Modern Visual Culture*. Bielefeld, transcript Verlag, 2016, 439 p. (In English)
26. Veneros, M.P. “Inversion of Biblical Symbols in *The Grapes of Wrath*”. *Literatura y Lingüística*, no. 26, 2012, pp. 167–179. (In English)
27. Woldt, I. “Ur-Words of the Affective Language of Gestures: The Hermeneutics of Body Movement in Aby Warburg”. *Interfaces*, no. 40, 2018, pp. 133–157. (In English)

Возрождая библиотечные фонды ИНИОН РАН

УДК 821.16 DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.12

А.В. Кузнецов, А.В. Дементьева

К СТОЛЕТИЮ ОДЕССКОГО ЛИТЕРАТУРНО-ХУДОЖЕСТВЕННОГО ЖУРНАЛА «ПРОВЕСЕНЬ»

Аннотация. В 1926–1928 гг. в Одессе вышли пять выпусков литературно-художественного журнала «Провесень». Издание, публиковавшее преимущественно произведения на русском языке, а также прозу и поэзию на украинском, позиционировалось как «орган пролетарских и селянских писателей Одещины». Чтение журнала расширяет представление о состоянии литературы в Одессе в период начала украинизации территорий, еще в 1917 г. называвшихся Новороссией. Авторы журнала «Провесень» – Н. Матяш, Г. Захаров, А. Шпирт и другие – позднее получили определенную известность, так что для литературоведов их ранние произведения могут представлять немалый интерес. Выпуски журнала «Провесень» за 1926–1927 гг. фактически возвращены в научный оборот весной 2026 г., поскольку единственные находящиеся в московских библиотеках экземпляры пострадали в ходе пожара в Фундаментальной библиотеке ИНИОН РАН в 2015 г., но были высушены в новой сублимационной камере, специально разработанной российскими производителями для ИНИОН РАН в 2025 г., а затем отсканированы в стенах института. При этом цифровых копий журнала «Провесень» в сети Интернет раньше не было.

Ключевые слова: советская литература 1920-х годов; одесский журнал «Провесень»; коренизация; жанровое разнообразие; оцифровка редких изданий.

Получено: 20.05.2026 Принято к печати: 19.06.2026

Информация об авторах: *Кузнецов* Алексей Владимирович, член-корреспондент РАН, доктор экономических наук, профессор, и. о. директора и главный научный сотрудник Института научной информации по

общественным наукам РАН, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5172-9924

E-mail: Kuznetsov@inion.ru

Дементьева Алиса Владиславовна, младший научный сотрудник отдела литературоведения Института научной информации по общественным наукам РАН, Нахимовский проспект, д. 51/21, 117418, Москва, Россия.

E-mail: clavisaturn@gmail.com

Для цитирования: *Кузнецов А.В., Дементьева А.В.* К столетию одесского литературно-художественного журнала «Провесень» // Литературоведческий журнал. 2026. № 3(73). С. 215–236.

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.12

Alexey V. Kuznetsov, Alisa V. Dement'eva

ON THE CENTENARY OF THE ODESSA LITERARY AND ARTISTIC MAGAZINE "PROVESEN"

Abstract. Between 1926 and 1928, five issues of the literary and artistic magazine "Provesen" were published in Odessa. The magazine, which primarily published works in Russian and also in Ukrainian, positioned itself as "the organ of proletarian and peasant writers of the Odessa region". The magazine provides a broader understanding of the state of Russian literature in Odessa during the early Ukrainization. Later N. Matyash, G. Zakharov, A. Shpirt, and several other authors of "Provesen" achieved some recognition, so their early works may be of considerable interest to literary scholars. Issues of "Provesen" for 1926–1927 were returned to scientific circulation in the spring of 2026, as the only copies in libraries of Moscow were damaged in a fire at the Fundamental Library of the Institute of Scientific Information for Social Sciences (INION) of the Russian Academy of Sciences in 2015. They were then dried in a new freeze-drying chamber, specially developed by Russian manufacturers for INION in 2025, and then scanned by the institute's staff, while digital copies of the "Provesen" were previously not available online.

Keywords: Soviet literature of the 1920; Odessa magazine "Provesen"; korenizatsiia (indigenization); genre diversity; digitization of rare editions.

Received: 20.05.2026 Accepted: 19.06.2026

Information about the authors: *Alexey V. Kuznetsov*, Corresponding Member of the RAS, DSc in Economy, Professor, Acting Director and Chief Researcher, Institute of Scientific Information for Social Sciences

of the Russian Academy of Sciences, Nakhimovsky Avenue, 51/21, 117418, Moscow, Russia.

ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5172-9924

E-mail: Kuznetsov@inion.ru

Alisa V. Dement'eva, 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: clavisaturn@gmail.com

For citation: Kuznetsov, A.V., Dement'eva, A.V. "On the Centenary of the Odessa Literary and Artistic Magazine 'Provesen'". *Literaturovedcheskii zhurnal*, no. 3(73), 2026, pp. 215–236. (In Russ.)

DOI: 10.31249/litzhur/2026.73.12

В эпоху цифровизации трудно представить, что русскоязычные издания столетней давности могут существовать в публичном доступе в России в одном-двух экземплярах. Однако это так, несмотря на более чем вековую историю масштабной системы обязательного печатного экземпляра, причем речь идет не только о депонированных рукописях со статусом официальных публикаций, но и о выпускавшихся небольшими тиражами журналах и книгах. Причин такой ситуации немало – сбои в доставке издателями обязательных экземпляров в книжные палаты, массовые изъятия изданий в годы сталинских репрессий, потери в войнах и пожарах мирного времени… Поэтому работа Института научной информации по общественным наукам (ИНИОН) РАН по восстановлению пострадавших в пожаре 2015 г. фондов означает возврат в научный оборот книг и журналов, к которым у большинства российских читателей доступа многие годы не было.

Иллюстрацией служит одесский литературно-художественный журнал «Провесень», выпускавшийся как «орган пролетарских и селянских писателей Одещины» в 1926–1928 гг. За три года было выпущено пять номеров: в 1926 г. № 1 и № 2, в 1927 г. сдвоенный № 3–4, а уже в 1928 г. последний № 5 (назван альманахом) и спецвыпуск к 10-летию Красной Армии (назван сборником). В Москве два последних выпуска хранятся в Российской государственной библиотеке (РГБ), тогда как первые три изначально поступили в фонды Библиотеки Коммунистической академии. Если проанализировать литературоведческие материалы, размещенные в сети Интернет, то можно убедиться, что в основном

исследователи анализировали № 5, хранящийся в РГБ[1]. Это закономерно, поскольку после пожара 2015 г. в ИНИОН РАН более ранние выпуски были читателям недоступны. Правда, заметим, что в Санкт-Петербурге по данным системы НЭБ, а также библиотечного электронного каталога в Российской национальной библиотеке (РНБ) в бумажном виде хранится полный комплект издания «Провесень».

