Известия Российской академии наук

СЕРИЯ ЛИТЕРАТУРЫ И ЯЗЫКА

2021 Том 80 Номер 3 Май–Июнь

Основан в 1852 г. академиком И.И. Срезневским
Выходит 6 раз в год
ISSN 1605-7880

Свидетельство о регистрации средства массовой информации № 0110264 от 08.03.1993

Журнал издается под руководством
Отделения историко-филологических наук

Главный редактор
член-корр. РАН, д-р филол. наук *В.В. Полонский* (ИМЛИ РАН, г. Москва)

Редакционная коллегия

член-корр. РАН *В.Е. Багно* (ИРЛИ РАН, г. Санкт-Петербург, Россия),
апроф. *Хенрик Баран* (Университет Олбани, г. Олбани, штат Нью-Йорк, США),
член-корр. РАН *Ю.Л. Воротников* (ИРЯ РАН, г. Москва, Россия),
проф. *Марчелло Гардзанити* (UNIFI, г. Флоренция, Италия),
канд. филол. наук *С.И. Гиндин* (РГГУ, г. Москва, Россия),
член-корр. РАН *А.В. Дыбо* (ИЯз РАН, г. Москва, Россия),
д-р филол. наук *А.И. Жеребин* (РГПУ им. А.И. Герцена, г. Санкт-Петербург, Россия),
д-р филол. наук *Т.Г. Иванова* (г. Москва, Россия),
акад. РАН *Н.Н. Казанский* (ИЛИ РАН, г. Санкт-Петербург, Россия),
д-р. филол. наук *В.Л. Коровин* (научный редактор, МГУ им. М.В. Ломоносова, г. Москва, Россия),
д-р филол. наук *Л.П. Крысин* (зам. главного редактора, ИРЯ РАН, г. Москва, Россия),
акад. РАН *А.Б. Куделин* (ИМЛИ РАН, г. Москва, Россия),
акад. РАН *А.М. Молдован* (ИРЯ РАН, г. Москва, Россия),
канд. филол. наук *А.Ч. Пиперски* (ответственный секретарь, НИУ ВШЭ, г. Москва, Россия),
акад. РАН *В.А. Плунгян* (ИЯз РАН, г. Москва, Россия),
проф. *Александр Строев* (l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, г. Париж, Франция)
акад. РАН *С.М. Толстая* (ИСл РАН, г. Москва, Россия),
д-р филол. наук *Е.В. Халтрин-Халтурина* (ИМЛИ РАН, г. Москва, Россия),
проф. *Герд Хентшель* (Ольденбургский университет им. Карла фон Осецкого, г. Ольденбург, Германия),
проф. *Чжэн Тиу* (Шанхайский университет иностранных языков, г. Шанхай, КНР),
Зав. редакцией О.И. Лукашенко

Адрес редакции: 117993 Москва, Ленинский пр., 32а
тел.: 8-495-952-44-90, 8-925-095-84-64
электронная почта: info@izv-oifn.ru, lukashenko97@gmail.com
Сайт журнала: https://oifn.jes.su

© Российская академия наук, 2021
© ФГБУН ИМЛИ РАН, 2021
© Редколлегия журнала "Известия РАН. Серия литературы и языка" (составитель), 2021

Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk

SERIÂ LITERATURY I ÂZYKA

Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language

2021 Volume 80 Issue 3 May–June

Established in 1852 by Academician Izmail I. Sreznevsky
Publication frequency 6 issues per year
ISSN 1605-7880

Founder and Publisher: Russian Academy of Sciences
Mass media registration certificate No. 0110264, March 08, 1993

The Journal is produced under the aegis of
The Division of Historical and Philological Studies of the Russian Academy of Sciences

Editor-In-Chief
Vadim V. Polonsky, Correspondent Member of the RAS, Doct. Sci. (Philol.),
The A.M. Gorky Institute of World Literature of the RAS, Moscow

Editorial board
Vsevolod Bagno, Corresponding Member of the RAS, Dr. Sci.(Philology), Prof., Institute of Russian Literature of the Russian Academy of Sciences (St. Petersburg, Russia), *Henryk Baran*, Ph.D., Prof., State University of New York at Albany (Albany, USA)
Cheng Tiu, Prof., Shanghai International Studies University (Shanghai, China), *Anna Dybo*, Corresponding Member of the RAS, Dr. Sci.(Philology), Prof., Higher School of Economics,Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Marcello Garzaniti*, Grand Ph.D. (Slavic Philology), Prof., University of Florence (Florence, Italy)
Sergei Gindin, Cand. Sci. (Philology), Russian State University for the Humanities (Moscow, Russia)
Elena Haltrin-Khalturina, Dr. Sci. (Philology),A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Herd Hentschel*, Prof., Carl von Ossietzky Universität Oldenburg(Oldenburg, Germany)
Tatiyana Ivanova, Dr. Sci. (Philology), (Moscow, Russia), *Nikolai Kazansky*, Full Member of the RAS, Dr. Sci.(Philology), Prof., Institute of Linguistic Studies of the Russian Academy of Sciences, (St. Petersburg, Russia)
Vladimir Korovin, **Scholarly Editor**, Dr. Sci.(Philology), Assoc. Prof., Lomonosov Moscow State University (Moscow, Russia)
Leonid Krysin, **Deputy Editor-In-Chief**, Dr. Sci.(Philology), Prof., V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Alexander Kudelin*, Full Member of the RAS, Dr. Sci.(Philology), Prof., A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Olga Lukashenko*, **Editorial Manager**
Alexander Moldovan, Full Member of the RAS, Dr. Sci.(Philology), V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Alexander Piperski*, **Executive Editor**, Cand. Sci.(Philology), Higher School of Economics (Moscow, Russia), *Vladimir Plungian*, Full Member of the RAS, Dr. Sci.(Philology), Prof., Institute of Linguistics of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Alexander Stroev*, Prof., l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3 (Paris, France)
Svetlana Tolstaya, Full Member of the RAS, Dr. Sci.(Philology), Prof., Institute for Slavic Studies of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia), *Yury Vorotnikov*, Corresponding Member of the RAS, Dr. Sci.(Philology), V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of Sciences (Moscow, Russia)
Aleksei Zherebin, Dr. Sci.(Philology), Prof., A.I. Herzen Russian State Pedagogical University (St. Petersburg, Russia)

Address for Correspondence:
Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Language and Literature,
32a Leninsky Prospect, Moscow, 117993 Russia
Tel.: +7(495)952-44-90, +7(925)095-84-64
E-mail: info@izv-oifn.ru, lukashenko97@gmail.com
Web Site: https://oifn.jes.su

© The Russian Academy of Sciences, 2021

© The A.M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, 2021

© Editorial Board of "Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language" (editing and composing), 2021

СОДЕРЖАНИЕ

Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка.
2021, Том 80, Номер 3

Гоголевская пародия на жанр повести (“Коляска”)
Е. Г. Падерина 5

Образ фланера в ранней лирике В. Я. Брюсова: отечественный и западноевропейский контекст
Е. В. Кузнецова 24

Сергей Дурылин и Борис Садовской: неизданная переписка
Ю. А. Изумрудов 42

Барон Е. Ф. Розен и “Литературные прибавления к Русскому инвалиду” (1831–1832)
Н. В. Куц 58

Бестиарные образы в произведениях Томмазо Ландольфи
Л. Е. Сабурова 70

Функции экфрасиса в романе Д. Тартт “Щегол”
Е. М. Фомина 78

И. Ф. Горбунов – сотрудник журнала “Время” (об одной заметке, приписываемой Достоевскому)
К. Ю. Зубков 87

Мотив мировой горы в вариантах бурятской Гэсэриады
Э. Б. Аюшеева 93

Ритмика 5-стопного русского хорея в XX веке
И. И. Нещеретов 101

CONTENTS

Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language. 2021, Volume 80, Issue 3

Gogol's Parody of the Novella Genre ("The Carriage")
E. G. Paderina 5

The Image of the Flвneur in the Early Lyrics of Valeriy Bryusov: The National and Western European Context
E. V. Kuznetsova 24

Sergey Durylin and Boris Sadovskoy: An Unpublished Correspondence
Yu. A. Izumrudov 42

Baron E. F. Rozen and "The Literary Supplement to the Russky Invalid" (1831–1832)
N. V. Kuts 58

Bestiary Images in the Works of Tommaso Landolfi
L. E. Saburova 70

Ekphrasis and Its Functions in "The Goldfinch" by Donna Tartt
E. M. Fomina 78

Ivan F. Gorbunov as a Collaborator of the Journal "Time" (On the Note Previously Attributed to Dostoevsky)
K. Yu. Zubkov 87

The World Mountain Motif in the Buryat Versions of the Gesariada (The Epic of King Gesar)
E. B. Ayusheeva 93

Rhythm of Russian Trochaic Pentameter in the 20th Century
I. I. Neshcheretov 101

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150015619-3

Гоголевская пародия на жанр повести (“Коляска”)

© 2021 г. Е. Г. Падерина

Доктор филологических наук,
ведущий научный сотрудник Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская 25а
kbogan@yandex.ru
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8970-7269

Резюме. “Коляска” – пародия на самый популярный в 1830-е годы жанр повести и состоит из комических стилизаций типичных и расхожих компонентов нравоописательного повествования о губернской или уездной жизни в России, из узнаваемых литературных примет провинциальной глуши, нравов помещиков, привычек и развлечений провинциалов и расквартированных полковых офицеров. Пародируются также фабульно-композиционные стереотипы, речевые шаблоны повествователей-рассказчиков. Но пародийный уровень литературной шутки Гоголя подчинен целостному комическому образу, самостоятельному литературному сюжету, в основе которого – простодушный повествователь, литературный дилетант с “недостатком воображения”, как у пушкинского Белкина, подражатель, то и дело нарушающий фабульную логику своего рассказа. Литературное пародирование было распространено, но Гоголь несомненно следовал за автором “Повестей Белкина” и “Графа Нулина”, видя в последнем не только сатирический взгляд на “мелкий случай”, но и “значительность” “живой картины”.

Ключевые слова: Гоголь, “Коляска”, литературная пародия, жанр повести, повествователь, автопародирование, Пушкин.

Для цитирования: *Падерина Е.Г.* Гоголевская пародия на жанр повести (“Коляска”) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 5–23. DOI: 10.31857/S241377150015619-3

Gogol’s Parody of the Novella Genre (“The Carriage”)

© 2021 Ekaterina G. Paderina

Doct. Sci. (Philol.),
Leading Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow, 121069, Russia.
kbogan@yandex.ru
ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-8970-7269

Abstract. “The Carriage” is a parody of the most popular novella genre in the 1830s. It makes use of comic stylizations of the typical and customary elements of the didactic descriptive narrations about provincial or County life in Russia. It mimics familiar literary representations of provincial backwoods, mores of landlords, habits and amusements of provincials and billeted regimental officers. Plot and compositional stereotypes and speech patterns of the narrators are also parodied. However, Gogol’s masterful parody grows out of a holistic comic image and has a free-standing

story. The plot sets forth a simple-minded narrator, a literary amateur “lacking imagination” (somewhat resembling Pushkin's Belkin), an imitator, who constantly disrupts the logic of his own narration. Literary parody was widespread, to be sure, but Gogol undoubtedly had in mind the author of “The Tales of Belkin” and “Count Nulin”, recognizing in the latter not only a satirical take on “an insignificant event”, but also the substantiality of the “living picture”.

Key words: Gogol, “The Carriage”, literary parody, the novella genre, the narrator, self-parodying, Pushkin.

For citation: Paderina, E.G. *Gogolevskaia parodiia na zhanr povesti (“Koliaska”)* [Gogol’s Parody of the Novella Genre (“The Carriage”)]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 5–23. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150015619-3

Повесть Гоголя “Коляска” лишь по внешним признакам принадлежит к бытописанию, а при ближайшем рассмотрении оказывается пародией на жанр повести – самый популярный жанр в первой половине 1830-х годов.[1] Первым ее читателям, во всяком случае – Пушкину, чуткому к малейшему заболачиванию литературного потока формализацией жанровых признаков, это, судя по всему, было очевидно. Хорошо известно, что он, прочтя “Коляску”, написал в начале октября 1835 г. из Михайловского П.А. Плетневу: “Спасибо, великое спасибо Гоголю за его Коляску, в ней альманак далеко может уехать” [3, с. 160]. Прижизненная и последующая критика неизменно подчеркивала, что повесть – замечательная шутка[2], но стояло ли за этим определением понимание пародирующего шаблоны гоголевского литературного остроумия или только оценка комической подачи описания нравов, неизвестно. Не пародийность сама по себе, разумеется, широко распространенная в литературном мышлении пушкинского времени, а сочетание пародирования с воссозданием цельного образа провинциальной жизни, как мы полагаем, вызвало приведенный выше отзыв Пушкина – автора “Повестей Белкина” и “Графа Нулина”. Характерно, что и в дальнейшем именно художники слова, в отличие от более или менее снисходительной позиции критиков, давали “Коляске” высочайшую оценку (Ф.М. Достоевский, Л.Н. Толстой, А.П. Чехов).

Первый научный комментарий к “Коляске” писался Н.С. Тихонравовым в конце 1880-х годов, когда жанровый литературный контекст первой половины 1830-х годов воспринимался, по преимуществу, в общей стилевой типологии – нравоописательного, романтического, “натурального” толка. И реалистичность повествовательного сюжета гоголевской повести Тихонравов подчеркнул предположением о том, что в его основе “лежит рассказ об истинном происшествии”, изложенном в воспоминаниях графа В.А. Соллогуба[3], с которым Гоголь познакомился в 1832 г. [6, с. 621]. В дальнейшем повесть комментировалась с опорой на это предположение, поддержанное комментаторами академического издания дополнительными аргументами – об “охотном” использовании Гоголем анекдотов в своих замыслах и о “личном сближении Гоголя с В. Соллогубом в тот период” [7, т. 3, с. 695].

Однако предположение Тихонравова следует отнести, вместе с аргументами последующих комментаторов, к неосновательным. Данных

[1] В 1832 г. Н.И. Надеждин в рецензии на новые повести отечественных авторов (в том числе вторую книжку гоголевских “Вечеров на хуторе близ Диканьки”) задался вопросом, отчего этот жанр стал так популярен “в современных европейских литературах” и набирает все большую популярность в России [1], а уже в 1835 г. общая литературная ситуация была описана Белинским как “деспотическое” “владычество” жанра повести, которая “как будто вытеснила самый роман” и без которой не обходился практически ни один номер журнала и очень редкий альманах [2, с. 415].

[2] Ср. мнение Белинского: «“Коляска” есть не что иное как шутка, хотя и мастерская в высочайшей степени» [4, с. 170].

[3] Соллогуб, рассказывая о своем тесте, графе М.Ю. Виельгорском, писал: “Он был рассеянности баснословной; однажды, пригласив к себе на огромный обед весь находившийся в то время в Петербурге дипломатический корпус, он совершенно позабыл об этом и отправился обедать в клуб; возвратясь, по обыкновению, очень поздно домой, он узнал о своей оплошности и на другой день отправился, разумеется, извиняться перед своими озадаченными гостями, которые накануне в звездах и лентах явились в назначенный час и никого не застали дома” [5, с. 436].

о каком бы то ни было "сближении" с Гоголем Соллогуба, по возвращении после Дерпта в Петербург ведущего светский образ жизни, нет, в том числе в мемуарах самого графа. Да и с Виельгорским Соллогуб сблизился позднее, когда, будучи частым гостем в доме графа, женихом, а после зятем, и получил повод и возможность оценить характер Михаила Юрьевича и, в частности, его рассеянность[4]. Примечательно, что П.А. Вяземский, хорошо знавший Виельгорского еще с 1820-х годов, упоминал о "рассеяниях" графа, но ничего подобного рассказу Соллогуба не занес в свою, полную анекдотический историй, записную книжку. Предположению Тихонравова противоречит и то, что сам гоголевский замысел повести возник во время поездки на родину и очевидным образом был связан с впечатлениями от русской провинции, что история о забытом хозяином приглашении на обед не является основной в фабуле и анекдотических событий в повести больше. Наконец, самым серьезным образом этому противоречит пародийность повести.

Замысел, судя по черновой редакции, сразу имел четкие пародийные очертания в отношении устоявшегося в литературе первой половины 1830-х годов образа русской провинции, назидательно-сатирических форм бытописания и разных таинственных или полуфантастических квазиромантических историй. Фактически гоголевская повесть может быть описана как мозаика, составленная из расхожих, типичных компонентов нравоописательного повествования о губернской или уездной жизни России. Это и разные внешние приметы провинциальной глуши, и нравы помещиков, включая отставных военных, привычки и излюбленные развлечения провинциалов и расквартированных в том или ином захолустном городке или в деревне полковых офицеров, и всякие казусы, нарушающие сонную тишину повседневности, описанные по случаю оказавшимися там наблюдателями. В том или ином составе они встречаются в предшествовавшей гоголевскому замыслу путевой прозе (или не собственно прозе, как "Странник" А.Ф. Вельтмана), в авантюрно-назидательных романах В.Т. Нарежного и Ф.В. Булгарина, в "Семействе Холмских" Д.Н. Бегичева, в разных повестях (ср., например, описание уездного города в "Пригожей казначейше" А.В. Шидловского, ср. также в "Вечере на Хопре" М.Н. Загоскина описание Сердобска и тех неназванных мест, где произошли рассказанные в тот вечер "необыкновенные случаи", и др.). Возможно, припоминание расхожих литературных приемов и/или образцов сопутствовало наблюдениям самого Гоголя во время его поездки летом 1835 г. на родину, способствуя травестийной окраске увиденного в соположении с заезженными литературными деталями. Во всяком случае комическая стилизация Гоголем устойчивых атрибутов литературного образа провинции с первых строк черновика сопровождается дополнительным остранением в виде подчеркнутой повествователем *особой* странности, нелепости деталей быта и жизни, в виде неопределенности или даже сомнительности приводимых им сведений и т.п. Откровенно шутовской фигурой, пародией на отставного военного, на видного аристократа уезда является главный герой (об этом см., например: [8, с. 170]; [9, с. 11]). На уровне организации повествования пародирование выражено переменой нескольких типовых фигур повествователя и сбоями фабульного ряда, в котором различимы сменяющие друг друга фрагментарные стилизации разных распространенных в литературе провинциальных историй. В печатном тексте 1836 г. (беловой автограф не сохранился) оформилась художественная целостность образа, не отменившая, но уравновесившая пародийный уровень повествования.