Локализация выпусков журнала «Провесень» как иллюстрация нестабильной системы распределения обязательных экземпляров в России

На первых трех выпусках журнала «Провесень», находящихся в Москве, сохранились штампы Библиотеки Коммунистической академии, позднее преобразованной в Фундаментальную библиотеку по общественным наукам АН СССР, ставшую в конце 1960-х годов основой для организации академического Института научной информации по общественным наукам. Разберемся в специфике постепенного формирования в 1920-е годы системы обязательного экземпляра печатной продукции в молодом СССР.

Первая в нашей стране книжная палата для регистрации и последующего учета произведений печати была создана в 1917 г. Временным правительством в Петрограде, а в 1920 г. уже в Советской России она переехала в Москву, будучи реорганизована в Российскую центральную книжную палату (РЦКП). Юридически это был орган РСФСР, который и после создания СССР получал литературу из других союзных республик через их собственные книжные палаты, причем даже после организации в 1936 г. на его базе Всесоюзной книжной палаты. При этом издания, выпускавшиеся в те годы на территории Украины, включая южные губернии (позднее округа), сначала поступали в Главную книжную палату Украинской народной республики в Киеве, а с 1922 г. – в Украинскую книжную палату в Харькове. В середине 1920-х годов в РСФСР небольшие по тиражам журналы из Украинской ССР поставлялись в одном-двух экземплярах, причем сначала получателем в Москве могла быть Библиотека Коммунистической академии (до апреля 1924 г. Библиотека Социалистической академии,

[1] Для примера см. сайт: https://web.archive.org/web/20050223082216/http://www.ruthenia.ru/sovlit/ciss2023.html (дата обращения: 12.06.2026).

ныне Фундаментальная библиотека ИНИОН РАН), а с 1928 г. – Публичная библиотека Союза С.С.Р. имени В.И. Ленина в Москве (ныне РГБ).

Сейчас в сети Интернет фигурирует противоречивая информация о системе обязательного экземпляра в 1920-е годы. Дело в том, что уже в 1930 г. была представлена официальная «залакированная» история появления книжных палат в нашей стране, где факт невыполнения в 1920-е годы союзного законодательства умалчивался [9], что противоречит критическим публикациям 1923–1924 гг. и непоследовательности в законодательстве СССР до 1928 г. Декрет Совета народных комиссаров (СНК) Р.С.Ф.С.Р. от 21 ноября 1924 г. четко гласит, что в расположенную в Москве РЦКП экземпляры произведений печати обязаны поставлять все организации, расположенные на территории РСФСР[2]. Иными словами, на территорию других союзных республик нормативный документ СНК РСФСР не распространялся. Это стало результатом провала идеи преобразовать ее в Центральную книжную палату СССР[3]. Директор РЦКП Н.Ф. Яницкий в декабре 1924 г. подчеркивал, что на фоне развертывания за три года образцовой работы РЦКП организации с функциями книжных палат в Белорусской ССР, не говоря уж об Украинской ССР и тем более ЗСФСР, не выполняют большей части обязательств по поставке экземпляров в РЦКП. При этом в 1924 г. РЦКП увеличила число собираемых в РСФСР обязательных экземпляров с 25 до 31 – по-видимому, как раз для комплектования ведущих библиотек союзных республик.

[2] Декрет СНК РСФСР от 21 ноября 1924 г. О представлении экземпляров произведений печати в Российскую Центральную Книжную Палату // Распубликован в № 272 Известий Ц.И.К. и В.Ц.И.К. от 28 ноября 1924 года. – URL: https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/358432-dekret-soveta-narodnyh-komissarov-o-predstavlenii-ekzemplyarov-proizvedeniy-pechati-v-rossiyskuyu-tsentralnuyu-knizhnuyu-palatu-utverzhden-21-go-noyabrya-1924-goda#mode/grid/page/1/zoom/4 (дата обращения: 12.06.2026).

[3] Доклад директора Российской центральной книжной палаты Н.Ф. Яницкого о преобразовании ее в Центральную книжную палату СССР. 4 декабря 2023 г. ЦГА РСФСР, ф. 2307, оп. 2., д. 475, л. 35–39, копия. – URL: https://docs.historyrussia.org/ru/nodes/124164-doklad-direktora-rossiyskoy-tsentralnoy-knizhnoy-palaty-n-f-yanitskogo-o-preobrazovanii-ee-v-tsentralnuyu-knizhnuyu-palatu-sssr-4-dekabrya-1923-g?ysclid=mqrkl9 imwm606722321#mode/inspect/page/1/zoom/4 (дата обращения: 23.06.2026).

В 1925 г. была попытка «кавалерийским наскоком», пользуясь положениями советской Конституции 1924 г. о верховенстве решений ЦИК СССР над любыми законами союзных республик, добавить в его постановление о переименовании Румянцевской Публичной библиотеки (бывшего Румянцевского музея) в Публичную библиотеку Союза С.С.Р. имени В.И. Ленина, второй пункт об обязательстве всех книжных палат союзных республик поставлять в «Ленинку» два экземпляра любых печатных изданий[4].

Это соответствовало месту «Ленинки» в распределении экземпляров через РЦКП, которая уже в 1923 г. оставляла один экземпляр для своего архива, два – поставляла в Румянцевский музей, минимум по одному экземпляру в Библиотеку Социалистической академии и Российскую публичную (с 1925 г. – Государственную публичную) библиотеку в Ленинграде. Суммарно в 1923 г. три ведущих библиотеки РСФСР получили соответственно 45 970, 27 734 и 27 638 экземпляров при среднем объеме поставок обязательного экземпляра в другие библиотеки – на уровне 20 тысяч[5].

Судя по отмене в 1928 г. пункта 2 постановления Президиума ЦИК Союза ССР 1925 г. о переименовании «Ленинки», книжные палаты союзных республик (в тот момент их функции часто выполняли организации под другими названиями) игнорировали указания союзных властей. Формулировка нового совместного постановления ЦИК и СНК СССР в мае 1928 г. была существенно мягче: «предложить правительствам союзных республик обязать книжные палаты», причем «Ленинке» полагался один экземпляр, наряду с 16 другими получателями – половина из них находилась в разных союзных республиках[6]. Решение, по крайней мере на уровне РСФСР, было оперативно (к августу) выполнено, причем «Ленинка» получила даже больше прав.

---

[4] Ст. 2 постановления Президиума ЦИК СССР от 6 февраля 1925 г. о переименовании Румянцевской Публичной Библиотеки в «Публичную Библиотеку Союза ССР имени В.И. Ленина» (Собр. Зак. Союза ССР, 1925, № 9, ст. 81).

[5] Доклад А.А. Боровского – «Российская Центральная Книжная Палата» // Труды Первого Всероссийского библиографического съезда. М.: Русское библиографическое общество при Московском университете, 1926. С. 19–24.

[6] Постановление ЦИК СССР и СНК СССР от 26 мая 1928 г. О снабжении важнейших государственных книгохранилищ всеми изданиями, выходящими на территории Союза ССР. – URL: https://e-ecolog.ru/docs/rN_Ortb8eCD_zNB3VGmLu?ysclid=mqroeicykj162344571&utm_referrer=https%3A%2F%2Fyandex.ru%2F (дата обращения: 23.06.2026).

Так, постановление Совета народных комиссаров Р.С.Ф.С.Р. от 16 августа 1928 г. ввело четкий принцип распределения обязательных экземпляров. Если в РЦКП поступали только три экземпляра (норматив для малотиражных изданий), то два направлялись в «Ленинку», а еще один – в Государственную публичную библиотеку в Ленинграде (ныне РНБ). Если количество экземпляров доходило до 36 (при больших тиражах книг и журналов), то постановление СНК РСФСР выделяло еще 16 получателей любых обязательных экземпляров изданий, выпущенных на территории РСФСР. При этом Библиотека Коммунистической академии стояла на втором месте после Всесоюзной библиотеки Советов при ЦИК СССР[7].

Поскольку половина таких экземпляров по одному шла в столичные библиотеки союзных республик (соответственно Минск, Харьков, Тифлис, Эривань, Баку, Ашхабад и Ташкент), а также во Всенародную библиотеку Украины в Киеве, можно предположить, что с середины 1928 г. и союзные республики, включая Украинскую ССР, стали исправно поставлять в столицу РСФСР хотя бы один экземпляр в главную библиотеку, т.е. «Ленинка» заменила Библиотеку Коммунистической академии (при этом Ленинград в лице Государственной публичной библиотеки, скорее всего, все время получал свой обязательный экземпляр, в результате чего нынешняя РНБ и стала единственным открытым для граждан владельцем полного комплекта журнала «Провесень» в современной России).

Введение ИНИОН РАН в широкий научный оборот первых трех выпусков одесского журнала «Провесень» знаменательно приурочено к столетию этого периодического издания. Это удалось осуществить благодаря запуску в 2025 г. не имеющей по мощи аналогов в мире сублимационной камеры в ИНИОН РАН, разработанной российскими специалистами под руководством кандидата технических наук В.Б. Тулепбаева. Уже за несколько месяцев работы специалисты ИНИОН РАН под руководством

[7] Постановление СНК РСФСР от 16 августа 1928 г. О представлении экземпляров произведений печати в Государственную центральную книжную палату и о снабжении государственных книгохранилищ всеми изданиями, выходящими на территории Р.С.Ф.С.Р. – URL: https://www.consultant.ru/cons/cgi/online.cgi?req=doc&base=ESU&n=5972#xzrWKMVWeiKPhrJq (дата обращения: 12.06.2026).

О.А. Шанина с помощью этой камеры смогли высушить и провести обеззараживание от вредных микроорганизмов десятки тонн замороженных книг, которые пострадали при тушении пожара в ИНИОН РАН в 2015 г. Некоторые спасенные таким образом издания весьма ценны своей библиографической редкостью.

Журнала «Провесень» в литературе советской Одессы

Во второй половине 1920-х годов в различных городах Украинской ССР выходили многочисленные литературные журналы, ставшие площадкой для художественных экспериментов прежде всего русскоязычных писателей. В частности, в Одессе – культурной столице территории, которая еще за десяток лет до этого во многих отечественных учебниках географии называлась Новороссией[8], – издавались не только журнал «Провесень» (1926–1928), но и «Прибой» (1928–1929)[9], а также более известный двухнедельный (а с 1926 г. еженедельный) журнал «Шквал» (выходил в свет с 1924 г., к середине 1929 г. полностью перешел на украинский язык)[10]. Политический процесс коренизации (украинизации) Одессы и остальной Новороссии в значительной мере обусловил угасание русскоязычных журналов.

Нам не известен тираж журнала «Провесень» в 1926 г., но в 1927 г. на последней странице указано, что он составил 1000 экземпляров. В 1928 г. сборники стали объемнее. В № 5, названном альманахом, уже 131 страница в отличие от 20–24 стра-

[8] Приведем лишь пару иллюстраций: «Дѣленіе на области и порядокъ ихъ нами приняты обычные… Новороссія занимаетъ весь югъ Европейской Россіи и состоит изъ губерній: Бессарабской, Херсонской, Екатеринославской, Области Войска Донского и сѣверной половины губерніи Таврической» (см.: *Крубер А., Григорьев С., Барков А., Чефранов С.* Курс географии России. М.: Типография товарищества «И.Н. Кушнерев и Ко.», 1917. С. ii, 146) и «Культурно-географическій обзоръ Россіи – 69–257; Сѣверный край – 70–85; Озерная область – 85–98; Финляндія – 98–105; <…>; Новороссія – 198–203; Сибирь – 203–223; Средне-Азіатскія владѣнія – 223–238; Кавказъ – 238–258» (см.: *Чевакинский А.И.* География России. Курс средних учебных заведений. – Изд. 2-е. СПб.: Типография Ю.Н. Эрлих, 1914. С. I-II).

[9] Литературные журналы и газеты СССР // Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». – URL: https://feb-web.ru/feb/kle/kle-abc/ke4/ke4-2711.htm?cmd=p (дата обращения: 12.06.2026).

[10] Шквал: журнал, 1924 // Одеська національна наукова бібліотека. – Укр. яз. – URL: https://odnb.odessa.ua/rarities/item/63 (дата обращения: 12.06.2026).

ниц в предыдущие два года, даже 64-страничный спецвыпуск к 10-летию Красной Армии был почти втрое толще стандартного выпуска предыдущих двух лет. Выросли и тиражи – до 3000 экземпляров.