То, что долгое время занимавшая внимание гоголеведов сатирическая составляющая художественного образа "Коляски" сочетается с пародийным отражением литературной ситуации 1830-х годов, уже не новость в науке о Гоголе[5]. Но о сплошном пародировании и о том, что объектом пародии является сам жанр повести, вопрос ставится впервые. Задачу своей статьи мы видим, однако, не столько в постановке вопроса, сколько в отделении плевел литературной стилизации с пародийной функцией от зерен собственно авторского уровня высказывания. Прецеденты типа "Коляски" значимы в творческой биографии писателя, индексируя поворотные моменты

[4] Характеристику Виельгорского Соллогуб включает в четвертую главу воспоминаний, посвященную 1840-м годам, когда и с Гоголем общение мемуариста было частым [5, с. 441].

[5] Разные пародийные и автопародийные компоненты в "Коляске" отмечались И.П. Золотусским [8], Е.Г. Падериной [10], А.Е. Новиковым [11], В.Ш. Кривоносом [12].

в индивидуальной жанровой эволюции, и в отношении Гоголя и его шуточной повести можно определенно утверждать, что этот опыт существенно раздвинул горизонты его жанрового мышления не только в прозе, но и в драматургии.

* * *

Начинались провинциальные истории почти всегда с описания внешнего облика места, где развернутся события повести или в котором по случаю оказался наблюдатель – герой или повествователь романа или автор путевой прозы, и такое место (губернский или уездный город, деревня с расквартированными военными, усадьба) в подавляющем большинстве случаев было, как и в “Коляске”, неказистым на вид. Ср., например, в повести “Эгоизм”: “Если вы будете проезжать через Б***, уездный городок М*** Губернии, то, кроме двух параллельных, весьма недлинных улиц, засоренной площади и нескольких постоялых дворов, нечего вам будет поместить в путевые ваши записки” [13, № 14, с. 169]. В другом случае наблюдатель описывал некую странность увиденного, как, к примеру, повествователь Загоскина, вспоминающий о “Саратовской деревушке, на Хопре”: “Как теперь гляжу десятка на два крестьянских изб, разбросанных по высокому берегу реки; на его <хозяина деревни, Ивана Алексеевича Асанова. – *Е.П.*> огромные кирпичные палаты, построенные на диво всему Сердобскому уезду, в два этажа, со сводами, и с такими толстыми стенами, что от них, как мячик, отскочило бы сорока-восьми-фунтовое ядро” [14, с. 161]. Яркий образец пародируемого Гоголем стиля встречается в “Иване Выжигине” Булгарина при описании Оренбурга: “Город был не что иное, как обширное четвероугольное пространство, обнесенное полуразрушившимся плетнем; три четверти огороженной земли заняты были выгоном. В середине всего объема лежала широкая улица, или, лучше сказать, почтовая дорога: по обеим сторонам ее, за рвами, выстроены были небольшие деревянные домики и лачуги. Вправо и влево было несколько улиц со вросшими в землю избушками и большими пустыми промежутками, с развалинами плетней и заборов. В середине находилась площадь, на которой возвышалась каменная церковь и полуразрушенное кирпичное здание, где некогда предполагаемо было поместить судебные места. На бумаге этот город занимал весьма много места, и все улицы, означенные в натуре взрытою землею и следом бывших рвов, представляли на плане прекрасную перспективу. Жаль только, что кучи навоза и разбросанные в беспорядке гряды заменяли место большей части домов, прекрасно нарисованных губернским архитектором. Читатели мои, конечно, видали много таких городов. Но как имена их существуют на ландкартах и на планах, хранящихся в межевых конторах, и как места для строения домов означены, и даже фасады придуманы: то кажется, что половина дела уже сделана” [15, ч. 1, с. 191–193]. Гоголевский вариант описания торговых лавочек на рыночной площади подобен визуальному описательному ряду из “Странника” Вельтмана: “Первое, что мне бросилось в глаза, были шинки и мелочные лавки; почти во всяком доме на окошках стояли, в бутылях, вино и водка; а на широких ставнях табак, сера, гвозди. дробь, веревки, *мешки, кушмы*, трубки, *кочковал*, масло...” [16, с. 51; курсив автора. – *Е.П.*].

Отметим особо, что гоголевский текст начинается не с описания скучного вида уездного городка, а с обозначения жанровой приметы, с фабульного тезиса, формирующего у читателя вполне определенное сюжетно-тематическое ожидание: “Городок Б. очень повеселел, когда начал в нем стоять *** кавалерийский полк. А до того времени было в нем страх скучно”[6]. О том, какое оживление способен внести в скучную, размеренную, сонную жизнь военный полк на постое, провинциальный гоголевский читатель знал и не понаслышке, а столичный – из литературы, в частности – из сверхпопулярного булгаринского романа, в первых же главах которого в подробностях описаны подвиги Миловидина и его сослуживцев на постое в Польше. Наблюдательный Булгарин начинает, как всегда, с обобщения: “Военный постой, особенно артиллерии и кавалерии, весьма приятен помещикам, жидам и женщинам. <...> Каждая долгая стоянка полка в каком-нибудь уезде кончится обыкновенно парою свадеб и парою дюжих анекдотов, рассказываемых устарелыми красавицами насчет молодых женщин. От этих анекдотов скромные люди сперва приходят в ужас, потом не верят им, а наконец предают их забвению до нового случая” [15, ч. 1, с. 34–35].

У Гоголя рассказчик, чье сердце охватывала “бывало” тоска при виде городка, описав тот его

[6] Текст повести здесь и далее цитируется по подготовленному автором статьи для шестого тома новейшего академического издания Гоголя (ИМЛИ РАН) основному тексту.

вид, когда "было в нем страх скучно", переходит к приметам, внешним пока, оживления, и соположение двух описаний (как было и как стало), построенных на визуальном впечатлении, по форме контрастно, а по сути – нет. Отсюда эффект двойного пародирования, в данном случае – и булгаринской контрастности хорошего и плохого ведения дворянского хозяйства (в "Выжигине"), и характерных для него лапидарных форм описания положительных и отрицательных примеров. Так, в описании ранее бывшего вида стилизация Гоголем обычного, узнаваемого читателем, "этнографического" взгляда и всякого бытового повествовательного компонента в каждом случае сменяется комическим преувеличением (на улице – "ни души не встретишь", кроме петуха, а хрюканье свиней в лужах после дождя страшнее храпа городничего), а затем совершенной нелепостью (положение дома портного углом к рыночной площади и т.п.). Переходя к подробностям оживления сонной и скучной жизни с появлением кавалерийского полка, повествователь именно так перечисляет и обновление привычного, всегдашнего визуального впечатления: "все приняло другой вид", улицы "запестрели", вместо петуха по улице "бредет" похожий на него офицер в треуголке с перьями, плетень "весь убран солдатскими фуражками", на рыночной площади, прежде имевшей "печальный вид", вместо товара в лавочках, в перечень которых попала "баба в красном платке" и играющие в свайку приказчики, теперь – одни усы, в других перечисленных местах тоже усы, и в целом "во всех местах" усы – у солдат, офицеров, генерала и Чертокуцкого (в черновой редакции – "городок Б. сделался усатым городом").

Усы, как известно, были не только в жизни одним из отличительных признаков военных, наряду с мундиром, но и непременным литературным атрибутом кавалерийской внешности, независимо от событийной сегментации военной темы (в походе и на бивуаке, на постое в мирное время, в отставке). Из широко известных примеров это относится прежде всего к прозе А. Марлинского, но разнообразны и примеры рефлекторного, так сказать, появления этого атрибута внешности персонажей с военным прошлым или настоящим (ср. в романе Булгарина по линии Миловидина, в пушкинском "Гусаре", в повести Н.Ф. Павлова "Ятаган" и т.д.)[7]. В "Коляске" объектом гоголевского внимания и насмешки является, по точному наблюдению И.П. Золотусского, "военный сюжет и преувеличения этого сюжета" [8, с. 170]. И в описании героя, как будто бы отставного военного, усы с мундиром указывают на его принадлежность к военным, но это указание специфически соотносится с реальностью и литературой: Чертокуцкий вышел в отставку не по своей воле, из-за "неприятной истории", то есть "его попросили вытти в отставку", и, следовательно, без права ношения мундира, отчего, чтобы "не уронить весу", он и "носил фрак с высокою талией *на манер военного мундира*" (курсив наш. – *Е.П.*), сапоги со шпорами и "под носом усы, потому что без того дворяне могли бы подумать, что он служил в пехоте". То есть герой старается казаться, повествователь сообщает все, что знает, а авторская аллюзия отсылает и к удвоенной (престижным статусом) реальности (отличительная черта и подделка под нее), и к отражению этого удвоения в литературе[8].

То же, что об усах и мундире, можно сказать и о табаке и трубках (чубуках), картах и вине. С той лишь разницей, что этот обязательный для военно-бивуачной темы ряд[9]

[7] Не исключено, кстати, что в "Коляске" известное гоголевское сравнение солдатских усов с сапожными щетками имело свой пародируемый источник в прозе О. Сенковского, замеченный самим Гоголем или подсказанный А.Ф. Воейковым, скрупулезно выписывавшим и публиковавшим все стилистические промахи барона Брамбеуса; ср., в частности: "Она еще не понимала пользы и поэзии белых усов и страшных романтических бакенбардов; усиливалась открыть в них красоту и открывала только образ щеток" [17, с. 397].

[8] Ср. в комедии А.А. Шаховского "Урок кокеткам, или Липецкие воды" (1819): "Он прежде был гусаром, / А как война пришла, в отставку поскорей; / Но, чтобы доказать, что он служил недаром, / В полувоинственный одет всегда наряд, / И в шпорах, и в усах, ну, словом, сущий хват" [18, с. 129]; отмечено: [9, с. 11].

[9] Характерно, например, что в "Повести без заглавия" П. Мартоса рассказчик, решивши написать повесть, рассуждает так: "Немецкие рыцари, кавалерийские ротмистры, с закрученными усами, табачный дым, ароматический пар пуншевых стаканов, хлопанье шампанских пробок (необходимые принадлежности угощения в квартире армейского офицера, разумеется в повестях), бивуачная жизнь, военные тревоги, которые впрочем, так живо, так прелестно описали *Марлинский* и *Карлгоф*, – все это ужасно изношено и давно уже надоело и состарилось" [19, с. 625; курсив автора. – *Е.П.*]. Мартос имел ввиду повесть "Офицерский вечер" В.И. Карлгофа (1799–1841) – генерал-майора, писателя и переводчика, приверженца и пропагандиста романтического направления в литературе конца 1820 – начала 1830-х годов, чьи "Повести и рассказы" вышли в 1832 г. в двух частях.

часто встречается и в историях о провинциальном быте вообще. У Загоскина, например, в “Вечерах на Хопре” в кабинете отставного военного Асанова “пук черешневых чубуков с глиняными раззолоченными трубками и янтарными мундштуками” [14, с. 77], но у Шидловского и без военных на балу в доме уездного заседателя на крыльце сидят чиновники “со стаканами пуншу, с трубками в зубах”, и в сенях дым, “спертый”, “как непроницаемый Лондонский туман”, а в зале с танцами “пыль, смешанная с табачным дымом, стоит столбом” [20, с. 122–123]. Карты и сопутствующая литературная проблематика были, как известно, общим местом литературы той поры, и одному из тематических векторов, с романтической и мистической окраской, подвела своеобразный итог вышедшая в 1834 г. “Пиковая дама” Пушкина [21, с. 177–187; 22, с. 814]. Бытовой же нравоописательный литературный тип карточных эпизодов отражал порочность этого широко распространенного досуга и непременного развлечения во время званых застолий, чему соответствовали подробные описания сопутствующих деталей и обстоятельств, в частности – хмеля, нарастающего самопроизвольно или целенаправленными усилиями хозяина (и тут свою роль играл вместе с вином табак), неясных по разным причинам очертаний предметной среды, а также обязательных шулерских проделок, особенно успешных именно в таких условиях. Еще у В.Т. Нарежного, к примеру, 10 глава второй части “справедливой повести” “Аристион, или Перевоспитание” целиком отдана соответствующей характеристике образа жизни пана Парамона. В “Иване Выжигине” Булгарина сочетание табака, вина и карт включено в подробное описание нрава Глаздурина в целом и в частности в описание обеда в его имении.

По поводу карточных игр и шулерства, кстати, обратим внимание на то, что в черновике “Коляски” эпизод с картами откровенно пародиен именно в отношении нечистой игры. Фамилия главного героя, уже на этом этапе творческой истории анекдотического и нелепого, в черновой редакции неустойчива и варьирует производные от корня “крап” – Крапушкин, Крапун, Кропотов. И в карточном эпизоде участвует два шулера: со стороны привычного образа жизни городка Б. – свой, местный, с фамилией-кличкой, то есть Крапушкин, а со стороны расквартированного кавалерийского полка – господин майор, которого повествователь аттестует как “страшного шулера”, сразу начавшего с передергивания в карточной игре. При этом оба шулера, “нечувствительно” поглощающие случайно оказавшиеся рядом напитки, ведут себя несообразно роли, отводимой нравоописанием. “Так Г-н маиор, страшный шуллер, вместо того чтобы по обыкновению передернуть карту, взял и смешал всю колоду на середине талии и <на> вопрос оскорбленного Пунтера, что это значит, посмотрел ему пристально <в глаза> и велел подать себе рюмку мадеры”[10]. Пародийное остранение не минует и уездного шулера, так что результат игры главного героя оказывается не просто “странно-необычным” [23, с. 101], а – мнимым, образуя комическое противоречие с традиционным образом шулера: “Сам Крапушкин заметил, что он что-то выиграл, но что именно выиграл никак не мог вспомнить, а тем более не мог найтиться, как нужно потребовать выигранное”. В окончательном тексте, надо сказать, шулерская тема редуцирована (вместе с изменением фамилии героя) до глухого намека, но сам этот намек вписан в афористическую “формулу неуспеха”, которая в последующем совпадет и с коллизией городничего в “Ревизоре”, и с коллизией Ихарева, шулера-неудачника, в “Игроках” (см. об этом подробно: [25]): “Чертокуцкий очень помнил, что выиграл много, но руками не взял ничего”. В строгом смысле она описывает и положение Чичикова, уезжающего из города, спрятавшись, подобно Чертокуцкому, в своем экипаже[11].

“Иван Выжигин”, как известно, был внимательно прочитан Гоголем, и россыпь примеров пародирования стиля, деталей, коллизий и проч. элементов булгаринского романа наблюдается в разных прозаических и драматических гоголевских произведениях. Один из примеров в “Коляске” – упоминание “модного дощатого двора, выкрашенного серою краскою, который на образец другим строениям выстроил городничий во время своей молодости” в городке Б., где “в других местах все был плетень” и “низенькие мазанные домики”. Гоголевское описание пародирует, как мы упоминали, поучительный у Булгарина

[10] Здесь и далее текст черновой редакции цитируется по автографу (ОР РГБ. Ф. 74. К. 6. Ед. хр. 3. “Записная книга”. Л. 6 об.–9).

[11] О том, что известное гоголевское “старое правило комедии” объединяет коллизии главного героя “Владимира 3-ей степени”, Ихарева и Чичикова, см.: [24, с. 188]; о том, что это правило впервые соотнесено с карточно-игровой проблематикой в “Коляске”, см.: [25].

контраст правильного и неправильного помещичьего хозяйства – благообразного внешнего облика деревни Россиянинова (ср.: "Деревянные прочные избы выстроены были в один ряд, по обеим сторонам дороги. Окна обложены были разными украшениями, дворы все отгорожены высокими заборами, с красивыми воротами с навесом. <...> Между домами находились садики с плодовыми деревьями" и т.д. [15, ч. 2, с. 201–202]) и составлявшей "совершенную противоположность" деревни Глаздурина: "Здесь лачуги были полуразрушенные, дворы полуогороженные, соломенные крыши в некоторых местах светились насквозь. Улица была непроходима от грязи" [15, ч. 3, с. 10–11].

Характерно пародийно по отношению к "Выжигину" и общее описание генеральского обеда в "Коляске". В части приготовления к обеду, в перечне блюд, вин и проч. оно очевидным образом метит в булгаринский роман, где в пятой, восемнадцатой и двадцать первой главах есть подробные и во многих деталях подобные друг другу описания. В частности, как в имении Гологордовского (не однажды), так и у Глаздурина – долго готовятся ("На кухне производилась работа день и ночь"), с раблезианским размахом накрывают столы, уставляют их разными блюдами и винами, каждый раз с большей или меньшей подробностью перечисляемыми. В одном случае у Булгарина "обед не поспел в назначенное время потому, что повар, запевала домашнего хора, слишком неосторожно смачивал горло, во время ночного празднества, и к утру едва мог держаться на ногах" [15, ч. 3, с. 21], а у Гоголя, напротив, – "все доказывало, что повар еще со вчерашнего дня не брал в рот хмельного, и четыре солдата с ножами работали на помощь ему". Кроме того, у Гологордовского и Глаздурина долго, разнообразно и непременно неумеренно пьют (ср.: "Разноцветные и разновкусные водки беспрестанно переходили, для пробы, из рук в руки, пока графины не опустели"; "Почти все гости перепились до последней степени"; "принялись за питье, как за работу, как за очищение бутылок по порядку" [15, ч. 1, с. 61–67, ч. 2, с. 161]); после обильного застолья все выходят в сад, где – "кофе и закуски", или в "другую комнату", где их ожидают "трубки и кофе"; разговор обязательно – "занимательный и жаркий" [15, ч. 1, с. 56, 65, 60] (ср. также: "Вино размочило твердые приказные сердца, и откровенность поднялась в них в виде густого пара и осела на языке" [15, ч. 2, с. 159]), ну и, разумеется, карточная игра: "...большая часть гостей обсела и обступила игорные столики, где некоторые записные промышленники, или, просто, охотники, метали банк и штос" [15, ч. 1, с. 66]; "уже на одном столике играли в банк, а на другом в горку и пучки ассигнаций начали переходить из рук в руки" [15, ч. 2, с. 163]. Надо сказать при этом, что с литературной точки зрения Булгарин, повторяясь как в наборе примет, так и в порядке, в утрированных деталях и каждый раз описывая обеды многословно и с назидательными ремарками, невольно сформировал трафарет в рамках одного своего произведения. В этом плане описание генеральского обеда в гоголевской повести пародирует не столько конкретные эпизоды и детали, сколько однотипность построения таких эпизодов "Выжигина" как известную примету литературного стиля Булгарина.

К описанию страсти к лошадям Глаздурина, которого автор считал полезным для юношества примером "ничтожной жизни", восходит, по-видимому, пародийный гоголевский эпизод с обсуждением достоинств кобылы Аграфены Ивановны: булгаринский герой измучил гостей "повествованием о качестве каждой лошади", а у Гоголя и Чертокуцкий с видом знатока и ценителя задает генералу нелепые вопросы, и от хвастающего своей лошадью кавалериста получает столь же абсурдные ответы (в черновой редакции генерал даже возраста своей кобылы, взятой "с завода", не знает, а объезжать купленную два года назад лошадь начал только "здесь" и т.п.).

По наблюдениям А.Е. Новикова, в "Коляске" много перекличек и с прозой О. Сенковского, и именно барон Брамбеус и его "путешествия", по мнению исследователя, являются объектом насмешки Гоголя [11, с. 98–100]. Однако в целом, на наш взгляд, гоголевская критика направлена на типичные черты и литературные штампы, а не приметы какого-то индивидуального литературного стиля и/или описания провинциальной жизни. Булгаринский, в частности, роман (и его продолжение) с вульгарным пониманием автором нравственной и социальной проблематики современности и прямолинейностью сатирического взгляда уже не был в середине 1830-х в центре литературной полемики ни для Пушкина [26, с. 150–159], ни для Гоголя, но нравы и, в частности, провинциальные нравы оставались теми же (см., напр.: [27]), а взгляд и

способы изображения жизни у В.Т. Нарежного и Булгарина “стали общим местом сатирических нравоописательных очерков”, распространившись и на бытовую повесть [26, с. 152]. Именно “общие места” сатирического нравоописания в романах и повестях стилизованы Гоголем в “Коляске”, преувеличены и приближены к пределу нелепости. Например, “садики с плодовыми деревьями” между деревенскими домами, порадовавшие взгляд Булгарина (см. выше), были, разумеется, приметой и провинциальных городов (Миргорода, к примеру) и городков и, как следствие, их литературных описаний, а модные веяния садово-парковой культуры распространялись не только на усадебный быт. И в параллель сообщению гоголевского повествователя, что в городке Б. “садики для лучшего вида городничий давно приказал вырубить”, можно привести рассуждения автора повести “Эгоизм” по поводу обозреваемого вида за рекой: “За лугом взор ограничивается также перелесками и довершает картину; с правой стороны вдали, хорошим, большим строением <...> с левой, господской усадьбою, с домом простой, но чистой, сельской архитектуры, и увы! со стриженными вокруг садами. Не люблю я изуродованной природы; но для картины это делает разнообразие; и забыв на минуту сердоболие к растительному царству, невольно сознаетесь, что эта стрижка *под гребенку*, хотя отняла часть силы у прозябаемости, зато дала зелени иной цвет и составляет тень картины!” [13, № 14, с. 170; курсив автора. – *Е.П.*]. Показательно, что этот компонент литературных описаний к началу гоголевской работы над повестью уже был высмеян в пародии А.Ф. Воейкова: “Господский дом расположен был на поверхности небольшой горки, у подошвы которой был разбит сад; но это не оборванная и обстриженная природа, а природа во всем своем величии” [28, с. 119].

В обычном для беллетристики той поры стиле у Гоголя подано пробуждение и утренний туалет жены Чертокуцкого. Ср., например, подобный эпизод у О. Сенковского: “Олинька поспешно надела зеленые, шитые золотом туфли на белую босую ножку, накинула на себя черный платок, собрала свои волосы, свернула их и утвердила гребнем на голове; и в этом простом фантастическом наряде она могла поспорить о красоте и изящности с самою блистательною мечтою сладострастной греческой мифологии. Мельком заглянув в зеркало, она увидела в нем себя и улыбнулась от удовольствия” [30, с. 52][12]; так же, однако, описано утро героини и у Шидловского в “Пригожей казначейше”, где столь же молодая и “хорошенькая” Анна Степановна “умылась ключевою водою; привела в порядок локоны; накинула на грудь аленький левантиновый платочек; посмотрела мимоходом в зеркало, поправилась, приосанилась, улыбнулась” [20, с. 135].

Культурной приметой времени и, соответственно, общим местом не только прозаического и не обязательно провинциального сюжета в литературе первой трети XIX в. были так называемые “съезжие”, то есть более или менее подробные и длинные перечисления разнообразия экипажей и повозок, в которых приглашенные съезжались на обед, бал и т.п. или катались на гуляниях. Этот удобный для нравоописания любого толка (от бытового до комического) прием использовал еще Нарежный в “Российском Жилблазе”: “То въезжали в город, то выезжали, в каретах, колясках, на санях, санках, а щеголи и на дрожках, ибо уже показывалась в некоторых местах каменная мостовая” [30, с. 276–277]. “Съезжая”, разумеется, есть и в “Выжигине” Булгарина, подхватившего эстафету авантюрного русского романа: “Множество гостей съехалось к обедне. Кареты, коляски, брички и каламажки (род тележек) заняли все пространство между конюшнями и скотным двором. Почти каждое семейство имело с собою по двенадцати лошадей: шестерку в своем экипаже, четверку в бричке, в которой ехали слуги и служанки, с сундуками и картонами, и пару в каламажке, с чемоданами, постелями и кастрюлями, для приготовления обеда в дороге. Холостые приезжали шестериком, а весьма редкие четвериком. Некоторые семейства приехали еще с большим числом лошадей, потому что число лошадей означает важность господ” [15, ч. 1, с. 60]. Характеристическое описание-перечень экипажей есть, как известно, и в пушкинском “Евгении Онегине”.

В “Коляске” перечень гужевых средств передвижения соединяет тему “съезжей” с военными историями, в которых бытовые и нравоописательные эпизоды также сопровождались нагромождением всего что ни есть на колесах; ср., например, в “Страннике” Вельтмана о выезде из города военного полка: “Весь штаб

[12] Об аллюзивных связях героини гоголевской повести с женскими образами “Фантастических путешествий...” Сенковского см.: [11, с. 99].

на конях. Все двинулось вперед! Бесконечные обозы потянулись по извилинам дороги... <...> Тут видите вы разноцветные дилижансы, дормезы, кареты, коляски, дрожки, брички таратайки, повозки, брашеванки, телеги, кухни" [16, с. 191].

Надо сказать, что подобный прием еще до "Коляски" сам Гоголь применил в описании "ассамблеи" у городничего в "Повести о том, как поссорился Иван Иванович с Иваном Никифоровичем", и там уже превалирует гротесково-комический тон: "Где возьму я кистей и красок, чтобы изобразить разнообразие съезда и великолепное пиршество? Возьмите часы, откройте их и посмотрите, что там делается! Не правда ли, чепуха страшная? Представьте же теперь себе, что почти столько же, если не больше, колес стояло среди двора городничего. Каких бричек и повозок там не было! Одна – зад широкий, а перед узенький; другая – зад узенький, а перед широкий. Одна была и бричка и повозка вместе; другая ни бричка, ни повозка; иная была похожа на огромную копну сена или на толстую купчиху; другая на растрепанного жида или на скелет, еще не совсем освободившийся от кожи; иная была в профиле совершенная трубка с чубуком; другая была ни на что не похожа, представляя какое-то странное существо, совершенно безобразное и чрезвычайно фантастическое. Из среды этого хаоса колес и козел возвышалось подобие кареты с комнатным окном, перекрещенным толстым переплетом" [7, т. 2, с. 264]. В "Коляске" же "съезжая" подана обычным и привычным на первый взгляд образом – как обязательный элемент бытописания, но сделано это трижды: небольшой перечень экипажей приехавших на обед генерала помещиков, побольше – при упоминании непременных посещений героем многолюдных ярмарок, куда съезжалась вся "внутренность губерний" "линейками, рыдванами, таратайками, тарантасами", наконец – в подробностях описан эскорт движущихся к усадьбе героя колесных средств с военными. В отличие от повести о ссоре двух Иванов со смешливым и комически визуализированным описанием "съезжей" – в "Коляске" повествователь серьезен, но смеется автор: явно – над повтором приема, над данной героем характеристикой своей венской коляски и неявно – над "нейтральным" сообщением повествователя, что в дрожках, легком городском экипаже, сидел "тучный маиор" и в прогулочном "бонвояже четвероместном" устроилось пятеро офицеров – "пятый на руках".

* * *

Перейдем к другому уровню пародийности, а именно к неувязкам в фабуле "Коляски". Событийный ряд несколько раз "сбивается", меняя ориентацию, переходя от одной узнаваемой модели к другой, тоже узнаваемой. Так, самое начало повести указывает, как уже говорилось, на некий военный сюжет. Обычными были "батальный" вариант, бытовавший, как правило, в форме вставной, рассказанной на бивуаке, истории, или известная в разных вариантах и фабульная схема – "военные на постое". Последняя предполагала описание вольностей, позволяемых военными, разгульного в целом досуга и какую-нибудь "любовную" историю. Шутливый батальный сюжет в "Коляске" был эксплицирован И.П. Золотусским, отметившим, в частности, что участие в приготовлениях к генеральскому обеду четырех солдат, которые всю ночь "стучали на кухне ножами", "напоминает экспозицию битвы": «Обед, переходящий в осмотр генеральской кобылы, а затем в вист, а затем в ужин, затем в *нашествие* генерала и господ офицеров на имение Чертокуцких – таков батальный сюжет "Коляски"» [8, с. 171; курсив автора. – *Е.П.*]. "Как и во всякой интриге с участием военных, в историю должна быть замешана женщина", – указывает на еще одно естественное для читателя ожидание Золотусский [8, с. 171][13]. И в фабульном построении гоголевской повести это ожидание не оправдывается[14], но исследователь подмечает травестийное решение: в повести есть "несколько существ женского рода" – «коляска, кобыла генерала Аграфена Ивановна (в черновике – Мария Ивановна. – *Ред.*) и жена Чертокуцкого, которую он зовет "моньмуня"» [8, с. 171]. Добавим к этим наблюдениям о пародировании фабульных стереотипов темы, что к ней примыкает и "поединок" (тоже частая деталь бивуачной жизни) хвастающегося своей кобылой генерала и с тем же петушиным азартом

[13] Ср. приведенную выше цитату из булгаринского "Выжигина" о последствиях военных стоянок артиллеристов и кавалеристов; ср. также в лермонтовской "Тамбовской казначейше" (1837–1838) номинацию того же мотива ("Вдруг оживился круг дворянский, / Губернских дев нельзя узнать" и т.д.) как обязательного фабульного компонента бивуачной темы.

[14] А у Лермонтова в "Тамбовской казначейше", напротив, оправдывается, но – неожиданным образом.

хвастающегося своей коляской Чертокуцкого, а все упомянутые “дамы” в гоголевском сюжете сыграли свою роль – пусть в развертывании не любовной, но анекдотической истории Чертокуцкого, что, наконец, сам герой, бывший военный, вышедший в отставку из-за какого-то инцидента с сомнительной подоплекой, воплощает фабульную приблизительность военно-кавалерийского сюжета в “Коляске”: биография, одежда, усы, страсть к лошадям, картам, вину – все оказывается “куцым”.

Между тем, не успев развернуться, эта фабульная линия переместилась вглубь и уступила ведущее место другой, также известной в разных вариантах развертывания и связанной с демоническим началом, потусторонним миром, с перевернутыми значениями и “поврежденными” причинно-следственными связями (в том числе типа историй в “Двойнике” А. Погорельского и тех утрированно таинственных быличек, что рассказывают в “Вечере на Хопре” Загоскина). Это сцена генеральского обеда, имеющая внешний вид бытописания (перечень еды, вин, разговоров, развлечений с кофе в саду, за карточным столом и т.п.) с акцентом на неумеренности (“обремененности удовольствием”), предполагающего соответствующую оценку нравов, как у Булгарина или автора “Эгоизма”, но с намеком на морок. Рассказчик в своем описании настойчиво фиксирует приметы пограничных, с налетом инфернальности, обстоятельств, типичных для квазиромантических историй (наступление вечера, ночи, появление свечей, винные пары, карты), а также “странность” происходящего и необычность поведения всех кто ни был на генеральском обеде[15]. Полуфантастические истории были очень, как известно, распространены, и если в положительном смысле выделялись на общем фоне В.Ф. Одоевский и А. Погорельский, например, то в отрицательном – Сенковский, чьему пониманию “фантастичности” удивлялся Гоголь в статье “О журнальной литературе...” (ср.: “Отсутствие всякой истины, естественности и вероятности еще нельзя считать фантастическим” [7, т. 8, с. 161]). В 1834 г. Загоскин в “Вечере на Хопре” иронизировал над этим увлечением: его рассказчик с подчеркнутой серьезностью утверждает, что “истории о колдунах и похождениях мертвецов сделались любимым чтением нашей публики” и что его собственные “были и предания”, в отличие от многих “русских историй”, основаны “на верных не подлежащих никакому сомнению фактах” [14, с. 80], и за каждой следующей “быличкой” у Загоскина следует обсуждение слушателями ее вероятности и степени правдоподобия рассказанного. Комически-серьезный тон гоголевского рассказчика в “Коляске”, с одинаковым старанием сообщающего совершенно логичное бытовое объяснение (“бездна бутылок” и море выпитого) и не вполне бытовое (герой, как и другие, как бы вынуждаем к неумеренности и пьет – то “нечувствительно”, то “невольно”; причины казусов – “неизвестно какие”) – с намеком на морок[16], в который погрузился главный герой с характерно двусмысленным результатом наваждения в виде ряда событий – карточного выигрыша-проигрыша (“очень помнил, что выиграл много, но руками не взял ничего”), хвастовства по поводу коляски и плана угостить офицеров обедом. Нагнетаются детали, ожидание читателя дробится на вполне и не вполне бытовое, но в любом случае это ожидание какого-то события, способного завязаться в порочной “обремененности удовольствием”, и по ходу повествования ожидание необычного уплотняется [17]. Но в тот момент, когда оно вполне сформировано, изложение событий переходит полностью в сферу бытовых и житейских причинно-следственных связей, и в итоге нетрезвый герой всего лишь возвращается домой, едва не вываливаясь из коляски, и приезжает с репейником в усах[18].

Развязка “Коляски” вообще сохраняет фабульную двусмысленность, более того – развязка множится, предъявляется поэтапно. Первой, хотя и мельком, описана “позорная участь” военных усов “провинциального льва, отставника Чертокуцкого”, привезшего домой в этих усах два репейника [31, с. 14]. Затем “развязывается” та линия, что относится к приглашению офицеров на обед и, в отличие от мотивных векторов с усами и с коляской, успевает хотя как-то предварительно

[15] См. о повествовательных приемах формирования “неявно фантастического” образа мира в “Коляске”: [23, с. 101].

[16] О знаках “неявного присутствия нечистой силы”, включая неумеренное винопитие и карточную игру, см.: [9, с. 12].

[17] Об уменьшении бытовых мотивировок и усилении необъяснимого и необъясненного в окончательной редакции см.: [11, с. 96].

[18] О пародийной функции фамилии Чертокуцкий см.: [11, с. 97]; о пародийном “демонизме” героя см.: [9, с. 11–13].

развернуться в событиях (герой забыл, жена не знала и случайно увидела приближение гостей, разбуженный и ошарашенный этим герой ищет выхода, прячется, то есть вояка бежит с поля боя, по логике батального сюжета), причем в эпизоды этого фабульного периода включено и обсуждение офицерами "странности" хозяина усадьбы. И, наконец, окончательная точка – перемещение офицеров в экипажный сарай, обнаружение коляски и оценка ее реальных достоинств, а потом и хозяина в ней, т.е. собственно развязка того анекдота, который номинирован заглавием. Ю.В. Манн отнес разветвление фабульного финала целиком к мотивационному вектору хвастовства главного героя, предложив считать его результатом "какой-то внутренней непоследовательности <Чертокуцкого. – *Е.П.*>, а также неблагополучного стечения обстоятельств" (согласно формулировкам повествователя: "но как-то странно случилось", "нечувствительно очутился перед ним стакан" и т.п.) и сделав очень точное наблюдение: "Хитрость подобного нагромождения причин в том, что в их тени спрятано главное обстоятельство, которое послужило источником конфуза. Ведь обед мог быть приготовлен вовремя, но требуемой коляски все равно не добудешь: между тем этот факт в течение всего времени ничуть не беспокоит Чертокуцкого и как бы полагается несущественным..." [32, с. 15].

Замеченное Ю.В. Манном сочетание "внутренней непоследовательности" Чертокуцкого и "неблагополучия" обстоятельств (то есть, по сути, – непоследовательности рассказчика) требует большего внимания. Главный герой прозаического произведения теснейшим образом связан с задуманным и формируемым автором жанром, и "легкость в мыслях" героя шутливой повести не удивляет. Заметим здесь, кстати, что Булгарин характеризовал (в ответе на критику "Выжигина") своего героя как "существо, подвластное обстоятельствам" [33], и не исключено, что Чертокуцкий задумывался Гоголем как карикатура на эту авторскую характеристику Выжигина. Но взаимодействие автора со своим повествователем в "Коляске" сложнее, и расхождение между ними в фабульном построении подчеркнуто названием и окончанием повести: не образ жизни, не нравы помещиков и военных, не сорвавшийся званый обед, не странный или нелепый герой, не полуфантастическое и/или комическое происшествие с карточным выигрышем и даже не повторяющееся и одновременно нарастающее фиаско героя, а коляска заявлена автором как фабулообразующий элемент, поставлена в центр завершающей сцены как объект всеобщего (персонажей, повествователя и читателя) внимания и оценки. Коляска является и средоточием сюжета. Ю.В. Манн, в частности, указывая на типологическое сходство заглавия этой повести по "ключевому слову" "с большинством петербургских повестей", пишет, что такое название-слово "с течением времени <...> раскрывает грани своего содержания и что с этим словом-понятием связаны существенное переживание, перемена судьбы, а иногда и гибель персонажа", и в названии "Коляска" "одновременно воплощены и жажда успеха, и взлет хвастовства, и падение" [32, с. 15].

Поэтому важно разобраться и с венской коляской, и с мотивацией героя, не беспокоящегося о ней, и с развязкой в целом. Естественный для читателя посыл, сформированный завязкой этой фабульной линии (основной – по авторскому названию повести), заключается в том, что герой спрятался в итоге именно в ту коляску, которую расхваливал на обеде, то есть в венскую, а она оказалась не соответствующей похвальбе. Но несоответствие это само по себе неопределенное. Как в черновом, так и в печатном тексте повести по завершении эпизода с обедом определение "венская" исчезает, но вводятся иные, в соположении своем – размывающие ожидаемую однозначность причинно-следственной цепочки. Так, Чертокуцкий "в одну минуту отбросил ступени близ-стоявшей коляски, вскочил туда, закрыл за собою дверцы"; офицеры, увидев "новую коляску, которую недавно достал барин", оценили ее как "самую обыкновенную", "ничего не особенного", "самую неказистую" и вдвое меньше стоимостью, чем была названа. При этом венская это коляска или нет – не обсуждается, а к чему относится разочарование тоже неясно: то ли ничего особенного нет в коляске Чертокуцкого, то ли никакого дива не представляет собой венская работа, которую расхваливал герой по легкости, вместимости и проч. Непонятно также, совпадает ли вообще коляска, в которой схоронился герой, с той, которой он хвастался. Ведь на обеде он вовсе не называл ее "новой", "недавно" купленной, а сообщил только, что у него есть коляска "настоящей венской работы", специально заказанная другом и перекупленная у него (в черновой редакции) или одновременно и купленная, и выигранная в карты

(в печатной). Заметим, что эти неувязки и/или противоречия удержаны не только в редакции 1836 г., но и в издании 1842 г., из чего следует, что в развязке обнаруживается еще одна намеренно автором сформированная непоследовательность повествователя, как будто забывшего, на чем он строит интригу.