Следует признать, что изначально литераторы-одесситы не ставили целью зажимать «национальные меньшинства». Так, во вступительной статье «Крепите литературные ряды» к первому же номеру литературно-художественного журнала «Провесень» сказано, что издание, «уделяя значительное место в журнале национальным литературным секциям, в частности русской, одновременно будет помещать материал на украинском и русском языках, а, в некоторых случаях, для других литер. нац. секций предоставлять странички» [3, с. 1]. И действительно, четыре с половиной из двадцати четырех страниц (не считая вклеек с иллюстрациями) уже в № 1 за 1926 г. были на украинском языке (один рассказ, три стихотворения и одна заметка). В № 2 за 1926 г. из 20 страниц на украинском языке были 2,5 страницы, где опубликованы рассказ и два стихотворения, а еще 2,5 страницы были отведены под пять стихотворений разных авторов на идише. В сдвоенном № 3–4 за 1927 г. из 24 страниц на украинском были уже 7,5 (один рассказ, одна поэма и четыре стихотворения). В заключительном регулярном № 5 за 1928 г. на произведения на украинском языке приходилось уже свыше трети объема. Полагаем, что это отчасти связано с появлением в редколлегии журнала известного украинского писателя Владимира Антоновича Гадзинского. Вместе с тем ответственным редактором № 5 значится Константин Яковлевич Рафальский (1897–1951) – уроженец Москвы, бывший красногвардеец, на тот момент партийный деятель и один из руководителей губернской газеты «Одесские известия». Уже в 1929 г. ВКП(б) направила его из Одессы на Восток Советского Союза (в 1938 г. его репрессировали).

На страницах литературно-художественного журнала «Провесень» за три года опубликовалось несколько десятков авторов, большинство из них не известны широкому кругу читателей. Тем не менее эти выпуски примечательны для литературоведов по крайней мере тем, что там опубликованы ранние работы некоторых писателей, позднее получивших известность.

Так, ответственным редактором № 1, регулярно сотрудничавшим с журналом все три года, был Николай Иванович Матяш (1890–1949). Этот революционер и впоследствии государственный

деятель публиковался с 1919 г., был одним из руководителей одесского филиала Всеукраинского союза пролетарских писателей (ВУСПП), в 1930-е годы окончил Одесский государственный университет, стал членом Союза писателей Украинской ССР. Наиболее известны его сборник рассказов «Цветы на асфальте» и повесть «Коровины дети» (1924). Он также автор нескольких сценариев для украинских фильмов рубежа 1920–1930-х годов. В № 1 за 1926 г. он опубликовал юмористический рассказ «Внеклассовые элементы». Примечательно, что в № 5 за 1928 г. Николай (Микола) Матяш переходит на украинский язык.

В каждом номере журнала «Провесень» публиковались стихи за подписью А. Шпирт, в том числе в первом выпуске напечатано произведение, одноименное журналу. Александр Исаакович Шпирт (1903–1983) начал печататься в Одессе, но уже в 1928 г. перебрался в Москву для учебы в вузе. Во время Великой Отечественной войны он служил фронтовым корреспондентом, был ранен, удостоен ордена Красной Звезды и медалей «За оборону Кавказа», «За освобождение Варшавы» и «За взятие Берлина». Демобилизовавшись в 1946 г. в звании старшего лейтенанта, А.И. Шпирт стал довольно известным переводчиком стихов с языков народов СССР. Он автор книг «Мобилизованные строки» (1931, в соавторстве с П.М. Панченко-Трюхом), «Голубой ковер» (1939), «Взволнованный берег. Стихи» (1963), «Продолжение жизни» (1978), «Поэтические портреты» (1983) и др.[11] Еще один поэт – постоянный автор журнала – Евгений Максимович Павличенко (1905–1983), фронтовик и впоследствии профессиональный литератор, автор нескольких поэтических сборников.

Среди прозаиков, активно сотрудничавших с журналом «Провесень», выделим Аркадия Исааковича Баршта (1896–1954), который был руководителем Одесской ячейки Российской ассоциации пролетарских писателей, но больше известен как дед литературоведа К.А. Баршта и отец Героя Советского Союза летчика А.А. Баршта. А.И. Баршт принял активное участие в большевистской революции, был начальником милиции в революционном Херсоне, но после серьезного ранения занялся литературной деятельностью, став внештатным корреспондентом одесской газеты «Черноморская правда». «Провесень» публиковал как журналист-

[11] Здесь и далее информация о книгах дается по электронному каталогу РНБ, а данные о военных наградах – по официальному сайту «Память народа».

ские хроники А.И. Баршта, так и его повести, а в № 2 за 1926 г. он выступил редактором всего выпуска. При этом по журналистским делам он вскоре покинул Одессу, воевал, встретил победу в Великой Отечественной войне в звании старшего лейтенанта (награжден орденом Красной Звезды и медалью «За оборону Советского Заполярья»).

Другой постоянный автор журнала «Провесень» – Г. Захаров (настоящее имя Георгия Захарова – Сухер Яковлевич Махальников, 1898–1964). Им были выпущены несколько сборников, доступных в российских библиотеках – «На тропинке: Стихи» (1926), «Черноморье: Сборник поезий» (1929), «Предатель и др. рассказы» (1930), «Город у моря: Стихи разных лет» (1955), «Мое поколение: Стихи» (1957), «Голубой горизонт: Стихи» (1961), «Солнечные грозы: Лирика» (1965). Как видим, из семи книг шесть – поэтические собрания, однако в журнале «Провесень» Г. Захаров ярко представлен и в качестве прозаика.

Художественная специфика пяти выпусков журнала «Провесень»

Для осмысления историко-литературного статуса альманаха «Провесень» важно соотнести его с концепцией «Юго-Западной (Южно-русской) литературной школы», сформулированной В.Б. Шкловским в 1933 г. в статье «Юго-Запад» [10, с. 472–474], где он уподобляет Одессу древней египетской Александрии – многонациональному приморскому городу, зажатому между степью и морем. Корни этой литературной школы лежат, по его мнению, не столько в классической русской традиции, сколько в средиземноморской культуре, что и породило особый тип писателей, которых он называет писателями-«александрийцами», оторванными от почвеннических традиций, но обладающими изощренной языковой культурой. Шкловский подчеркивает, что писатели Юго-Запада привнесли в русскую литературу новые элементы: «нерусский» синтаксис, инверсии, латинскую ясность, иронию, повышенную метафоричность и южный колорит. Ярким тому примером он считает Исаака Бабеля, который «сделал невероятное» – соединил язык французской новеллы (Мопассан) с речью одесских окраин [10, с. 475].