Чертокуцкий, надо сказать, не вводит определение “венская” в диалог, а лишь подхватывает тему, как потом Хлестаков[19]. Задав нелепый вопрос об экипаже для верховой лошади и – в попытке исправить положение – вопрос об экипажах вообще, герой слышит мнение присутствующего полковника (лучшая коляска – венской работы) и поддакивание генерала, а потому именно за эту номинацию ухватывается в своем бахвальстве. При этом очевидно, что фактического знания о специфике венских колясок нет ни у одного из участников беседы, а прежде всего – у героя. Описывая необычайные достоинства своей коляски, Чертокуцкий беззастенчиво врет – сам не зная о чем, “нечувствительно”, как выражался Гоголь, спровоцированный вопросом (не в венской ли коляске он приехал на обед) не более, чем он, осведомленных военных. Основной особенностью венских колясок была легкая, изящная конструкция с гибкими рессорами[20]; такая коляска развивала большую скорость без особой тряски, но вовсе не была предназначена для перевоза тяжестей. Ответив, что приехал на разъездной коляске, герой принимается расхваливать (и чем дальше, тем больше) противоположную венским коляскам характеристику – вместимости. И эта гиперболизация вместимости “легкой, как перышко” щегольской коляски, вообще не предназначенной для перевозки поклажи, офицеров вовсе не удивляет. Для читателя – современника Гоголя и Пушкина – комичность этого диалога была совершенно ясна. Вельтман, например, описывая в “Страннике” впечатления от Кишинева, упоминает перегруженную венскую коляску, иронизируя над провинциальным пониманием практичности щегольского экипажа[21].

Словом, герой – хвастун и фантазер, а потому речь надо вести не о “непоследовательности” его мотивов и поступков, а напротив – о последовательном для такого характера поведении, сугубо спонтанном и исходящем из обстоятельств данной минуты. Кстати, подхваченный волной фантазирования, Чертокуцкий и историю “своей” коляски придумывает, как мы уже упомянули, дважды в одном разговоре: заявив, что “заплатил за нее четыре тысячи”, на уточняющий вопрос собеседника (“Судя по цене, должна быть хороша, и вы купили ее сами?”) он отвечает, явно противореча прежнему “заплатил”, в духе Ноздрева: “Нет, ваше превосходительство; она досталась по случаю. Ее купил мой друг, редкой человек, товарищ моего детства, с которым бы вы сошлись совершенно; мы с ним, что твое, что мое, все равно. Я выиграл ее у него в карты”. И это тоже не вызывает никакого вопроса у офицеров, как, впрочем, и у повествователя, пересказывающего послеобеденную беседу, в которой он не участвовал.

Непоследовательность развертывания фабулы в “Коляске” – область ответственности повествователя, не умеющего сосредоточиться на конкретном анекдотическом событии и раз

[19] Первый том “Современника” с “Коляской” вышел из печати, когда “Ревизор” был уже написан, но окончена повесть была уже в сентябре 1835 г., а диалог был начерно записан летом того года. В.В. Гиппиус писал о “Коляске”: «Комизм, как и в “Ревизоре”, основан здесь на инертности героя, который без обдуманного намерения приглашает к обеду все офицерское общество, затем “как-то так странно” (III, 184) остается в городе, играет, пьет, возвращается и засыпает. Эффектный финал, таким образом, тщательно подготовлен предшествующим психологическим этюдом, в котором закреплен один из элементов хлестаковщины: социальная инертность и неразлучная с ней “легкость в мыслях”» [34, с. 113].

[20] Ср. в упомянутой повести Загоскина: “...через четверть часа я сидел уже подле Заруцкого, в Венской его коляске, которая, покачиваясь на гибких рессорах, неслась, как из лука стрела, по кочкам и колеям проселочной дороги” [14, с. 67–68].

[21] “Экипажей встречал я без счета; здесь, по большей части все ездят в колясках, от последнего мазила с обритой бородой до первого бояра с длинной бородой. Но молдаванские кони не соответствуют венским экипажам. Как тиринтиец, я лопнул со смеха, когда увидел, как две водовозные клячи
С трудолюбивым напряженьем
Тащили венскую коляску;
Цыган, в гусарском доломане,
Плачевным ходом клячей правил;
А толстый молдаван бояр
Недвижно, так, как идол древний,
Секирой сделанный из дуба,
Сидел в качуле, расправляя
Усы и бороду густую –
И было тяжело рессорам!
А арнаут, облитый златом,
Стоял смиренно на запятках
И трубку длинную держал. –
Я шагом шел, но скоро оставил далеко позади себя эту процессию переезда от нечего делать к безделью” [16, с. 27].

от разу теряющего нить своего рассказа[22]. Но это не то, с чем мы встречаемся в "Шпоньке..." или в "Повести о том, как поссорились..." и что исследователи ассоциируют со стернианской традицией (см.: [37, с. 247–255]; [38, с. 51]), указывая на самоотражение автора в зеркале рассказчика [39, с. 20, 24–27]. Повествование не становится в "Коляске" предметом изображения, но является, как и другие приметы жанра, объектом пародирования[23]. Пародийность фигуры повествователя усилена у Гоголя еще и тем, что она меняет свои очертания по ходу изложения истории: в начальной части это рассказчик ("бывало, проезжаешь"), описывающий свои визуальные впечатления от городка до и после появления кавалерийского полка, не все знающий о биографии главного героя, а то, что было известно, помнящий приблизительно ("Он ли дал кому-то оплеуху или ему дали оплеуху, я этого совершенно не помню"). После чего какие бы то ни было приметы сказа вообще исчезают, и если описание приготовлений к обеду и самого обеда читатель может инерционно считать речью наблюдателя или осведомленного лица, то далее, при сохранении внешних стилевых признаков, излагаются события, о которых повествователь знать не мог (возвращение Чертокуцкого домой, утренний туалет и моцион жены, переполох в доме по поводу неожиданных, хотя и званых гостей); только сцена в экипажном сарае могла стать известной в городке.

Вместе с тем, речевой образ повествователя в "Коляске" обладает той степенью цельности, которая позволила гоголеведению так долго не замечать композиционных противоречий (впервые фабульные неувязки отмечены Ю.В. Манном [32, с. 15]), а после не распознавать в этом пародийной функции. Более того – именно речевой посредник автора "Коляски" является организующим цельность всей повести стержнем. Взявшись за описание жизни и нравов в хорошо ему знакомом провинциальном городке (возможно, он – один из жителей уезда, наблюдательный и не без юмора[24]), рассказчик явно хотел быть объективным, соблюсти нейтральность в оценках, сделать вид, что сам он к этому миру не причастен. Последнее, в частности, можно трактовать как психологическую мотивировку того качества его речи, которое выражается предельным простодушием, с каким он одинаково серьезно и доверительно описывает разные явления – как естественные (привычные), правдоподобные, хотя и нелепые, так и фантастические, невероятные и даже абсурдные. В то же время и простодушие, и провинциальная наивность, и литературный дилетантизм, в числе прочего уводящий его в явную подражательность, следование образцам прочитанных и популярных беллетристических произведений, – естественным образом формируют стилевое единство мысли и речи повествователя "Коляски". Этот образ авторского посредника, в свою очередь, развертываясь и обретая по ходу собственного повествования о событиях внятные очертания, организует базовый уровень цельности повести, в том числе тем, что, не раз уходя в сторону, устремляется в конечном итоге к цели, т.е. к визуально и семантически комичному образу – скрючившегося героя внутри пустой ("ничего нет") коляски. Этот речевой посредник автора создает соответствующее ощущение линейности, пусть и прерывающейся, у читателя. Но сам по себе он менее заметен, чем другой, от него зависящий и при этом действующий на читателя с большей очевидностью, а именно – характер главного героя. Характер же Чертокуцкого формируется взаимодействием авторской воли и речевых возможностей особого типа посредника, то есть рассказчика-повествователя, взаимодействием – созидающим и образ героя, и сюжет повести в целом. По выражению Н.А. Полевого (о положительном качестве гоголевского таланта), автору и в этой

[22] Не зря жанр повести воспринимается в проекции на "анекдот-небылицу" [35, с. 215] или "анекдотическую сказку, действие в которой оборачивается набором абсурдных ситуаций" [36, с. 84].

[23] В частности, например, за отсутствие фабульного единства современники критиковали булгаринского "Выжигина", в котором эпизоды биографии героя представляют собой серию бытовых нравоописательных очерков с его участием.

[24] В самом начале повести, там, где рассказчик, описав привычный вид городка ("бывало проезжаешь"), лужи и свиней, пугающих проезжего своим хрюканьем, прибавляет, что "впрочем, проезжающего трудно встретить в городке Б.", читаем далее: "Редко, очень редко какой-нибудь помещик, имеющий 11 душ крестьян, в нанковом сюртуке тарабанит по мостовой в какой-то полубричке и полутележке, выглядывая из мучных наваленных мешков и пристегивая гнедую кобылу, вслед за которою бежит жеребенок". Сочетание этих трех отсылок к "проезжающему" через городок наблюдателю воспринимается как намек автора на то, что последняя фраза описывает не просто "очень редкого" "проезжающего", а непосредственно самого рассказчика анекдота с коляской. И это сообщает речевому образу повествователя определенную фигуративность.

повести свойственна “хитрая простота взгляда на мир” [40, с. 61]. Поэтому пародийная функция гоголевских описаний внешних примет провинции, обеда, героя и проч. не отменяет нравоописательных и бытовых подробностей, изложенных повествователем по чужим образцам, а потому в пародических формах, но все равно – типичных, описанных простодушно доверчиво, а потому комичных. И отрицая гоголеведческую традицию возведения сюжета повести к анекдоту о Виельгорском, эксплицированная нами сплошная пародийность текста “Коляски” не колеблет идеи о множественности смысловых уровней в нем [9], а открывает дополнительные ресурсы в таком восприятии гоголевской “шутки”.

* * *

Определимся с творческим контекстом повести-пародии или пародии на повесть.

Для Гоголя, как известно, 1835 год стал поворотным в его творческой биографии. Не так заметна роль в этом повороте “Коляски”, но “переходное положение” [7, т. 3, с. 695] между ранними повестями и последующим творчеством отмечалось в науке неоднократно. На тематическом и даже стилевом сходстве с “Миргородом” настаивала уже прижизненная критика (см., напр.: [40, с. 61]); в советском и постсоветском гоголеведении приводились разные примеры претекстовой роли “Коляски” в отношении к “Мертвыми душам” [41, с. 158; 7, т. 3, с. 695; 42, с. 148–149; 23, с. 114; 31, с. 12], к “Ревизору” [34, с. 113] и “Игрокам” [25]. Заметим по поводу трех последних, что, во-первых, они тесно связаны и между собой, а в литературной критике и в науке о Гоголе эти связи описаны в рамках авторской художественной картины мира в виде мотивных, ситуационных, характерологических и т.п. перекличек, рассмотренных и как типологические, и как взаимодополняющие; во-вторых, что все три произведения были задуманы осенью 1835 г., когда и началась творческая работа над их текстами. Следовательно, у нас достаточно оснований не только констатировать местоположение “Коляски” в художественном наследии Гоголя, но и признать творческую историю ее создания – истоком больших и значимых художественных замыслов Гоголя – в разном литературном роде; иными словами, у этой повести особая роль в его творческой биографии.

Особость, как мы полагаем, означена эксплицированной нами пародийностью “Коляски” по отношению к жанру (точнее заезженных к середине 1830-х годов форм его бытования). И важно, что речь идет о сознательном пародировании расхожих жанровых клише автором, разнообразно в этом жанре преуспевшем[25]. То есть критика жанра была обращена и на собственные достижения. Это, надо сказать, вписывается в общее качество гоголевского творческого мышления (свойственное не только ему, но проявившееся у него в специфических формах), а именно – самопародирование (см. об этом, в частности: [12]), которое устанавливает некий баланс или уравновешивает разноуровневые (тематические, стилевые, оценочные, даже – жанрово-родовые) компоненты общей картины мира[26]. В свете этого дополнительные к буквальному поводу и предмету обсуждения коннотации приобретает одно эпистолярное признание Гоголя. 1 февраля 1833 г. он писал М.П. Погодину, отвечая на вопрос о переиздании первого цикла повестей: «Никак не имею таланта заняться спекуляционными оборотами. Я даже позабыл, что я творец этих “Вечеров”, и вы только напомнили мне об этом» [44, с. 242]. Это верно и для творческой практики Гоголя: во всем объеме написанных им повестей, а также во всем объеме опубликованных им и/или незавершенных драматических произведений мы не обнаружим буквальных жанровых повторов, то есть использования им той или иной – зарекомендовавшей себя в глазах автора или читателя – жанровой формы.

Примечательно при этом, что пародийность и травестийная интенция в отношении собственных сюжетов у Гоголя зачастую не последуют, а сопутствуют и даже предваряют серьезное художественное высказывание. Так, В.В. Виноградов, рассуждая об эволюции гоголевского повествования от сказовых форм к книжным, поставил “Коляску” в один ряд со “Шпонькой”, двумя Иванами и “Носом” [37, с. 292–293], и в каждой из названных повестей очевидна та или иная степень пародирования распространенных форм и приемов рассказчика/повествователя. Если

[25] Причем, “Арабески” и “Миргород” были завершены с полуторамесячной всего лишь разницей во времени – в самом начале 1835 г., а к началу работы над “Коляской” был уже написан и “Нос”.

[26] О стремлении к формированию универсума как общей тенденции творческого мышления Гоголя см.: [43].

же рассмотреть этот ряд, относящийся к авторскому посреднику (рассказчику и/или повествователю), по определению содействующему гоголевской циклизации, со стороны самопародирующей функции в рамках каждого цикла, то содействие в этих случаях окажется специфическим, организующим не только стилевой контраст: история текстов "Повести о том, как поссорились", с одной стороны, и "Носа" с "Коляской"[27], с другой, относится к более раннему времени, нежели повести "Миргорода", наново написанная часть "петербургских" повестей и вторые редакции "Невского проспекта" и "Портрета". А между тем в этих, предшествующих своему циклу, произведениях распознаны и описаны исследователями разные формы и компоненты травестирования других, позднее написанных, повестей цикла[28]. Это явление не получило пока в гоголеведении аналитического осмысления, но в отношении "Коляски", которую отличает сплошная, можно сказать, пародийность, уже очевидно, что такая критика жанра повести и именно художественная критика – была естественной творческой потребностью Гоголя, и прежде всего потребностью обновить собственные установки в этом жанре. И в отличие от повести о двух Иванах, написанной после "Вечеров..." и опубликованной в 1833 г. в смирдинском "Новоселье" как еще одна история Рудого Панька, т.е. в авторском сознании примыкающей к первому циклу, а в 1835 г. помещенная во второй, "Коляска" буквально предшествовала творческой активности совершенно в другом жанре ("Мертвые души") и роде ("Ревизор"). Словом, предваряя новый творческий этап, она содержала в себе, в синкретических формах, недюжий художественный ресурс будущих произведений и новых для Гоголя жанров. Можно сказать, что это была проба пера гения. По нашему убеждению, такая роль "Коляски" в творческой эволюции Гоголя требует более подробного и пристального научного внимания к пародирующей стороне его мышления вообще.

И напоследок – о литературном контексте и генетических связях гоголевской пародии на повесть. Литературные шутки с пародированием фабульных и стилевых клише, индивидуально-авторских особенностей стиля были, как известно, распространены в первой трети XIX в. Но синкретические, если можно так выразиться, формы пародирования, органично сочетающие пародийные и художественные авторские интенции, были свойственны Пушкину. И автор "Коляски", несомненно, ориентировался в своем замысле на пушкинский опыт, в том числе – "Повестей Белкина"[29], а прежде всего "Графа Нулина"[30], о котором он высказался особо при описании жанра повести в своей незавершенной "Книге учебной словесности". Выделив особый тип повести ("берет с сатирической стороны какой-нибудь случай, тогда делается значительным созданием, несмотря на мелочь взятого случая"), Гоголь привел в пример именно "Графа Нулина", "который сверх того имел значительное выражение, как живая картина" [7, т. 8, с. 462]. Заметим, кстати, что в этом плане и гоголевский герой, чьей магистральной характеристикой является фикция, тоже в своем роде Нулин, а также, что повесть писалась для задуманного Пушкиным альманаха.

По поводу последнего уместно отметить, что Гоголь адресовал в определенном смысле "Коляску" Пушкину, вступая таким образом в литературный диалог – не только как продолжатель традиции художественной пародии, но и самим названием, разнообразно обыгранном в фабуле и сюжете. Дело в том, что гоголевское название прецедентно. Прежде всего – в буквальном значении (ср., "Коляску" П.А. Вяземского, 1826), но кроме этого – в переносном, отсылая к ироническому эпиграфу, предпосланному Вельтманом к изданию *первой* части "Странника" (1831) и подписанному – "Странник, часть II", в котором припоминаются основные мотивы метафорического образа стихотворения Вяземского (*коляска – "странический дом" –"уединенье кочевое"*) и спародирована его концовка ("Простите... (продолженье впредь)": "В крылатом легком экипаже, / Читатель, полетим, мой друг! / Ты житель севера, куда же? / На север, на восток, на юг? / Туда где были или будем? / В обитель чудных,

[27] История текста "Шпоньки", к сожалению, недостаточно документирована, чтобы делать конкретные выводы о ее месте в хронологии подготовки текстов повестей первого цикла.

[28] О пародировании в "Коляске" повестей, объединенных автором в третьем томе "Сочинений Н. Гоголя" и традиционно объединяемых читателем в цикл "петербургских повестей" см., в частности: [12].

[29] Принципиальный для Пушкина "недостаток фантазии" в первом литературном опыте Белкина у Гоголя утрирован до совершенного неумения дилетанта изложить известный ему анекдот.

[30] На пушкинскую "Пиковую даму" сориентированы "Игроки" (и в замысле, и в завершенной пьесе).

райских мест, / В мир просвещенный, к диким людям / Иль к жителям далеких звезд, / И дальше – за предел вселенной, / Где жизнь, существенность и свет, / Смиренно сходятся на нет! / *И т.д.*” [16, титул; разрядка и синтаксис – по оригиналу, курсив наш. – *Е.П.*]. При этом Вяземский написал свою “Коляску” в близком к “Евгению Онегину” разговорном ритме, а Вельтман аллюзиями к этому стихотворению волей-неволей припоминал и пушкинский роман (к примеру – “И вы, читатель благосклонный, / В своей коляске выписной”), у Гоголя же – в ряду эпизодов с коляской – ключевым является хвастовство героя вместимостью *венской* коляски, а это, по сути, комическая параллель к сетованиям пушкинского повествователя в романе по поводу того, как “сельские циклопы” “российским лечат молотком изделье легкое Европы”.

Судя по пушкинской оценке “Коляски”, включая шутливый перенос значения с повести и сюжета – обратно на колесное средство (“в ней альманак далеко может уехать”), Гоголю реплика в литературном диалоге удалась.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *<Надеждин Н.И.>* Летописи отечественной литературы // Телескоп. 1832. Ч. XI. № 17. С. 97–108.
2. *Белинский В.Г.* О русской повести и повестях г. Гоголя (“Арабески” и “Миргород”) // Телескоп. 1835. Ч. 26. № 7. С. 392–417.
3. Переписка А.С. Пушкина: В 2 т. Т. 2. М.: Худож. лит., 1982. 575 с.
4. *Белинский В.Г.* Несколько слов о Современнике // Молва. 1836. Ч. XI. № 7. С. 167–178.
5. *Соллогуб В.А.* Повести. Воспоминания. Л.: Худож. лит., 1988. 717 с.
6. *Гоголь Н.В.* Сочинения / Под ред. Н.С. Тихонравова. 10-е изд. М.: Наследники братьев Салаевых, 1889. Т. 2. 816 с.
7. *Гоголь Н.В.* Полн. собр. сочинений: В 14 т. [М.; Л.]: Изд-во АН СССР, 1937–1952.
8. *Золотусский И.П.* Поэзия прозы. Статьи о Гоголе. М.: Сов. писатель, 1987. 240 с.
9. *Кривонос В.Ш.* О множественности смысловых планов в “Коляске” Гоголя // Известия РАН. Серия литературы и языка. 1998. Т. 57. № 1. С. 9–17.
10. *Падерина Е.Г.* “Фигура фикции” как жанрообразующий элемент “Коляски” Гоголя // Жанрово-стилевое единство художественного произведения. Новосибирск: Новосибирской гос. педагогич. ун-т, 1989. С. 45–51.
11. *Новиков А.Е.* Повесть Гоголя “Коляска” в контексте литературной полемики середины 30-х годов XIX века // Русская литература. 1991. № 3. С. 92–101.
12. *Кривонос В.Ш.* Самопародия у Гоголя // Известия АН. Серия литературы и языка. 1993. Т. 52. № 1. С. 25–34.
13. Эгоизм. Русская быль // Телескоп. 1833. Ч. 16. № 14. С. 169–186; № 16. С. 487–510 (подпись: М.).
14. *Загоскин М.* Вечер на Хопре // Библиотека для чтения. 1834. Т. 3. С. 61–180.
15. *Булгарин Ф.В.* Иван Выжигин: Нравственно-сатирический роман. Ч. 1–4. СПб.: Тип. А. Смирдина, 1830. 240+ 227+ 196+ 228 с.
16. *Вельтман А.Ф.*. Странник. Ч. 1. М.: Тип. С. Селивановского, 1831. 141 с.
17. Пересмешник. Красоты барона Брамбеуса // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1835. № 50. С. 394–399.
18. *Шаховской А.А.* Комедии. Стихотворения. Л.: Сов. писатель, 1961. 828 с. (Б-ка поэта, бс. Изд. 2-е).
19. *Мартос П.* Повесть без заглавия // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1835. № 79. С. 625–628.
20. *Шидловский А.В.* Пригожая казначейша. Сцены уездного города // Библиотека для чтения. 1835. Т. 9. С. 127–147.
21. *Виноградов В.В.* Стиль “Пиковой дамы” // Виноградов В.В. О языке художественной прозы. М.: Наука, 1980. С. 176–239.
22. *Лотман Ю.*М. “Пиковая дама” и тема карт и карточной игры в русской литературе начала XIX века // Лотман Ю.М. Пушкин. СПб.: Искусство-СПб, 1997. 875 с.
23. *Манн Ю.В.* Поэтика Гоголя. 2-е изд., доп. М.: Худож. лит., 1988. 412 с.
24. *Дурылин С.Н.* От “Владимира третьей степени” к “Ревизору” (Из истории драматургии Н.В. Гоголя) // Ежегодник Института истории искусств. 1953. Театр. М.: Изд-во АН СССР, 1953. С. 164–239.
25. *Падерина Е.Г.* Пародийный провинциальный сюжет в прозе (“Коляска”) и комедии (“Игроки”) // Восток–Запад: пространство локального текста в литературе и фольклоре. Сб. научных статей к 70-летию профессора А.Х. Гольденберга. Волгоград: Научное изд-во ВГСПУ “Перемена”, 2019. С. 87–94.
26. *Вацуро В.Э.* Пушкин и проблемы бытописания в начале 1830-х годов// Пушкин. Исследования и материалы. Т. VI. Л., 1969. С. 150–170.

27. Русская провинция: Миф — текст — реальность. М.; СПб.: Тема, 2000. 491 с.

28. Ложные слухи (Повесть в трех картинах) // Литературные прибавления к Русскому инвалиду. 1835. № 1. С. 117—119 (подпись: *К.*).

29. *Барон Брамбеус <Сенковский О.С.>*. Вся женская жизнь в нескольких часах. Повесть, исполненная философии // Библиотека для чтения. 1834. Т. 1. С. 33—114.

30. *Нарежный В.Т.* Сочинения: В 2 т. М.: Худож. лит., 1983. Т. 1. 623 с.

31. *Зингерман Б.* Образ русской провинции в творчестве Гоголя (Цитаты и комментарии) // Мир русской провинции. СПб.: Дмитрий Буланин, 1997. С. 6—35.

32. *Манн Ю.В.* "Повесть разнообразится чрезвычайно..." // Гоголь Н.В. Повести. Воспоминания современников. М.: Правда, 1989. С. 5—18.

33. Северная пчела. 1830. № 5. 11 января.

34. *Гиппиус В.В.* Творческий путь Гоголя // Гиппиус В.В. От Пушкина до Блока. М., Л.: Наука, 1966. С. 46—200.

35. *Курганов Е.* Анекдот как жанр русской словесности. М.: ArsisBooks, 2014. 264 с.

36. *Кривонос В.Ш.* "Тамбовская казначейша" М.Ю. Лермонтова и "Коляска" Н.В. Гоголя // Новый филологический вестник. 2009. № 1(8). С. 81—92.

37. *Виноградов В.В.* Поэтика русской литературы. М.: Наука, 1976. 511 с.

38. *Гуковский Г.А.* Реализм Гоголя. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1959. 531 с.

39. *Дмитриева Е.Е.* Стернианская традиция и романтическая ирония в "Вечерах на хуторе близ Диканьки" // Известия РАН. Сер. литературы и языка. 1992. № 3. С. 18—28.

40. *<Полевой Н.А.>* Ревизор. Комедия в 5-ти действиях. Соч. *Н. Гоголя...* // Русский Вестник. 1842. Т. V. № 1. Отд. III. "Критика". С. 60—62; без подписи.

41. *Гиппиус В.* Гоголь. Л.: Мысль, 1924. 237 с.

42. *Машинский С.И.* Художественный мир Гоголя. 2-е изд. М.: Просвещение, 1979. 432 с.

43. *Янушкевич А.С.* Философия и поэтика гоголевского Всемира // Феномен Гоголя. СПб.: Петрополис, 2011. С. 33—49.

44. Гоголь Н.В. Переписка: В 2 т. М.: Худож. лит., 1988. Т. 2. 527 с.

REFERENCES

1. <Nadezhdin, N.I> *Letopisi otechestvennoi literatury* [Chronicles of Russian Literature]. *Teleskop* [Telescope]. 1832, Ch. XI, No. 17, pp. 97—108. (In Russ.)

2. Belinskiy, V.G. *O russkoi povesti i povestiakh g. Gogolia ("Arabeski" i "Mirgorod")* [About the Russian Story and the Stories of G. Gogol ("Arabesques" and "Mirgorod")]. *Teleskop* [Telescope]. 1835, Ch. 26, No. 7, pp. 392—417. (In Russ.)

3. *Perepiska A.S. Pushkina: v 2 t.* [Correspondence of A.S. Pushkin in 2 Vols]. Vol. 2, Moscow, 1982. 575 p. (In Russ.)

4. Belinskiy, V.G. *Neskolko slov o "Sovremennike"* [A Few Words about The "Contemporary"]. *Molva* [Rumor]. 1836, Ch. XI, No. 7, pp. 167—178. (In Russ.)

5. Sollogub, V.A. *Povesti. Vospominaniia* [Stories. Memories]. Leningrad, 1988. 717 p. (In Russ.)

6. Gogol, N.V. *Sochineniia. 10-e izd. Pod red. N.S. Tikhonravova* [Works of N.V. Gogol. 10th ed. Ed. by N.S. Tikhonravov]. Moscow, 1889. Vol. 2. 816 p. (In Russ.)

7. Gogol, N.V. *Polnoe sobranie sochinenii: V 14 t.* [Complete Works in 14 Vols.]. Moscow, Leningrad, AN SSSR Publ., 1937—1952. (In Russ.)

8. Zolotusskiy, I.P. *Poeziia prozy. Statji o Gogole* [Poetry of Prose. Articles about Gogol]. Moscow, Sovetskiy pisatel Publ., 1987. 240 p. (In Russ.)

9. Krivonos, V.Sh. *O mnozhestvennosti smyslovykh planov v "Koliaske" Gogolia* [On the Multiplicity of Semantic Plans in Gogol's "The Carriage"]. *Izvestiia Rossiiskoy Akademii Nauk. Ser. literatury i iazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 1998, Vol. 57, No. 1, pp. 9—17. (In Russ.)

10. Paderina, E.G. *"Figura fiktsii" kak zhanroobrazuiushchii element "Koliaski" Gogolia* ["Figure of Fiction" as a Genre-Forming Element of Gogol's "The Carriage"]. *Zhanrovo-stilevoe edinstvo khudozhestvennogo proizvedeniia* [Genre-Style Unity of a Work of Art]. Novosibirsk, 1989, pp. 45—51. (In Russ.)

11. Novikov, A.E. *Povest Gogolia "Koliaska" v kontekste literaturnoi polemiki serediny 30-kh godov XIX veka* [Gogol's Novel "The Carriage" in the Context of Literary Polemics of the Mid-30s of the XIX Century]. *Russkaia literature* [Russian Literature]. 1991, No. 3, pp. 92—101. (In Russ.)

12. Krivonos, V.Sh. *Samoparodiia u Gogolia* [Self-Parody by Gogol]. *Izvestiia Akademii Nauk. Ser. literatury i iazyka* [Bulletin of the Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 1993, Vol. 52, No. 1, pp. 25—34. (In Russ.)

13. *Egoizm. Russkaia byl* [Selfishness. Russian True Story]. *Teleskop* [Telescope]. 1833, Ch. 16, No. 14, pp. 169—186; No. 16, pp. 487—510. (In Russ.)

14. Zagoskin, M. *Vecher na Khopre* [Evening on Khopra]. *Biblioteka dlia chteniia* [Library for Reading]. 1834, Vol. 3, pp. 61–180. (In Russ.)

15. Bulgarin, F.V. *Ivan Vyzhigin: Nravstvenno-satiricheskii roman. Ch. 1–4* [Ivan Vyzhigin: A Moral and Satirical Novel. Ch. 1–4]. St. Petersburg, 1830. 240 p., 227 p., 196 p., 228 p. (In Russ.)

16. Veltman, A.F. *Strannik. Ch. 1* [The Wanderer. Part 1]. Moscow, 1831. 141 p. (In Russ.)

17. *Peresmeshnik. Krasoty barona Brambeusa* [Mockingbird. The Beauties of Baron Brambeus]. *Literaturnye pribavleniia k Russkomu invalidu* [Literary Additions to the Russian Invalid]. 1835, No. 50, pp. 394–399. (In Russ.)

18. Shakhovskoy, A.A. *Komedii. Stikhotvoreniia* [Comedies. Poems]. Leningrad, Sovetskiy pisatel Publ., 1961. 828 p. (In Russ.).

19. Martos, P. *Povest bez zaglaviia* [A Story Without a Title]. *Literaturnye pribavleniia k Russkomu invalidu* [Literary Additions to the Russian Invalid]. 1835, No. 79, pp. 625–628. (In Russ.)

20. Shidlovskiy, A.V. *Prigozhaia kaznacheisha. Stseny uezdnogo goroda* [A Good-Looking Treasurer. Scenes of the County Town]. *Biblioteka dlia chteniia* [Library for Reading]. 1835, Vol. 9, pp. 127–147. (In Russ.)

21. Vinogradov, V.V. *Stil “Pikovoi damy”* [The “Queen of Spades” Style]. Vinogradov, V.V. *O iazyke khudozhestvennoi prozy* [About the Language of Fiction]. Moscow, Nauka Publ., 1980, pp. 176–239. (In Russ.)

22. Lotman, Ju.M. *“Pikovaia dama” i tema kart i kartochnoi igry v russkoi literature nachala XIX veka* [“Queen of Spades” and the Theme of Cards and Card Games in Russian Literature of the Early XIX Century]. Lotman, Iu.M. *Pushkin* [Pushkin]. St. Petersburg, Iskusstvo-SPb Publ., 1997. 875 p. (In Russ.)

23. Mann, Ju.V. *Poetika Gogolia* [Gogol’s Poetics]. The 2nd Ed. Moscow, 1988. 412 p. (In Russ.)

24. Durylin, S.N. *Ot “Vladimira tretjei stepeni” k “Revizoru” (Iz istorii dramaturgii N.V. Gogolia)* [From “Vladimir of the Third Degree” to “The Inspector” (From the History of Drama by N.V. Gogol)]. *Ezhegodnik Instituta istorii iskusstv. 1953. Teatr* [Yearbook of the Institute of Art History. 1953. Theatre]. Moscow, AN SSSR Publ., 1953, pp. 164–239. (In Russ.)

25. Paderina, E.G. *Parodiinyi provintsial’nyi siuzhet v proze (“Koliaska”) i komedii (“Igroki”)* [Parody Provincial Plot in Prose (“The Carriage”) and Comedy (“Gamblers”)]. *Vostok – Zapad: prostranstvo lokalnogo teksta v literature i folklore. Sbornik nauchnykh statei k 70-letiiu professora A.Kh. Goldenberga* [East-West: the Space of a Local Text in Literature and Folklore. Collection of Scientific Articles for the 70th Anniversary of Professor A.H. Goldenberg]. Volgograd, 2019, pp. 87–94. (In Russ.)

26. Vatsuro, V.E. *Pushkin i problemy bytopisaniia v nachale 1830-kh godov* [Pushkin and the Problems of Everyday Writing in the Early 1830s]. *Pushkin. Issledovaniia i materialy* [Pushkin. Research and Materials]. Vol. VI. Leningrad, Nauka Publ., 1969, pp. 150–170. (In Russ.)

27. *Russkaia provintsiia: Mif – tekst – realnost* [Russian Province: Myth – Text – Reality]. Moscow, St. Petersburg, “Tema” Publ., 2000. 491 p. (In Russ.)

28. *Lozhnye slukhi (Povest’ v trekh kartinakh)* [False Rumors (A Story in Three Pictures)]. *Literaturnye pribavleniia k Russkomu invalidu* [Literary Additions to the Russian Invalid], 1835, No. 1, pp. 117–119. (In Russ.)

29. Baron Brambeus <Senkovskii O.S.>. *Vsia zhenskaia zhizn v neskolkikh chasakh. Povest, ispolnennaia filosofii* [All a Woman’s Life in a Few Hours. The Story That is Full of Philosophy]. *Biblioteka dlia chteniia* [Library for Reading]. 1834, Vol. 1, pp. 33–114. (In Russ.)

30. Narezhny, V.T. *Sochineniia: v 2 t.* [Works in 2 Vols.] Moscow, Khudozhestvennaia literature Publ., 1983, Vol. 1. 623 p. (In Russ.)

31. Zingerman, B. *Obraz russkoi provintsii v tvorchestve Gogolia (Tsitaty i kommentarii)* [The Image of the Russian Province in the Works of Gogol (Quotes and Comments)]. *Mir russkoi provintsii* [The World of the Russian Province]. St. Petersburg, Dmitriy Bulanin Publ., 1997, pp. 6–35. (In Russ.)

32. Mann, Ju.V. *“Povest raznoobrazitsia chrezvychaino...”* [“The Story is Extremely Diverse...”]. Gogol, N.V. *Povesti. Vospominaniia sovremennikov* [Stories. Memoirs of Contemporaries]. Moscow, 1989, pp. 5–18. (In Russ.)

33. *Severnaia pchela* [Northern Bee]. 1830, No. 5, January 11. (In Russ.)

34. Gippius, V.V. *Tvorcheskii put’ Gogolia* [The Creative Path of Gogol]. Gippius, V.V. *Ot Pushkina do Bloka* [From Pushkin to Blok]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1966, pp. 46–200. (In Russ.)

35. Kurganov, E. *Anekdot kak zhanr russkoi slovesnosti* [Anecdote as a Genre of Russian Literature]. Moscow, Arsis Books Publ., 2014. 264 p. (In Russ.).

36. Krivonos, V.Sh. *“Tambovskaia kaznacheisha” M.Iu. Lermontova i “Koliaska” N.V. Gogolia* [“Tambov Treasury” by M.Y. Lermontov and “The Carriage” by N.V. Gogol]. *Novyi filologicheskii vestnik* [New Philological Bulletin]. 2009, No. 1(8), pp. 81–92. (In Russ.)

37. Vinogradov, V.V. *Poetika russkoi literatury* [Poetics of Russian Literature]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 511 p. (In Russ.)

38. Gukovskiy, G.A. *Realizm Gogolia* [The Realism of Gogol]. Moscow, Gos. izdatelstvo khudozhestvennoi literatury Publ., 1959. 531 p. (In Russ.)

39. Dmitrieva, E.E. *Sternianskaia traditsiia i romanticheskaia ironiia v "Vecherakh na khutore bliz Dikan'ki"* [Sternian Tradition and Romantic Irony in "Evenings on a Farm near Dikanka"]. *Izvestiia Rossiiskoy Akademii Nauk. Ser. literatury i iazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 1992, No. 3, pp. 18–28. (In Russ.)