В современной рецепции эти представления В.Б. Шкловского подвергаются критике. Так, Вадим А. Ярмолинец полагает,

что единой одесской литературной школы никогда не существовало, а построения Шкловского были излишне романтизированными и отчасти конъюнктурными [11]. Ярмолинец напоминает, что в литературоведении «школа» предполагает три обязательных условия: единство художественного стиля, общие эстетические принципы и наличие признанного лидера. Он указывает на отсутствие стилистического единства среди авторов «первой одесской волны» (И. Бабель, Ю. Олеша, В. Катаев, Э. Багрицкий). Их отъезд в Москву в начале 1920-х годов трактуется им как сознательный отказ от автономии ради столичного статуса. Также он критикует В.Б. Шкловского за приверженность стереотипному представлению о том, что одесская литература выросла из экзотики преступного мира (романтизация Бени Крика): по его мнению, данный феномен следует считать лишь временной модой, в то время как реальная Одесса и в те годы продолжала оставаться крупным интеллектуальным и издательским центром, а не просто «бандитским приморским городом» [11, с. 145].

Литературно-художественный альманах «Провесень» предлагает яркий и показательный срез одесского текста после исхода в столицу главных его мэтров, причем в развитии – с 1926 по 1928 г. Если мастера «первой волны» этой «школы» были, по мнению Б.В. Шкловского, подобны независимым «александрийцам», то последующие ее «представители», авторы альманаха, с самого начала строили пролетарский канон. Оставшиеся в Одессе писатели – в первую очередь, Н. Матяш, А. Баршт, Г. Захаров и некоторые другие, – обратились к быту заводов, портов, украинского села в духе «физиологического» реализма.

При этом повышение художественного уровня текстов и усложнение поэтической формы в поздних выпусках альманаха может быть связано с влиянием столичных поэтических школ. Так, один из ведущих поэтов журнала «Провесень» А.И. Шпирт обучался литературному мастерству в Москве под руководством Э. Багрицкого, который к тому же обеспечивал своего подопечного дефицитной литературой (см.: записка Багрицкого к Л.М. Субоцкому [1, с. 466]). Подобными влияниями объясняется, возможно, и появление в альманахе неоклассических и аллегорических форм, выходящих за рамки примитивной агитации.

1926 г.: № 1

Выход в свет первого выпуска литературно-художественного журнала «Провесень» в 1926 г. [3, с. 1] в какой-то мере ознаменовал собой оформление разрозненных писательских сил юга Украины в единую Федерацию пролетарских и селянских писателей Одещины. Выбранное для данного литературно-художественного альманаха название – «Провесень», означающее раннюю весну, ее провозвестие, предвестие, – метафоризирует «начало новой жизни» [3, с. 1], задавая модернизационный пафос всему издательскому проекту. Программный манифест номера, изложенный в статье «Крепите литературные ряды» [3, с. 1], основывается на Резолюции ЦК РКП(б) «О политике партии в области художественной литературы» (18 июня 1925). Редакция декларирует курс на «культурную революцию» и сознательно выбирает многоязычную модель.

Анализ выходных данных и передовой статьи «Крепите литературные ряды» позволяет реконструировать первоначальный баланс сил внутри объединения. Ответственным редактором выпуска выступил Н. Матяш, в состав редакционной коллегии вошли А. Баршт, М. Вайсбейн, Я. Грузинский, Ив. Микитенко и Ж. Садовников [3, с. 1]. Этот проект собрал вокруг себя ведущие литературные объединения Одессы: «Потоки Октября», «Станок», «Смена» и «Гарт» [3, с. 31].

Прозаический пласт первого выпуска демонстрирует связь с рабселькоровским движением, что теоретически осмысляет Л. Житомирский в статье «По следам роста» [3, с. 21–24]. Малая проза первого выпуска в основном еще остается в рамках реалистического бытописания и социально-психологического очерка. Так, рассказ С. Брусиловского «Эли» [3, с. 2–4] представляет собой семейную и производственную хронологию еврейского местечка Киевщины периода Первой русской революции [3, с. 3, 5]. Одноглазый слесарь Эли вступает в идеологический конфликт со своим отцом-ростовщиком и хозяином мастерской Ярмицким. Рассказ завершается расстрелом Эли и еврейским погромом. В какой-то степени произведение наследует традиции ранней прозы М. Горького и Шолом-Алейхема. Физический дефект героя метафорически противопоставляется его зоркому классовому чутью.

Действие рассказа Н. Матяша «Внеклассовые элементы» [3, с. 5–6] происходит в Одессе в предреволюционные годы. Сви-

дания безработного слесаря Пети Фуча и мещанки Юлии нередко прерываются спорами о политике, и их отношения в итоге оказываются разрушены классовыми противоречиями. Матяш деконструирует здесь романтический канон, используя жанр иронического сказа и наполняя язык одесским арго.

В написанном на украинском языке рассказе Ив. Микитенко[12] «Витяг із протоколу» («Выписка из протокола») [3, с. 8–11] у начальника районной милиции, бывшего красного партизана, умирает жена. Местная партийная ячейка пытается организовать похороны, но в советском законодательстве и быту еще нет гражданского ритуала погребения, и никто не знает, что делать. Рассказ представляет собой сатиру на раннесоветскую бюрократию в традициях М. Зощенко и раннего В. Катаева.

По-видимому, дебютный рассказ ставшего впоследствии автором нескольких книг Александра Михайловича Батрова (1906–1990) «Рыбачка» [3, с. 12–13] представляет собой камерную историю любви кочегара Яшки и рыбачки Нюрки на фоне повседневности одесской Пересыпи. Язык рассказа насыщен профессиональной морской лексикой.

Поэзия представлена в альманахе разными именами. Вместо классических образов «южной экзотики» в стихотворениях Г. Захарова «Тихая песнь» [3, с. 4] и А. Шпирта «Провесень» [3, с. 5] воспевается современный промышленный пейзаж порта, с которым и связывается весеннее обновление; ритм этих текстов отчетливо имитирует механический такт работы машин. Стихотворение И. Яковенко «Москва», написанное верлибром, трансформирует образ столицы в футуристический «центр мировой динамики, помноженный на радий» [3, с. 16]; слышны переклички с поэтикой Владимира Маяковского и группы «ЛЕФ». В посвященной затоплению Черноморского флота в Цемесской бухте (1918) балладе «Потопление флота» Е. Павличенко использует патетическую, маршевую ритмику, превращая военное поражение в миф о революционном самопожертвовании [3, с. 7]. Украинские тексты О. Сороки «Бакаляр» («Бакалавр») и М. Пригары «Паротяг» («Па-

[12] Микитенко Иван Кондратьевич (1897–1937) – крупный украинский советский писатель, драматург, общественный руководитель ВУСПП и Союза писателей Украины. Окончил Одесский медицинский институт (1927). В 1926 г. являлся членом редколлегии и активным автором украинской секции альманаха «Провесень». Репрессирован, погиб в 1937 г. (реабилитирован посмертно).