40. <Polevoy, N.A.> *Revizor. Komediia v 5-ti deistviiakh. Soch. N. Gogolia...* [The Inspector. Comedy in 5 Acts. The Work of N. Gogol...]. *Russkii Vestnik* [Russian Bulletin]. 1842, Vol. V, No. 1, Part III: "Kritika", pp. 60–62. (In Russ.)

41. Gippius, V. *Gogol* [Gogol]. Leningrad, "Mysl" Publ., 1924. 237 p. (In Russ.)

42. Mashinskiy, S.I. *Khudozhestvennyi mir Gogolia* [The Artistic World of Gogol]. The 2nd Ed. Moscow, 1979. 432 p. (In Russ.)

43. Ianushkevich, A.S. *Filosofiia i poetika gogolevskogo Vsemira* [Philosophy and Poetics of Gogol's World]. *Fenomen Gogolia* [The Phenomenon of Gogol]. St. Petersburg, Petropolis Publ., 2011, pp. 33–49. (In Russ.)

44. *Perepiska N.V. Gogolya: v 2 t.* [Correspondence of N.V. Gogol in 2 Vols] Moscow, 1988, Vol. 2. 527 p. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 19 декабря 2020 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 27 января 2021 г.
Статья принята к публикации: 30 марта 2021 г.
Дата публикации: 30 июня 2021 г.

Received by Editor on December 19, 2020
Revised on January 27, 2021
Accepted on March 30, 2021
Date of publication: June 30, 2021

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150015620-5

Образ фланера в ранней лирике В. Я. Брюсова: отечественный и западноевропейский контекст

© 2021 г. Е. В. Кузнецова

Кандидат филологических наук,
старший научный сотрудник Института мировой литературы
им. А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25а
katkuz1@mail.ru
ORCID ID:0000-0001-6045-2162

Резюме. В статье проанализированы четыре сборника стихов В. Брюсова “Chefs d’œuvre”, “Tertia vigilia”, “Stefanos” и “Все напевы” с точки зрения наличия в них особого образа автора-наблюдателя, следящего за картинами жизни большого города и анализирующего те внутренние состояния, которые они в нем порождают. Наиболее значимые стихотворения сравниваются с произведениями Ш. Бодлера, прежде всего с текстами, вошедшими в скандально известный сборник “Цветы зла” (*Les Fleurs du mal*), а также с некоторыми стихотворениями Н. Некрасова. Анализ установленных перекличек демонстрирует интересное взаимодействие в ранней урбанистической лирике Брюсова поэтики, тем и мотивов французского проклятого поэта и мастера русской гражданской поэзии. Первые сборники русского символиста демонстрируют ученичество у Бодлера (Брюсов создает переводы, вольные переложения и стихотворения по мотивам произведений автора “Цветов зла”) и постепенное усвоение образа *фланера-художника*, который оказался чрезвычайно продуктивным для создания новой символисткой лирики. Взгляд фланера-визионера позволяет не только описывать стремительно меняющуюся урбанистическую реальность, но и создавать ее различные проекции: культурные, исторические и фантасмагорические. Под влиянием французского поэта Брюсов учится видеть красоту в уродстве и сладость в страдании, но не острая душевная мука и отверженность, а скорее светлая меланхолия являются характерной чертой его вариации героя-фланера.

Ключевые слова: В. Брюсов, Ш. Бодлер, Н. Некрасов, символизм, фланер, урбанизм, культурный трансфер.

Для цитирования: *Кузнецова Е.В.* Образ фланера в ранней лирике В.Я. Брюсова: отечественный и западноевропейский контекст // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 24–41. DOI: 10.31857/S241377150015620-5

The Image of the Flâneur in the Early Lyrics of Valeriy Bryusov: the National and Western European Context

© 2021 Ekaterina V. Kuznetsova

Cand. Sci. (Philol.),
Senior Researcher at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
25a Povarskaya Str., Moscow,121069, Russia
katkuz1@mail.ru
ORCID ID:0000-0001-6045-2162

Abstract. The article analyzes four collections of V. Bryusov's poems — "Chefs d'euvre," "Tertia vigilia," "Stefanos," and "All Melodies" — by focusing on the special figure of the observing poet, who closely follows the scenic city life and reflects on his consequent states of mind. The most notable poems are compared with the works of Sh. Baudelaire, and first of all, with the texts included in the infamous collection the "Flowers of Evil" (*Les Fleurs du mal*), as well as with some poems by N. Nekrasov. The analysis of the established echoes demonstrates an interesting interplay, within Bryusov's early urban lyrics, of poetics, themes and motifs taken from both the French cursed poet and the master of Russian civil poetry. The first book of the Russian symbolist reveals his apprenticeship to Baudelaire (Bryusov creates translations, poetic paraphrases of and variations on the works of the author of the "Flowers of Evil") and his gradual interiorization of the image of the *flâneur-the artist*, which proved extremely productive for creating new symbolist lyrics. The lens of the *flâneur-the visionary* allows him not only to describe the rapidly changing urban reality, but also to multiply its projections: cultural, historical and phantasmagoric. Under the influence of the French poet, Bryusov comes to recognize beauty in ugliness and sweetness in suffering; however, it is not an acute mental anguish and misery, but rather mild melancholy that defines Bryusov's take on the flâneur figure.

Key words: V. Bryusov, Sh. Baudelaire, N. Nekrasov, symbolism, flâneur, urbanism, cultural transference.

For citation: Kuznetsova, E.V. *Obraz flanera v ranney lirike V.Ya. Bryusova: otechestvennyy i zapadnoyevropeyskiy kontekst* [The Image of the Flâneur in the Early Lyrics of Valeriy Bryusov: The National and Western European Context]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 24—41. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150015620-5

XIX век, характеризующийся быстрыми темпами урбанизации, промышленной революцией и техническим прогрессом, вызвал существенные изменения в социальной и культурной жизни городских жителей, отразившиеся и в литературном зеркале. В мировой литературе XIX в. (западноевропейской, американской, русской) постепенно складывается интересный типаж героя-визионера, который одновременно является частью городской среды, но при этом способен посмотреть на нее с позиции независимого наблюдателя.

Подобный тип героя-рассказчика появляется в рассказе Э.А. По "Человек толпы" (1840) в двух разновидностях: обычный праздный обыватель, который в свободное время анализирует архитектуру города, уличные сцены, внешний облик и характер жителей, и странный старик, бесконечно и бесцельно бродящий в толпе. Творчество американского писателя оказало огромное влияние на французского поэта Шарля Бодлера. Он написал в 1856—1857 гг. статьи "Эдгар По, его жизнь и произведения" и "Новые заметки об Эдгаре По", создал три тома переводов его произведений на французский язык. Бодлера зачаровывали трагическая судьба, неприкаянность и гениальность американского собрата по перу: "Овладевшим Бодлером горьким размышлениям о противоположности прекрасного и реального, поэта и общества, идеально отвечало изучение творчества Эдгара По и его разлада с американской действительностью" [1, с. 258].

Закономерно, что *герой-фланер*, открытый По, становится столь актуален для Бодлера, который, однако, по-новому осмысляет его. Если у По подобное поведение исключительно, окрашено в мистические тона и объясняется ужасными преступлениями, лежащими на совести безумца, за которым следит рассказчик, то в творчестве французского поэта формируется образ *фланера-художника*, личности неотделимой от городского социума. Его поведение трактуется как особый, но все же нормальный, а не паранормальный способ существования современного человека в большом городе[1]. От По берет начало мотив скрытности, незаметности человека в толпе, характерный и для Бодлера. Но теперь "человек толпы" — это необязательно преступник или ужасный грешник. Детективно-мистическая составляющая уходит на второй план, а на первый план выходит сладостное, порой даже эротическое визионерство (сонет "Прохожей", например), приносящие ощущение подлинного существования и позволяющее

[1] Взаимосвязи между образом фланера в творчестве Бодлера и новеллами Э.А. По проанализированы В. Беньямином. В частности он указал на важность рассказа "Человек толпы" для формирования концепции фланерства в эстетике французского поэта [2, с. 45—53].

творить[2]. Определяя специфику фланера-художника и его отличие от простого зеваки или денди, Бодлер пишет, что художник "ищет нечто, что мы позволим себе назвать духом современности <...>. Он стремится выделить в изменчивом лике повседневности скрытую в ней поэзию, старается извлечь из преходящего элементы вечного" [3, с. 799]. Этот глубинный посыл лежит в основе и романтизма, и символизма, поэтому бодлеровское умозрительное фланирование оказалось актуальным для русской модернисткой поэзии.

На формирование образа фланера в творчестве Бодлера также оказал влияние жанр физиологического очерка, зародившийся в английской и французской литературе в 1830–1840-х гг. (например, сборник анонимных очерков "Физиология Парижа")[3], а чуть позже появившийся в русской литературе и развитый писателями натуральной школы (например, сборник очерков "Физиология Петербурга", 1845). "В физиологическом очерке раскрывается жизнь разных, но преимущественно так называемых низших классов этого общества, его типичных представителей, даются их профессионально-бытовые характеристики", – пишут Е. Шишмарева и Л. Жуков [4, стб. 713–716]. В русской литературе ярким примером подобной тенденции отражения социальной действительности является сборник очерков Н.А. Некрасова "Петербургские углы" и его поэзия, обращенная к социальным проблемам современного города.

Схожий историко-литературный контекст позволяет проследить параллели между творчеством французского и русского поэтов. К жанру физиологического очерка восходят такие стихотворения Бодлера как "Семь стариков", "Старушки", "Слепцы", "Скелет-землероб", "Вечерние сумерки", "Игра", "Вино тряпичников" и др. При всей разнице поэтики можно обнаружить их типологическое сходство с такими стихотворениями-зарисовками Некрасова, как "Еду ли ночью по улице темной...", "Вчерашний день в часу шестом...", "Маша", циклом "На улице", состоящему из четырех стихотворений ("Вор", "Проводы", "Гробок", "Ванька") и др.

Особенно значима, по мнению исследователей (М. Ямпольский, Д.А. Смирнов) для Бодлера фигура старьевщика, обрисованная в стихотворении "Вино тряпичников". Старьевщик как типичный представитель социального городского дна проникает в поэзию Бодлера из физиологического очерка, но своеобразно переосмысляется. Между ним и фигурой поэта-художника обнаруживаются тонкие и на первый взгляд неожиданные связи. Как старьевщик собирает все материальные отбросы, что выкидывает большой город, классифицируя их и подготовляя для вторичного использования, так и поэт-художник вычленяет и регистрирует городские реалии, фантасмагории и прочие "выделения" современного мегаполиса, творя из них новую совершенную реальность. М. Ямпольский, опираясь на построения В. Беньямина, пишет: "Беньямин объясняет метафору поэта как старьевщика социальной маргинализацией и обнищанием художника, его превращением в своего рода люмпен-пролетария духовного производства (Lumpen по-немецки – тряпка, Lumpenhandler – старьевщик). <...> Присвоение художником роли старьевщика отражает и изменение статуса реальности, с которой соотносится художник" [5, с. 18].

Хотя оба поэта испытали влияние жанра физиологического очерка, относительно творчества Бодлера мы можем говорить об образе фланера-визионера в антураже большого города, а у Некрасова он все же не оформляется в особого лирического героя, наделенного узнаваемым психотипом, не отделяется от превалирующей в художественном наследии писателя фигуры "поэта-гражданина". Некрасов сосредоточен не столько на самом процессе физического и интеллектуального фланирования, связанного с бесконечным движением в калейдоскопе улиц, сколько на передаче одной конкретной картины или сцены, представляющей иллюстрацию определенных умонастроений, размышлений, призывов или негодования.

В своей эссеистической прозе Бодлер достаточно рефлексировал по поводу такого явления, как уличное визионерство: "Бескорыстно любознательный человек, ненасытный наблюдатель испытывает огромное наслаждение, смешиваясь, сживаясь с людской массой, с ее суетой, движением, летучей изменчивостью и бесконечностью. Жить вне дома и при этом чувствовать себя дома повсюду, видеть мир, быть в самой его гуще и оставаться от него скрытым – вот некоторые из радостей этих

[2] В эссе "Поэт современной жизни" Бодлер с восхищением отзывается о новелле По "Человек толпы" [3, с. 795].

[3] См. об этом, например, у В. Беньямина [2, с. 37–38].

независимых, страстных и самобытных натур... Наблюдатель – это *принц* <курсив автора – *Е.К.*>, повсюду сохраняющий инкогнито. <...> Тот, кто движим любовью к жизни мира, проникает в толпу, словно в исполинскую батарею. Он подобен зеркалу, такому же огромному, как сама эта толпа...” [3, с. 797]. Как видно из этого определения, незаметная жизнь в толпе трактуется Бодлером в отличие от Эдгара По, не как страшное проклятие и наказание, а как радость избавления от боли ограниченного индивидуального бытия, но радость доступная все же для исключительной личности. Показательно в этом плане бодлеровское стихотворение в прозе “Толпы”: “Не всякому дано умение искупаться в море людей: наслаждение толпой – это искусство; и только для того человечество бывает источником жизненных пиршеств, в кого добрая фея с колыбели вдохнула склонность с переодеваниям и маскам, ненависти к домашнему очагу и страсть к путешествиям” [3, с. 177].

Образ фланера принизывает критику, эссеистику и поэзию Бодлеру, однако ярче всего он проявился в скандально известном сборнике “Цветы зла” (*Les Fleurs du mal*), изданном в 1857 г. Генезис фланерства, его социальное и психологическое значение для общества и конкретной личности, художественные особенности, мировоззренческое наполнение и историко-литературный контекст были осмыслены в ряде эссе Вальтера Беньямина (“Шарль Бодлер. Поэт в эпоху зрелого капитализма”, “Париж времен второй империи у Бодлера”, “Богема”, “Современность”, “О некоторых мотивах у Бодлера”). Особенно интересен в этом плане очерк, который так и называется “Фланер”. Беньямин отмечает, что фланерство было вызвано изначально необходимостью писателя-очеркиста найти материал для социально-бытовых зарисовок, на которые был спрос на французском литературном рынке. Для этого он и отправлялся в свои бесконечные блуждания по городу. Однако существенна и другая тенденция – бесцельные приятные прогулки праздного наблюдателя, зеваки, просто ищущего впечатлений. Такие прогулки стали возможны с появлением в Париже крытых, хорошо освещенных торговых пассажей. Пассаж стал для фланера заменой буржуазного городского дома, местом, где он мог чувствовать себя свободно [2, с. 39]. Беньямин полагает, что Бодлер мог получать удовольствие от пребывания в обществе людей, будучи даже наполовину отвергнутым ими и вполне осознавая свое изгнанничество: “В позе предающегося подобному наслаждению Бодлер погружался в созерцание толпы. Самое глубокое же очарование заключалось в том, чтобы не пытаться спрятаться в опьянении, которое оно ему дарило, от ужасной социальной действительности”, а претворить эту действительность в нечто иное [2, с. 64].

Концепция Беньямина до сих пор не утратила своей актуальности, хотя он настойчиво старается объяснить феномен фланирования и вытекающее из него своеобразие поэтики Бодлера, а также его исключительное положение в истории литературы своей эпохи, только экономическими факторами: упрочением товарно-рыночных отношений и новыми капиталистическими обстоятельствами, преобразовавшими человеческое общество.

С точки зрения К. Постоутенко, Бодлер у Беньямина очерчен противоречиво: он и “воплощает чистое искусство и творческую свободу, героически противостоит тотальному овеществлению мира”, и одновременно является носителем таланта, “полностью подходящего к рынку”, олицетворением которого являются пассажи из стекла и бетона [6, с. 248]. Однако противоречие в восприятии фигуры Бодлера, которое возникает в работах Беньямина, представляется чрезвычайно важным. Возможно, именно оно составляет самый напряженный нерв его творчества: одинокий лирический герой, сохраняющий еще связи с философией и поэтикой романтизма, находится в губительно-восторженных отношениях с Городом, порожденным новой капиталистической цивилизацией. Он поддается его соблазнам и отвергает их, нападает и отступает, словно ведет смертельно опасный поединок. Не зря одной из важнейших метафор творчества для Бодлера становится именно фехтование, на что и указывает Беньямин [2, с. 77].

Д.А. Смирнов, подробно проанализировав философский потенциал образа фланера и концепта фланирования в интеллектуальном поиске Беньямина, также отмечает противоречащие друг другу тенденции: «С одной стороны, следуя логике Бодлера, мыслитель позволял своему центральному городскому образу – фланеру – питаться от толпы “словно от исполинской электрической батареи”. Но, с другой стороны, “культура поведения”, на которую указывал сам Беньямин, заставляла фланера держать дистанцию от массы» [7, с. 47]. Фланер всегда остается особенным,

хотя сам Бодлер неоднократно заявляет о наслаждении слияния с толпой, о чем мы уже писали выше. В очерке “Поэт современной жизни” (1863), посвященном К. Гису, он подчеркивает необходимость наличия у художника природной наблюдательности, умения видеть толпу, пребывая одновременно внутри нее и вне ее одновременно. Иными словами, он «постоянно обыгрывает продуктивный парадокс между бесстрастным дистанцированием от объекта наблюдения и готовностью отдаться “дионисическому” опыту пребывания в городской толпе» [8, с. 377].

Т.В. Соколова осмысляя особенности психологического облика Бодлера, проявившиеся как в творчестве, так и в его публичном поведении и определившие его судьбу, акцентирует внимание на чертах неординарной, экстравагантной личности, отделенной от “нормальных” людей искупительным и сладострастным страданием, призванным исцелить “нечистый” мир [9, с. 50]. Подобная установка приводит к возникновению маски “проклятого поэта”, парии, и культа страдания, который лейтмотивом проходит в стихотворениях циклов “Сплин и идеал”, “Парижский сплин”, в “Алхимии страдания” и других произведениях. Отлитое в стихотворную форму, страдание, по мнению поэта, очищает и умиротворяет душу [9, с. 50].

Итак, герой-фланер (городской наблюдатель-визионер) является важнейшей фигурой, представляющей личность Бодлера-автора во всей совокупности его художественных и критических произведений. Сочетая в себе черты “человека толпы” и качества “эксцентрической личности”, представляющей собой вариацию архетипа гения-безумца, той же толпе противопоставленного. Образ *художника-фланера* позволяет Бодлеру исследовать самого себя, окружающих людей, пространство современного города и его идеалистическую, умозрительную проекцию, а также сам процесс творчества и порождения произведения искусства из банальной, а зачастую даже уродливой или низменной, материальной реальности.