ровоз») [3, с. 11] транслируют динамику и жесткость послевоенных лет. Стихотворение ставшего впоследствии известным поэтом-переводчиком Семена Юльевича Олендера (1907–1969) «Идеология хромает» представляет собой авторефлексию: с мягкой иронией описываются муки пролетарского поэта, который хочет писать о звездах и личных чувствах, но требования партийной цензуры и редакции заставляют его выдавать стихи «на злобу дня» [3, с. 16].

В критическом блоке Ал. Богуславский разбирает в статье «О Гладкове, о Горьком» [3, с. 18–19] известный роман Ф. Гладкова «Цемент» (первый советский производственный роман) [2], сравнивая его автора с М. Горьким и указывая на преодоление им старой психологической манеры письма и создание нового типа героя – рабочего-организатора [3, с. 18]. Публикация отрывков сценария А. Уэйтинга и Л. Рубинштейна по повести Н. Матяша «Коровины дети» вместе с репортажем со съемочной площадки фильма П. Чардынина «Тарас Шевченко» хорошо иллюстрирует то обстоятельство, что группа авторов альманаха «Провесень» не была ограничена рамками только литературы и признавала синкретическую природу советского авангарда, включая кинематограф.

1926 г.: № 2

Второй номер литературно-художественного журнала «Провесень» открывает глава из повести «Друзья» («Расставанье») А. Баршта [4, с. 1–3], в которой исследуется социально-психологический раскол дореволюционного общества через призму детского восприятия. Писатель рассказывает историю взросления и классового расхождения двух подростков – Сашки Стеценко (сына кузнеца) и Альберта фон Сольцгаузена (дворянского сына, уезжающего учиться на офицера).

Следующий прозаический текст выпуска – это очерк Михаила Осиповича Вайсбейна (1886–1969), брата Леонида Утёсова. Он называется «Марка № 97» [4, с. 6–7] и представляет собой лирическое повествование молодого рабочего-сироты о его дружбе со старым горбуном Николаем [4, с. 9]. В нем отчасти деконструируется раннесоветский парадный пафос «завода-гиганта», показанного здесь, скорее, как «острог жизни», забирающий здоровье человека [4, с. 9–10]. «Рабочая марка» в советском заводском контексте 1920-х годов – металлический жетон с выбитым на нем номером, который рабочий получал при входе в цех для фиксации

начала смены. Переоформление «марки № 97» на молодого рабочего – метафора преемственности пролетарских поколений.

Следующий за ним рассказ В. Миколюка написан по-украински («Пісня матері») и показывает трагедию молодого рабочего, который бросает тяжелый труд на фабрике ради обучения музыке [4, с. 10–11]. Это решение вызывает яростный протест матери, которая, понуждая сына вернуться на завод, топором рубит клавиши пианино, а тот, ослепленный гневом, в ответ наносит ей смертельный удар. Кульминацией рассказа становится концерт, где герой воспроизводит звуки Гражданской войны – свист ремней и грохот молотов, – которые должны символизировать невозможность отделения пролетарского творца от классовых корней [4, с. 11].

В поэтическом блоке второго выпуска выделяется поэма «Мзимза» Мечислава[13] [4, с. 12]. Этот историко-революционный текст посвящен памяти турецких пленных и красноармейцев-коммунаров, погибших на Кавказе при строительстве дорог в царские времена и в годы Гражданской войны. Поэтика строится на психологическом параллелизме: бурная горная река Мзимза выступает аллегорией народного гнева, изначально скованного, но впоследствии обернувшегося восстанием против тирании [4, с. 12].

Стихотворение «Книга» И. Яковенко [4, с. 4] – поэтическая метафора, где книга очеловечивается и выступает как верный спутник революционера, раскрывший ему свои «новые страницы» для свободного творчества рабочих.

Первая часть поэтического диптиха Е. Павличенко «Старость матери» представляет собой монолог уходящего на фронт бойца, который просит мать не ненавидеть войну, называя свою гибель шагом общества к светлому будущему [4, с. 8]. Вторая часть обнажает культурный разрыв: старая мать не способна понять «новых песен» своего сына [4, с. 8].

Стихотворение «В гостях у Пушкина» Г. Захарова [4, с. 5–6] дает пример авангардистского монтажа: рабочему поэту, замер-

[13] Мечислав – литературный псевдоним Мечислава (Меера) Эдмундовича Гаско (1907–1996), успевшего до тайной эмиграции в СССР провести полгода в польской тюрьме за создание коммунистического кружка, участника поэтической секции одесского объединения «Провесень» в середине 1920-х годов. Поэма «Мзимза» (1926, № 2) является его единственной крупной публикацией на страницах журнала. В 1933–1937 гг. был репрессирован (в 1956 г. реабилитирован), участник Великой Отечественной войны, после войны вернулся к литературной работе, в частности автор книги «Звенья жизни» (1971).

зающему на ночном бульваре с томиком Есенина, чудится, что бронзовый Пушкин сходит с пьедестала, и он начинает читать великому поэту стихи о Гражданской войне.

Стихотворение А. Борисова «Заводу» [4, с. 4] – образец индустриальной лирики, в котором герой обещает нести «звон и свет» родного завода сквозь любые жизненные дороги. «Шарманка» Д. Бродского [4, с. 20] символизирует тоску по уходящему, дореволюционному мещанскому уюту, который больше не созвучен новой эпохе. «Вогні Купайляні горять…» («Огни Купальские горят») А. Воробчука [4, с. 12] представляет собой неофольклорный этюд, вплетающий традиционные мотивы праздника Ивана Купалы в контекст советской трудовой повседневности. Открывающее блок на идише стихотворение «Хорошо тому…» (автор М. Бланк, [4, с. 13]) провозглашает отказ от старых романтических грез и воспевает «праздник укладывания кирпича к кирпичу». В «Старом наборщике» Н. Рахлиса показан тяжелый труд печатников в дореволюционной России, а в «Черном море» Г. Винокура маринистический пейзаж трансформируется в пространство отдыха для рабочих [4, с. 13–14].

В критическом блоке, рецензируя «Повесть о рыжем Мотэле» И. Уткина [8], Ал. Богуславский хвалит ее автора не только за легкий, разговорный стих, но и за обращение к теме перерождения еврейского местечка, затронутого революционной бурей. При этом отмечает и недостатки: схематичность, с которой изображен процесс превращения портного Мотэле в комиссара Блоха, и излишнюю риторичность эпилога [4, с. 19]. В разделе пародий Д. Бродский на примере собственного стихотворения «Шарманка» иронизирует над литературным образом «борца среди певцов и лирика среди борцов» [4, с. 13, 23], а пародия на сборник Г. Захарова «На тропинке» (получившего, кстати, положительную оценку Э. Багрицкого) высмеивает штампы в текстах пролетарских писателей, пытающихся, по его мнению, искусственно соединять религиозное сознание матерей с советским пафосом [4, с. 23].

В своих критических заметках Р. Брусиловский осуществляет разбор литературных страниц центральной газеты «Комсомольская Правда» [4, с. 16], обращая особое внимание на стилистические штампы молодых советских писателей и поднимая вопрос о необходимости повышения художественного качества «комсомольской поэзии», ее выхода за рамки упрощенной агитации.

1927 г.: № 3/4

В сдвоенном выпуске № 3/4, изданном в 1927 г., малая проза осваивает поэтику экспрессионизма и психологического натурализма. Центральным текстом этого этапа становится рассказ Г. Захарова «Операция» [5, с. 2–7], в котором писатель выстраивает сложную психологическую коллизию: в одной палате перед операцией сталкиваются бывший красный боец Кирилов и скрывающийся под чужим именем (Попов) легендарный бандит и белый подпоручик Ермолаев, собственноручно убивший в годы Гражданской войны брата Кирилова. Захаров насыщает текст физиологическими и бытовыми подробностями, обнажая трагический хаос эпохи НЭПа.

Другим важным образчиком прозы эпохи выступает рассказ Н. Горного «Кладбище» [5, с. 13–16], где пространство кладбища десакрализируется, и даже маргинализируется, будучи представлено зоной порока через сюжетную линию Клавки и беглого каторжника Ленчика [5, с. 17], построенную на физиологическом экспрессионизме. Экзистенциальную линию в этом выпуске продолжает рассказ В. Миколюка «Самсон» [5, с. 17–22], написанный в традиции украинского психологического письма и исследующий феномен разрушения человеческой личности.

Производственную прозу этого периода представляет повесть М. Портового «Передовой» [5, с. 8–11], в которой описывается быт воздушно-истребительного отряда, включая технический аспект повседневности. Кульминацией повести становится вынужденная посадка самолета «Передовой» на поле у родной деревни Антона Ордынки, что можно считать метафорой «смычки города и деревни».

Поэзия в сдвоенном выпуске представлена «Балладой» А. Воробчука, сосредоточенной на изображении исполненного трагедии возвращения коммунара в родное село после трех лет боев и освещающей тему послевоенного бандитизма [5, с. 16]. «Песня о любви и долге» Е. Павличенко представляет собой монолог призывника, получающего «весенний приказ» К. Ворошилова [5, с. 12]: драма расставания с матерью преодолевается в тексте через сакрализацию воинского долга. Стихотворение «Детство» С. Олендера [5, с. 12] реконструирует пространство одесской Молдаванки через призму детских воспоминаний лирического героя. «Песня борьбы» А. Шпирта [5, с. 12], по сути, представляет собой

манифест, легитимирующий революционное насилие во имя социалистического строительства; поэтика стихотворения отражает влияние школы Э. Багрицкого. Написанное по-украински стихотворение «Меріем» М. Пригаро [5, с. 22–23] – эксперимент в жанре кинематографической поэмы: на колониальном фоне «арабского квартала» разворачивается динамичная драма восстания арабов и их столкновения с колонизаторами (французами); в кавалерийской атаке погибает и героиня.

В литературно-критическом блоке важное место занимает обзорная статья А. Баршта «По литературной Одессе» [5, с. 24–27], которая представляет собой важный документ внутрилитературной борьбы на юге Украины в эпоху позднего НЭПа. Автор статьи разворачивает концептуальную полемику с советской литературной группой «Перевал» (1923–1932), под манифестом которой в 1927 г. подписались 56 писателей. Баршт жестко критикует «перевальцев» за концепцию «искусства для искусства» и тезис о недоступности умственной работы для пролетариата. Как конгломерату «деклассированных элементов» «Перевалу» он противопоставляет рабкоровскую группу «Станок»[14], «кузницу кадров» для советской словесности (рабочий драматург Андросов, писательница Галицкая).

1928 г.: № 5 и спецвыпуск «К 10-летию Красной Армии»

Что касается двух последних выпусков обсуждаемого альманаха, относящихся к 1928 г., то вместе они дают необычный для издательской практики одесской Федерации пролетарских писателей пример того, как под единой серийной маркой в один и тот же год были выпущены два разных по структуре и содержанию сборника: базовый литературно-художественный альманах и специализированный военно-шефский выпуск с подзаголовком «К 10-летию Красной Армии». Руководство базовым выпуском

[14] «Станок» – одесская литературная группа, существовавшая в середине 1920-х годов при рабочем клубе им. Ленина Привокзального района Одессы. Являлась одной из базовых организационных ячеек, на основе которых в 1926 г. оформилась Федерация пролетарских писателей Одещины и альманах «Провесень», ориентировалась на выдвижение авторов из среды фабрично-заводского пролетариата, противопоставляя утилитарную производственную эстетику и рабкоровский очерк буржуазному эстетству и попутнической литературе. Из «Станка» вышел ряд активных участников журнала, включая поэта Г. Захарова.

осуществлял ответственный редактор К.Я. Рафальский в составе редколлегии, куда вошли М. Матяш, В. Гадзинский[15], М. Ятаков и А. Баршт. В свою очередь, подготовка армейского спецвыпуска была делегирована целевой рабочей группе (В. Елин, В. Гадзинский, А. Баршт, А. Поморский). Неизменное участие В. Гадзинского (лидера украинского конструктивизма) и А. Баршта (представителя русскоязычного крыла) в обоих составах обеспечило общую идейно-эстетическую платформу, а привлечение А. Поморского и В. Елина к работе над армейским номером было обусловлено их опытом в области военно-массовой работы.

Базовый выпуск [6] представляет собой классическую модель «толстого» журнала, где художественные блоки предваряются развернутым литературным манифестом В. Гадзинского, а крупные прозаические формы прерываются краткими лирическими отступлениями.