Созданный Бодлером типаж наблюдателя и способ перекодировки визуального пространства современного города в культурно-историческое и фантасмагорическое полотно оказались привлекательны для русской декадентской лирики, искавшей новые пути художественного отражения реальности. Обратимся к лирике Валерия Брюсова, преимущественно к стихотворениям созданным в промежуток с 1894 по 1910 г., и проследим особенности формирования характерного *образа фланера*, имеющего истоки как в русской, так и во французской литературной традиции. Оговоримся, что и в дальнейшем творчестве Брюсова этот тип лирического героя хорошо представлен, и связанные с ним мотивы продолжают активно разрабатываться, но в данные годы он складывается, а значит сохраняет наиболее заметные генетические связи как с лирикой Некрасова и поэтикой русского физиологического очерка, так и с поэзией Бодлера и французской новейшей лирикой в целом, ставшей для символистов на многие годы образцом новой поэзии. В предисловии к антологии своих переводов “Французские лирики XIX века”, подготовленной к печати зимой 1908–1909 гг., Брюсов признавался, что история французской поэзии в новое время являет «поразительное разнообразие художественных индивидуальностей и объединенных в “школы” групп, разнородных стремлений и перекрещивающихся путей, дерзких опытов новаторов и упорного развития вековых традиций» [10, с. VIII].

Говоря об “образе фланера” в лирическом мире Брюсова, мы имеем в виду особую авторскую точку зрения, *проекцию автора в тексте*, как присутствующую в конкретных произведениях, так и влияющую на структуру и композицию всей поэтической книги. При этом лирический герой наделяется отчетливым психологическим обликом, узнаваемым в каждом последующем произведении, а сами тексты, сгруппированные вокруг фигуры фланера-визионера, характеризуются устойчивым кругом тем и лейтмотивов. Можно также обратиться к определению Н. Новиковой, предпочитающей употреблять термин “взгляд фланера”, под которым подразумевается “специфическая оптика, или перцептивная техника, которая вырабатывается в условиях перегрузки и даже шока восприятия в пространстве города” [8, с. 377].

Влияние творчества французских символистов в целом и Бодлера в частности на поэзию Брюсова уже становилось предметом научных изысканий (см.: [11]; [12]; [13]; [14]; [15]). Исследователи отмечали ученичество Брюсова у французского предшественника в таких областях, как расширение поэтического словаря, освоение новых тем, мотивов, музыкальности,

писали о его переводческой деятельности, связанной с освоением наследия французских символистов[4]. Однако в большинстве работ речь идет о таких внешних признаках рецепции, как критические высказывания, оценки, суждения или стихотворные послания (например, стихотворение Брюсова "Бодлер" 1923 г.). Зачастую исследователями фиксируется перекличка мотивов и поэтического словаря, связанных с эротикой или урбанистической тематикой[5], но в подавляющем большинстве работ не проводился сопоставительный анализ конкретных текстов через призму *образа фланера и связанного с ним мотива фланирования*.

Первые стихотворения, в которых можно проследить формирование данного типа лирического героя-наблюдателя у Брюсова, связаны с поэтической традицией, идущей от Некрасова.

Некрасовский подтекст отчетливо ощущается в стихотворении "В прошлом" (1894), описывающем гражданскую казнь женщины у позорного столба:

Ты не ведала слов отреченья.
Опустивши задумчивый взор,
Точно в церковь, ты шла на мученья,
Обнаженной, забыла позор.

Вся полна неизменной печали,
Прислонилась ты молча к столбу, –
И *соломой тебя увенчали,*
И клеймо наложили на лбу.

А потом, когда *смели бичами*
Это *детское тело терзать*,
Вся в крови поднята палачами,
"Я люблю" ты хотела сказать[6] [16, Т. 1, с. 74–75].

Это произведение можно считать брюсовской вариацией хрестоматийного некрасовского лирического стихотворения "Вчерашний день в часу шестом...":

Вчерашний день, часу в шестом,
Зашел я на Сенную;
Там *били женщину кнутом*,
Крестьянку молодую.

Ни звука из ее груди,
Лишь *бич свистел*, играя...
И Музе я сказал: "Гляди!
Сестра твоя родная!" [17, с. 43].

Оба стихотворения описывают одну и ту же ситуацию, что уже было отмечено исследователями творчества поэта: "Это маленькое стихотворение, имеющее определенное социальное звучание, в чем-то перекликается с некрасовской кнутом иссеченной музой. У Брюсова изображен факт, взятый из далекого прошлого России, Некрасов же сам был очевидцем зверской расправы палачей над беззащитной женщиной" [18, с. 29]. Но не только фактографичностью или иллюзорностью, настоящим или прошлым моментом отличаются два текста. Т.В. Соколова отмечает характерное для Бодлера и осознаваемое самим писателем стремление "преобразить страдание – в истинное сладострастие" [9, с. 51]. Городские реалии в сердце фланера обращают ужас в очарование. Поэтому автор "Цветов зла" не порицает пороки социума, хотя он и замечает их повсюду, словно завороженный он видит красоту в уродстве, опьяняется убожеством и развратом и, одновременно, натуралистично изображает их.

На наш взгляд, Брюсов пытается определенным образом "переписать" Некрасова по бодлеровскому рецепту, соединив социальный ужас попрания человека с высоким преображением жертвы, с почти святым мученичеством (взаимосвязь мотивов клеймения и увенчания в строках: "И соломой тебя увенчали, и клеймо положили на грудь"). Тем самым и у себя, и у читателя он вызывает не гневное чувство социального протеста, превалирующее у Некрасова, а более сложное, противоречивое ощущение, сплав сочувствия, содрогания и эротического наслаждения ("обнаженной", "детское тело"), порожденных созерцанием истязания.

В том же сборнике "Chefs d'œuvre" помещено стихотворение "Подруги" (1895): зарисовка городской сценки, подсмотренной наблюдательным рассказчиком. Поэт описывает трех пьяных грязных женщин, бредущих с песнями и руганью по улице, и городских обывателей, отшатывающихся от них. "Подруги" представляют собой иллюстрацию того самого

[4] Брюсов перевел такие поэтические тексты Бодлера, как "Красота", "Экзотический аромат", "Привидение", "Вечерние сумерки", "Непокорный", "Авель и Каин", "Смерть любовников", "Прохожей".

[5] Об урбанистической лирике Брюсова существует большое количество работ, так или иначе этой темы касались все исследователи русского символизма, в том числе Д.Е. Максимов, Л.Я. Гинзбург, С.В. Шервинский, А. Пайман, М.Л. Гаспаров, А.В. Лавров, Н.А. Богомолов, Г.Р. Гаспарян, С. Гиндин, К. Тэти и др., поэтому в данной статье мы затронем эту тему только с точки зрения установления перекличек с мотивом фланирования и фигурой фланера, заявленными у Бодлера, а также отметим некоторые пересечения с поэтикой Некрасова.

[6] Здесь и далее в стихотворных цитатах курсив мой – *Е.К.*

социально-городского дна, исследованием которого занимались представители русской натуральной школы:

Три женщины, грязные, пьяные,
Обнявшись, идут и шатаются.
Дрожат колокольни туманные,
Кресты у церквей наклоняются. <...>

Идут они, грязные, пьяные,
Поют свои песни, ругаются...
И горестно *церкви туманные*
Пред ними крестами склоняются [16, Т. 1, с. 78–79].

Связь этого произведения с творчеством Некрасова была также отмечена исследователями, например, Н.С. Бурлаковым [18, с. 29]. Поэтому представляется спорной точка зрения Д.Е. Максимова, полагавшего, что раннее увлечение Брюсова Некрасовым, о котором говорил сам поэт в своей автобиографии, закончилось еще в долитературный период его развития, то есть в 1880-е годы [19, с. 16–17]. Однако стихотворение действительно интересно тем отступлением от некрасовской традиции, на которое решается Брюсов. В нем напрямую не выражено ни осуждение, ни сочувствие к героиням, хотя образ церковных крестов, которые склоняются над ними, говорит о позиции христианского прощения заблудших человеческих душ. В рукописи к стихотворению “Подруги” стоял эпиграф из Евангелия: “Кто сам из вас без греха” [16, Т. 1, с. 578], придающий всей сцене притчевое звучание. Но важнее, на наш взгляд, то, что в последствие Брюсов убирает эпиграф, так прямолинейно и однозначно трактующий его произведение, которое можно интерпретировать и несколько иначе, как попытку увидеть святость в низости, чистоту в грязи, красоту в уродстве, показать условность и амбивалентность обыденных представлений. А это именно то, чему русский поэт учился у французских символистов, и в частности у их предшественника Бодлера. В этом посыле стихотворение “Подруги” перекликается со стихотворением французского собрата по перу “Старушки”. Процитируем отрывок из него в переводе В. Левика:

В дебрях старых столиц, на панелях, бульварах,
Где во всем, даже в мерзком, есть некий магнит,
Мир *прелестных существ, одиноких и старых*,
Любопытство мое роковое манит.

Это женщины в прошлом, *уродины* эти –
Эпонины, Лаисы! *Возлюбим* же их!
Под холодным пальтишком, в дырявом жакете
Есть живая душа у хромых, у кривых... [20, с. 150–153].

Брюсов словно пытается перенести в русские реалии призыв Бодлера возлюбить тех, кто традиционно не является объектом любви, а скорее привычно, на уровне автоматических реакций, вызывает содрогание. Поэт-символист продолжает исследовать противоречивые психические состояния и в других своих лирических текстах. Знаменательно, что он и сам осознавал странную на первый взгляд взаимосвязь некрасовской и бодлеровской поэтики. В “Анкете о Некрасове”, появившейся в газете “Новости дня” (1902 г., 27 декабря) в связи с 25-летием со дня смерти писателя, Брюсов пишет: “Некрасов сумел найти красоту в таких областях, перед которыми отступали его предшественники. Его сумрачные картины северного города могут посоперничать с лучшими страницами Бодлера (и вообще в его даровании, как ни странно такое сближение, есть доля чего-то бодлеровского)” [16, Т. 6, с. 74].

Таким образом, Брюсов повторяет путь Бодлера: образ фланера формируется у него также под влиянием как зарубежной, так и отечественной литературной традиции, связанной с жанром физиологического очерка. В поэтических книгах, изданных после 1895 г., некрасовская и бодлеровская традиции продолжают сосуществовать, хотя влияние творчества автора “Цветов зла” и поэтики французских символистов (П. Верлен, С. Малларме и др.) оказывается заметнее. Стихотворение “Мгновения” (1896) интересно возникновением образа человека, бредущего в толпе, который изображен как бы со стороны, но при этом автор говорит и о себе:

И *снова бредешь ты в толпе неизменной,*
Исполнен *желаний земных*.
Мгновения тайны, как тайна мгновенны,
И сердце не вспомнит об них.

Она у окна, утомленно-больная,
Глядит на бледнеющий день;
И ближе, и ближе – ночная, земная,
Всегда *сладострастная тень* [16, Т. 1, с. 107].

Акцент в этом небольшом лирическом произведении сделан на одиночестве среди людей, которое ощущается столь же остро, как и одиночество героини, грустящей у окна. Но это самоуглубленное, обособленное состояние духа полно сладостных и даже сладострастных мечтаний, оно не тяготит, оно желанно. Приведем в связи с этим парадоксальное на первый взгляд высказывание Бодлера из стихотворения в прозе “Толпы”: “*Многолюдство,*

одиночество: понятия тождественные и обратимые одно в другое для живого и отзывчивого поэта. Кто не умеет населять свое одиночество, тот не умеет также быть одиноким среди озабоченной толпы" [3, с. 177 (курсив мой – *Е.К.*)]. Беньямин точно описывает психологию фланирования у Бодлера как состояние человека, движущегося в потоке других людей, но погруженного при этом в свои мысли, полностью отрешенного. И в этом его отличие от обычного городского зеваки, которым движет жажда зрелищ, или детектива-любителя, которого ведет его острая наблюдательность. Так рождается *фланер-писатель*, поглощенный своим произведением, так проистекает творческий процесс у поэта, рожденного большим городом [2, с. 76]. Это состояние сам Бодлер описал в стихотворении "Солнце". В переводе Эллиса (Л. Кобылинского) его начальные строки звучат следующим образом:

В предместье, где висит на окнах ставней ряд,
Прикрыв таинственно-заманчивый разврат,
Лишь солнце высыплет безжалостные стрелы
На крыши города, поля, на колос зрелый –

Бреду, свободу дав причудливым мечтам,
И *рифмы стройные срываю здесь и там;*
То, как скользящею ногой на мостовую,
Наткнувшись на слова, сложу строфу иную... [20, с. 140].

Скрытыми бодлеровскими аллюзиями, например, отсылками к его стихотворениям "Конец дня" (*La fin de journйe*) и "Закат романтического солнца" (*Le Coucher du Soleil Romantique*)[7], наполнено стихотворение Брюсова "Иду по бульвару. В померкшей листве..." (1895), которое он не включал в прижизненные сборники:

<...> *Какие-то грезы, как Солнце, зашли,*
Какая-то ложь, точно сумрак, легла,
Все странно, все чуждо – вблизи и вдали,
Иду, позабывши куда и зачем,
Иду – безответна туманная мгла,
И свет отуманенный – нем.

Неясные думы проходят в уме,
И также проходят фигуры людей:
Мелькнувши на миг, исчезают *во тьме*
И снова, мелькнувши, приходят назад,
И снова спешат, и *во мраке аллей*
Идут и идут наугад... [16, Т. 3, с. 231].

Это произведение интересно подробным описанием процесса фланирования, когда предметом анализа является одновременно и внешний мир и внутреннее состояние лирического героя, которое можно охарактеризовать как пограничное: он замечает то, что находится вокруг него, материальную реальность вечернего города, и одновременно мистически (романтически, идеалистически, поэтически...) преображает ее и прислушивается к своему внутреннему отклику. Процесс мышления у творческого субъекта сравнивается с непроизвольным блужданием в потоке людей, а также со световыми эффектами, порожденными взаимодействием природного и городского локуса: думы проходят, как фигуры людей, мечты (грезы) заходят, как солнце. Но если у Бодлера закат небесного светила и наступление ночи трактуется в переносном смысле, как утрата романтических иллюзий, как трагедия мрака, окутавшего душу поэта, то Брюсов осмысляет схожую ситуацию в ином ключе: ничего страшного не происходит, свет, сменяется тьмой, которая не несет фланеру-визионеру никаких губительных перемен, все повторяется и эта неизменность подчеркивается анафорой: "*И снова*, мелькнувши, проходят назад...", "*И снова* спешат и во мраке ночей...".

Сборник "Tertia Vigilia" (1900) представляет новый этап в развитии брюсовского урбанизма. В нем усиливаются и развиваются заявленные в первых книгах поэта городские мотивы (иллюзорность, красота, греховность, истоки творчества, одиночество, сладострастие и т.д.) и связующий их макромотив фланирования. Целый раздел "В стенах" посвящен описанию самоощущения современного человека в городе, который стал для него наиболее естественной средой, но самое главное – *источником поэтического вдохновения*:

Я *люблю большие дома*
И *узкие улицы города*, –
В дни, когда не настала зима,
А осень повеяла холодом.

Пространство люблю площадей,
Стенами *кругом огражденные*, –
В час, когда еще нет фонарей,
И затеплились звезды смущенные.

Город и камни люблю,
Грохот его и шумы певучие, –
В миг, когда *песню глубоко таю*,
Но *в восторге слышу созвучия* [16, Т. 1, с. 171].

В этом любовании городом прослеживается влияние лирики Бодлера. Его герой также более органичен на городских площадях, среди

[7] В русских переводах чаще встречается не вполне точное название этого стихотворения "Романтический закат", которое затуманивает антиромантический пафос произведения Бодлера.

шума общественного транспорта, в отражении блестящих витрин, которые рождают у него поэтический порыв, чем, например, в сельской местности. Бодлер одним из первых лириков в западноевропейской литературе стал в полной мере поэтом-урбанистом: «В сонетах из “Цветов зла” развивается новая и характерная для поэзии XIX в. тема – урбанизм, тема города как средоточия цивилизации» [21, с. 265]. Однако мегаполис доставляет Бодлеру и мучительные душевные переживания, слишком остро он переживает его контрасты, и Брюсов также испытывает противоречивые чувства. Временами он ощущает себя зажатым, сдавленным узким, ограниченным стенами пространством: “В городе я – как в могиле”, – восклицает он [16, Т. 1, с. 177]. Таким образом, Город как модель мира является лучшим зеркалом для душевных переживаний героя-фланера, проводящего свои дни и ночи на его улицах и площадях, он отражает его восторг и упоение, радость и тоску, сопричастность и одиночество, дарит возможность творить.

Вглядываясь в городской пейзаж, Брюсов, также как его французский предшественник, стремится раздвинуть грани каменных стен, увидеть за ними иные миры, века и пространства, в связи с чем отпадает необходимость совершать реальные путешествия, ибо визионеру доступны любые локусы и времена. Бодлер разрабатывает схожую идею в стихотворении “Путешествие”. Он мифологизирует город, отчасти воспроизводя уже сложившийся до него “парижский миф”, отчасти дополняя его и творя свой собственный. Закономерно, что русский поэт оказывается столь же захвачен фантасмагорическим ореолом города, мифической Москвой, как и его французский собрат мифическим Парижем. Л.Я. Гинзбург писала: «Современный урбанизм был началом, закономерно сочетавшимся с другими элементами сознания, поэтому и стилистика урбанизма вполне свободно могла сочетаться со стилистикой, так сказать, противоположной – абстрактной, “потусторонней” или эстетизированной”» [22, с. 238]. Об этой же связи реальности и фантазии размышляет Ю.А. Маринина: “Город интересует Бодлера больше, чем природа. Он является образцом пейзажа, трансформированного восприятием лирического героя, средой обитания человека. Город живет и развивается самостоятельно, порождая специфические явления (фантомы, призраки), изменяя жизнь человека, воздействуя на его психику” [23, с. 35]. Стихотворения Бодлера “Пейзаж”, “Лебедь”, “Парижский сон” запечатлевают подобное умонастроение лирического героя, демонстрируя тенденцию претворения, пересоздания реальности. Отталкиваясь от изображения конкретных объектов, Бодлер демонстрирует их фантастическую трансформацию в зеркале собственного сознания: “Я нахожу бесполезным и скучным изображать реальность, ибо ничто в этой реальности меня не удовлетворяет. Тривиальной действительности я предпочитаю порождения моей фантазии, пусть даже чудовищные” [3, с. 681]. Так рождается “сверхнатурализм” Бодлера – “выражение духовного смысла через изображение предметного мира физических явлений” [21, с. 227].

В связи с высказанными выше соображениями интересно проанализировать стихотворение Брюсова “Ночью” (1895), сюжет которого построен на описании фантасмагорий, рожденных в сознании героя-визионера под влиянием созерцания ночного городского ландшафта:

Дремлет Москва, словно самка спящего страуса,
Грязные крылья по темной почве раскинуты,
Кругло-тяжелые веки безжизненно сдвинуты,
Тянется шея – беззвучная, черная Яуза... [16, Т. 1, с. 82].