Военно-армейский выпуск [7] построен по принципу агитационного монтажа. Он открывается блоком маршевой поэзии, адаптированной под декламацию в солдатских клубах, а прозаический раздел в нем минимизирован до лаконичных фронтовых хроник. Оба выпуска доступны к заказу, например в читальном зале РГБ («Ленинка»), и здесь не реферируются.

При этом детальное сравнительно-историческое изучение всех выпусков литературно-художественного альманаха «Провесень» за 1926–1928 гг. позволяет реконструировать целостную динамику развития локального литературного процесса в эпоху позднего НЭПа. Эволюция издания от выпуска к выпуску демонстрирует постепенное усложнение художественного языка: от раннего бытового реализма и индустриальных маршей к более зрелому психологическому экспрессионизму (проза Г. Захарова, Н. Горного, В. Миколюка) и конструктивистскому авангарду (поэзия В. Гадзинского). До наступления эпохи жесткой нормативности соцреализма в 1930-е годы во всех выпусках представлены образцы про-

[15] Гадзинский Владимир Антонович (1888–1932) – украинский советский поэт, прозаик, философ, критик. Родился в Галиции, окончил Венский университет, в годы Первой мировой войны попал в русский плен. В середине 1920-х годов – преподаватель Одесского института народного образования (ИНО), лидер украинского конструктивизма и панфутуризма в Одессе (группа «Новая генерация»), член редколлегии альманаха «Провесень» в 1927–1928 гг. Погиб в 1932 г.

летарского творчества. Двуязычная интернациональная модель альманаха служит воплощением политики коренизации на территориях, которые еще в 1917 г. в учебниках географии назывались Новороссией.

Список литературы

1. *Багрицкий Э.А.* Письма / публ. Е.А. Динерштейна // Литературное наследство. Т. 74: Советские писатели в письмах и воспоминаниях. М.: Наука, 1965. С. 435–466.
2. *Гладков Ф.В.* Цемент: роман. М.: Земля и фабрика, 1925. 248 с.
3. Провесень: литературно-художественный журнал / Федерация пролетарских и селянских писателей Одещины. Одесса: ОДН, 1926. № 1. 24 с.
4. Провесень: литературно-художественный журнал / Федерация пролетарских и селянских писателей Одещины. Одесса: Окружное общество «Долой неграмотность», 1926. № 2. 24 с.
5. Провесень: орган пролетарских и селянских писателей Одещины. Одесса: Госиздат Украины, 1927. № 3–4. 28 с.
6. Провесень: литературно-художественный альманах / Филия ВУСПП. Кн. 5. Одесса: Госиздат Украины, 1928. 130 с.
7. Провесень: літературно-художній альманах / Філія ВУСПП. Кн. 5: к 10-летию Красной Армии / В 10-і роковини Червоній Армії [Военно-шефский выпуск]. Одесса: Госиздат Украины, 1928. 60 с.
8. *Уткин И.П.* Повесть о рыжем Мотэле, господине инспекторе, раввине Исаии и комиссаре Блохе. М.: Огонек, 1926. 44 с.
9. *Шамурин Е.И.* Государственная центральная книжная палата РСФСР. Возникновение и деятельность. М.: ГЦКП РСФСР, 1930. 51 с.
10. *Шкловский В.Б.* Юго-Запад // *Шкловский В.Б.* Гамбургский счет: статьи, воспоминания, эссе [1914–1933]. М.: Советский писатель, 1990. С. 472–478.
11. *Ярмолинец В.* Одесский узел Шкловского // Волга. 2011. № 1. С. 143–155.

References

1. Bagritskii, E.A. “Pis’ma” [“Letters”]. *Literaturnoe nasledstvo* [*Literary Heritage*], vol. 74: *Sovetskie pisateli v pis’makh i vospominaniyakh* [*Soviet Writers in Letters and Memoirs*]. Moscow, Nauka Publ., 1965, pp. 435–466. (In Russ.)
2. Gladkov, F.V. *Tsement*: roman [*Cement*: A Novel]. Moscow, Zemlya i fabrika Publ., 1925, 248 p. (In Russ.)

3. *Provesen': literaturno-khudozhestvennyi zhurnal.* Odessa: Okruzhnoe obshchestvo "Doloi negramotnost'" Publ., no. 1, 1926, 24 p. (In Russ. and Ukrainian)
4. *Provesen': literaturno-khudozhestvennyi zhurnal.* Odessa: Okruzhnoe obshchestvo "Doloi negramotnost'" Publ., no. 2, 1926, 24 p. (In Russ. and Ukrainian)
5. *Provesen': organ proletars'kikh i selyans'kikh pis'mennykiv Odeshhyny.* Odessa, Gosizdat Ukrainy Publ., no. 3–4, 1927, 28 p. (In Russ. and Ukrainian)
6. *Provesen': literaturno-khudozhestvennyi al'manakh*, book 5. Odessa, Gosizdat Ukrainy Publ., 1928, 130 p. (In Russ. and Ukrainian)
7. *Provesen': literaturno-khudozhestvennyi al'manakh*, book 5: *k 10-letiyu Krasnoi Armii. V 10-i rokovini Chervonii Armii* [*To the 10th Anniversary of Red Army*] [Voenno-shefskii vypusk]. Odessa, Gosizdat Ukrainy Publ., 1928, 60 p. (In Russ. and Ukrainian)
8. Utkin, I.P. *Povest' o ryzhem Motele, gospodine inspektore, ravvine Isaie i komissare Blokhe* [*The Tale of Red-Haired Motele, Mr. Inspector, Rabbi Isaiah and Commissar Bloch*]. Moscow, Ogonek Publ., 1926, 44 p. (In Russ.)
9. Shamurin, E.I. *Gosudarstvennaya tsentral'naya knizhnaya palata RSFSR. Vozniknovenie i deyatel'nost'* [*The State Central Book Chamber of the RSFSR. Emergence and Activities*]. Moscow, SCBC of RSFSR, 1930, 51 p. (In Russ.)
10. Shklovskii, V.B. "Iugo-Zapad" ["South-West"]. *Gamburgskii schet: stat'i, vospominaniya, ehsse (1914–1933)* [*The Hamburg Account: Articles, Memoirs, Essays (1914–1933)*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1990, pp. 472–478. (In Russ.)
11. Yarmolinets V. "Odesskii uzel Shklovskogo" ["Shklovsky's Odessa Knot"]. *Volga*, no. 1, 2011, pp. 143–155. (In Russ.)

ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИЙ ЖУРНАЛ

№ 3 (73) – 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 13/XI-2026 г. Формат 60×84/16
Усл. печ. л. 15,0 Уч.-изд. л. 13,0
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