Из ночной Москвы лирический герой перемещается в африканскую пустыню. Трансформация привычной городской реальности заявляется уже в первой строке этого произведения, нехарактерной для традиционной русской поэтической образности и заключающей в себе шокирующее сравнение древней столицы с экзотической птицей. Брюсов исследует взаимопроникновение мира мечты и мира реальности, в котором можно уловить как отзвуки романтического двоемирия, так и уроки Бодлера. Лирический герой не ощущает трагического разлада, противостояния двух миров, они сосуществуют органично для него самого. Но на уровне стиля стихотворение строится на контрастах и столкновениях. Уснувший город, традиционно наделяемый такими признаками как спокойствие, умиротворение, рисуется с помощью образов, наполненных угрозой, тревожностью, смертью (“безжизненно”, “хищные птицы – стервятники”, “падали запах”, “кружат над покойником”). В этой провокативной образности явственно ощущается влияние “Цветов зла”, выдающее себя и в появлении узнаваемо бодлеровской лексемы “падаль”, на которой строится развернутая метафора его знаменитого

стихотворения “Падаль” (строка Брюсова: “*Падали запах* знаком крылатым разбойникам...”). По верному замечанию Л.Я. Гинзбург, основа поэтического мира Бодлера заключается в том, что “красивая вещь встречается со *страшной вещью*” [22, с. 306 (курсив автора – *Е.К.*)]. И этот принцип усердно осваивается молодым русским поэтом-декадентом.

В следующий сборнике Брюсова “Urbi et Orbi” (“Городу и миру”) мотивы фланирования нашли самое яркое воплощение. Сборник открывается разделом “Вступления”, первым стихотворением в котором стоит программный текст, практически манифест *фланера-художника* “По улицам узким, и в шуме, и ночью, в театрах, в садах я бродил...” (1901):

По улицам узким, и в шуме, и ночью, в театрах, в садах я бродил,
И в явственной думе грядущее видя, за жизнью, за сущим следил.
Я песни слагал вам о счастье, о страсти, о высях, границах, путях,
О прежних столицах, о будущей власти, о всем распростертом во прах.
Спокойные башни, и белые стены, и пена раздробленных рек,
В восторге всегдашнем, дрожали, *внимали стихам, прозвучавшим навек*. <...>
Я создал, и отдал, и поднял я молот, чтоб снова сначала ковать.
Я счастлив и силен, свободен и молод, *творю,* чтобы кинуть опять! [16, Т.1, с. 269].

Отталкиваясь от процесса движения в городском пространстве, Брюсов конструирует свою концепцию поэтического творчества и жизнетворчества, утверждая власть над мечтой, художественным словом и самой действительностью. Последующие стихотворения, включенные в тот же раздел, “Лестница” и “Последние желание”, передают другое настроение и говорят о сомнениях и страхе перед столь амбициозной миссией, но последняя лирическая пьеса, которая называется “В ответ”, представляет собой проповедь тяжелой, ежедневной работы, которой является литературный труд: “Вперед, мечта, мой верный вол! / Неволей, если не охотой! / Я близ тебя, мой кнут тяжел, / Я сам тружусь, и ты работай” [16, Т.1, с. 278–279]. Способность тяжело трудиться дает спасительную уверенность в своих силах, выступает гарантом способности осуществить задуманное и проговоренное в первом стихотворении.

Бодлер настойчиво исследует влияние города на творческого субъекта, и Брюсов столь же последовательно идет по этому пути, стремясь достичь через блуждание в лабиринте улиц максимального раскрытия и реализации своего “мучительного дара”. Оба поэта испытывают противоречивые чувства – ужас от негативных картин городской жизни, ощущение присутствия в ней дьявола и других злых сил, но одновременно оба не могут отрицать красоту и гармонию, сотворенных человеком зданий, упоение сладостным одиночеством, не могут отказаться от стимуляции воображения и многообразия ощущений, возможных только в мегаполисе. В “Салоне 1859 года” Бодлер пишет: “Не хватает <...> жанра, который я охотно назвал бы пейзажем большого города. Я имею в виду отображение величия и гармонии, порожденных огромным скоплением людей и зданий, глубокое и сложное обаяние многовековой столицы, познавшей силу и превратности судьбы” [3, с. 732]. О вечной красоте и гармоничности жизни больших городов, “которая чудом сохраняется среди шумного хаоса человеческой свободы”, Бодлер пишет и в прозаическом эссе “Поэт современной жизни” [3, с. 798].

На протяжении всего сборника Брюсова “Urbi et Orbi” фланирование по городу составляет сюжетную основу самых разных стихотворений. Наиболее ярко в образе фланера лирический герой Брюсова обрисован в стихотворении “Люблю одно” из раздела, названного по-бодлеровски “Картины” (сравни, “Парижские картины”):

Люблю одно: *бродить без цели*
По шумным улицам, один;
Люблю часы святых безделий,
Часы раздумий и картин. <...>

Смотрю в лицо идущих мимо,
В их тайны властно увлечен,
То полон грустью нелюдимой,
То богомолен, то влюблен.

Под вольный грохот экипажей
Мечтать и думать я привык,
В теснине стен я весь на страже:
Да уловлю господень лик! [16, Т. 1, с. 328].

Можно утверждать, что фланирование является для Брюсова идеальным состоянием обретения творческого прозрения и душевного равновесия, так как город – это идеальное пространство как для возбуждения острых впечатлений, так и для успокоения расстроенных нервов. На наш взгляд, “Люблю одно” (1900) пронизано легкой светлой меланхолической мечтательностью и принятием мира и Бога, теми настроениями, которые в целом

нехарактерны для протестующей, терзающейся противоречиями лирической интонации Бодлера. В целом нетипичное для французского поэта настроение слияния с другими людьми, прощения и спокойствия звучит и в строках другого брюсовского стихотворения “Люблю вечерний свет, и первые огни...” (1899):

И *я с людьми как брат, я все прощаю им*,
Печальным, вдумчивым, идущим в тихой смене,
За то, что вместе мы на грани снов скользим,
За то, что и они, как я, – причастны тени [16, Т. 1, с. 173].

Стихотворение Брюсова “Париж” (1903) написано в иной, бравурной тональности и представляет собой апологию современного мегаполиса. Он шумный, яркий, многоликий, многолюдный, “мучительно-живой”, город крайностей, подносящий “страшный яд из песен и идей” [16, Т. 1, с. 303].

И я к тебе пришел, о *город многоликий*,
К просторам *площадей, в открытые дворцы*;
Я полюбил *твой шум, все уличные крики:*
Напев газетчиков, бичи и бубенцы;

Я полюбил *твой мир, как сон,* многообразный
И вечно дышащий, мучительно-живой...
Твоя стихия – жизнь, лишь в ней твои *соблазны*,
Ты на меня дохнул – и я *навеки твой*.<...>

Сверкали фонари, окутанные пряжей
Каштанов царственных; бросали свой призыв
Огни ночных реклам; летели экипажи,
И рос, и бурно рос глухой, *людской прилив*... [16, Т. 1, с. 302–303].

А.В. Лавров отмечает: «Для Брюсова, всегда отстаивающего “европоцентристкую” линию в русском символизме, прошедшего школу мастерства у новейших французских поэтов и ставшего едва ли не лучшим в России знатоком современной французской поэзии, Париж на протяжении всей жизни оставался объектом неизменной любви и особенного притяжения. В равной мере он привлекал поэта и своими историческими реликвиями, и живыми картинами современного большого города, и как средоточие литературного сегодня» [24, с. 143]. В стихотворном гимне “Париж” слышатся отголоски сразу нескольких стихотворений Бодлера, посвященных столице Франции: “Пейзаж”, “Солнце”, “Парижский сон”. Но не только к бодлеровскому парижскому мифу апеллирует Брюсов. Виктор Гюго в романе “Отверженные” отмечает: “Париж – синоним космоса. Париж – Афины, Рим, Сибарис, Иерусалим, Пантеон. Здесь частично представлены все виды культур и все виды варварства” [25, с. 125]. У И. Тэна столица Франции также предстает центром мира, всей человеческой истории: все открытия и прогрессивные идеи стекаются сюда [26, с. 9]. Стихотворение Брюсова о Париже отражают уже целую литературную традицию, видя в современном мегаполисе воплощение истории и прогресса, средоточие могучего духа, который движет народами и проносится через поколения людей.

Другой поэтический сюжет, “закрепленный” за “взглядом фланера”, это картина завершения городского дня и наступления ночи. У Бодлера вечер и ночь связаны с темой измененных состояний сознания человека: одни люди становятся агрессивными и дикими, другие замкнутыми, а лирическому субъекту ночь дарит освобождение от чужого вмешательства, это время ликования его души. Картина чарующего, ирреального городского ландшафта, пленяющего душу поэта сладкой отравой огней, теней, запретных наслаждений, будет неоднократно с небольшими нюансами интерпретироваться русским поэтом-символистом в таких стихотворениях, как «Ночь (“Горящее лицо земли...”)», “Сумерки”, “Вечерний прилив”, “Город. Дифирамб”, “Слава толпе” и некоторых других. Наиболее отчетливо спроецированы на бодлеровский первоисточник, стихотворения “Сумерки” и “Вечерний прилив”, созданные примерно в одно и тоже время в 1906 г. и вошедшие в сборник “Все напевы” (1906–1909), они представляют собой вариации одной темы, заданной французским собратом по перу. Брюсов не только читал, но и перевел стихотворение Бодлера “Вечерние сумерки”[8]:

О вечер, милый брат, твоя *желанна тень*
Тому, кто мог сказать, не обманув: “Весь день
Работал нынче я”. – *Даешь ты утешенья*
Тому, чей жадный ум томится от мученья;
Ты, как рабочему, бредущему уснуть,
Даешь *мыслителю возможность отдохнуть*...

Но злые демоны, раскрыв слепые очи,
Проснувшись, как дельцы, летают в сфере ночи,
Толкаясь крыльями у ставен и дверей.
И *проституция вздымает меж огней,*
Дрожащих на ветру, свой *светоч ядовитый*...
Как в муравейнике, все выходы открыты;
И, как коварный враг, который мраку рад,
Повсюду тайный путь творит себе *Разврат*... [20, с. 158].

[8] Бодлеровское стихотворение в прозе “Вечерний сумрак” во многом дублирует стихотворение “Вечерние сумерки” и также могло быть актуально для Брюсова.

Брюсовские “Сумерки” представляют собой перепев “Вечерних сумерек” Бодлера и варьируют мотив двойственности бодлеровского городского вечера: покой и отдых для честных дневных тружеников и тайная жизнь представителей теневого закулисья:

Круги циферблатов янтарных
Волшебно зажглись над толпой,
И жаждущих плит тротуарных
Коснулся *прохладный покой.*

Под сетью пленительно-зыбкой
Притих отуманенный сквер,
И вечер целует с улыбкой
В глаза — *проходящих гетер.*

Как тихие звуки клавира —
Далекие *ропоты дня...*
О сумерки! Милостью мира
Опять осените меня! [16, Т. 1, с. 450].

И бодлеровский первоисточник и брюсовские варьции (“Сумерки”, “Вечерний прилив”, “Город” и др.) объединены общей мотивно-образной структурой: картины переходного времени суток, завершения дневных забот и наступления заслуженного отдыха, манящие огни фонарей и витрин, различные уличные звуки (машины, музыка, голоса), толпы людей, накатывающие на площади и тротуары, словно морской прилив, жрицы любви (“гетеры”, “проститутки”, а в стихотворении “Слава толпе” Брюсов использует лексему “блудницы”), являющиеся олицетворением порока и греха, который властвует над городом ночью. Образы проституции и скрытого порока, “светоча ядовитого”, который пробуждается в сумерках, у Бодлера представлены откровеннее, чем у Брюсова, который смягчает краски в “Сумерках”, словно накидывает пелену на неприглядные стороны жизни современного мегаполиса: “И вечер целует с улыбкой / В глаза — проходящих гетер”. В “Вечернем приливе” мотив греха явлен более отчетливо. В собирательном образе “Позора”, объединяющего людей в стройный хор и управляющего ими, звучат отзвуки бодлеровского “Разврата”, который всюду себе “тайный путь творит”.

Бодлер не был первым писателем, кто именно так воспринял и описал современный город. Многие авторы XIX века размышляли над теми же явлениями стремительно меняющейся повседневной жизни, что и он. Например, французский критик и философ Ипполит Тэн, чьи произведения были популярны в России в конце XIX века, в очерке “Бальзак” (1858) создает похожую картину парижского вечера: “Взгляните на Париж в девять часов вечера: зажигается газ, бульвары и театры наполняются, толпа жаждет наслаждений, ее привлекает все, что сулит удовольствие вкусу, слуху, зрению, удовольствие утонченное, искусственное, приготовленное в той вредной кухне, призвание которой возбуждать, но не питать человека...” [26, с. 9]. Таким образом, Брюсов отражает уже устойчивый топос: современная столица как неразрывное единство развлечений и преступности (порока).

Однако во всех проанализированных стихотворениях Брюсов не демонстрирует открыто свое ученичество у Бодлера. А вот стихотворению “Встреча” (1904) из сборника “Stephanos” (1904—1905) предшествует эпиграф по-французски. Это строка из знаменитого бодлеровского сонета “Прохожей”:

O toi que j’eusse aimee, o toi qui le savais![9]
Charles Baudelaire. “A une passante”

О, эти *встречи мимолетные*
На гулких улицах столиц!
О, эти *взоры безотчетные*,
Беседа беглая ресниц!

На зыби яростной *мгновенного*
Мы двое — у одной черты;
Безмолвный крик желанья пленного:
“Ты кто, скажи?” — Ответ: “Кто ты?”

И взором прошлое рассказано,
И брошен зов ей: “Будь моей!”
И вот она обетом связана...
Но миг прошел, и мы не с ней.

Далеко, там, в толпе, скользит она,
Уже с другим ее мечта...
Но разве страсть не вся испытана,
Не вся любовь пережита! [16, Т. 1, с. 412].

Стихотворение “Встреча” представляет собой брюсовский вариант описанного Бодлером мимолетного, только в большом городе возможного столкновения мужчины (фланера) и женщины, выделившейся из безликой толпы. Такая встреча рождает особую мгновенную страсть, притяжение между двумя незнакомыми людьми. Образ женщины в сонете Бодлера неразрывно связан с городским пейзажем, ее оглушающее лирического героя молчание противопоставлено уличному шуму, но и ее собственный облик соткан из противоречий. Взгляд героини, выражающий страсть, нежность, обещание удовольствия, контрастирует с глубоким трауром и строгостью ее одежды.

[9] Брюсов снабжает эпиграф сноской с переводом этой строки: “О ты, которую я бы мог полюбить, о ты, которая это знала!” [16, Т. 1, с. 412].

Красивая, загадочная дама, внешность которой так не соответствует ее внутреннему миру, — воплощение сути Парижа, привлекательного и пугающего, жестокого и прекрасного. Процитируем сонет Бодлера в оригинале:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son oeil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! — Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être!
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais!

И приведем его по-русски в переводе Эллиса, который нам кажется наиболее удачным с точки зрения точности и передачи страстности и внутреннего напряжения, заключенного в подлиннике:

Ревела улица, гремя со всех сторон.
В глубоком трауре, стан тонкий изгибая,
Вдруг мимо женщина прошла, едва качая
Рукою пышною край платья и фестон,

С осанкой гордою, с ногами древних статуй...
Безумно скорчившись, я пил в ее зрачках,
Как бурю грозную в багровых облаках,
Блаженство дивных чар, *желаний яд проклятый*!

Блистанье молнии... и снова мрак ночной!
Взор Красоты, *на миг мелькнувшей мне случайно!*
Быть может, в вечности мы свидимся с тобой;

Быть может, никогда! и вот осталось тайной,
Куда исчезла ты в безмолвье темноты.
Тебя любил бы я — и это знала ты! [27, с. 231].

Брюсов также перевел сонет Бодлера в 1894 г., назвав его "Промелькнувшей" [28, с. 277], а позже создал еще несколько своих вариаций на этот сюжет: "Прохожей" (1900), ("Она прошла и опьянила / Томящим запахом духов / И быстрым взором оттенила / Возможность невозможных снов..." [16, Т. 1, с. 331 (в сборнике "Urbi et Orbi", цикл "Картины")], "Встреча" и "На улице" (1904) ("На людной улице, безумной и мятежной, / Мы встретились на миг. / Знакомый взор с какой-то грустью нежной / В меня проник...") [16, Т. 1, с. 413 (оба в сборнике "Stephanos", цикл "Повседневность")]. Отдаленные отзвуки бодлеровского сонета можно ощутить и в более ранних произведениях: в пьесах "На бульваре" (1896), "В трауре" (1896) и "Мгновение" (1896). Стихотворение "Прохожей", также как и "Встреча", первоначально в черновом варианте было посредством эпиграфа (последняя строка сонета "A une passante") соотнесено с бодлеровским претекстом, но в чистовом варианте Брюсов от эпиграфа отказался [16, Т. 1, с. 614]. Ю.М. Маринина видит в этом сознательное стремление подчеркнуть различии двух воплощений одного сюжета: в "Прохожей" делается акцент на непонятность, смутность чувств лирического героя по отношению к прекрасной женщине, а в стихотворении "Встреча" — на констатации любви и страсти, а также «на возможности за одно мгновение встречи "прожить" целую историю любви от начала и до конца» [29, с. 136].

В стихотворении "Встреча" Брюсов сохраняет в точности сюжетную ситуацию бодлеровского первоисточника: среди многолюдной улицы мужчина встречает женщину, поражающую его своей красотой и грацией. Они обмениваются взглядами и оба за секунды узнают друг друга, словно видят насквозь, хотя даже не знакомятся. Брюсов отказывается от формы сонета, его стихотворение состоит из четырех четверостиший и на две строки длиннее, чем у Бодлера. Лирический герой Бодлера, а с ним и читатель его текста, мучительно проживает каждую секунду этого городского эпизода. Его стихотворение в прозе "Толпы", содержит рассуждения, перекликающиеся с идейным содержанием сонета "Прохожей", которые подчеркивают силу и остроту эмоционального переживания описываемой ситуации: "То, что люди называют любовью, так ничтожно, ограничено и слабо по сравнению с той *несказанной оргией*, с этим святым проституированием души, которая *отдается целиком* — вся поэзия и любовь — нежданной встрече, *прохожему незнакомцу*" [3, с. 177 (курсив мой — *Е.К.*)]. Голос Брюсова в стихотворении "Встреча" напротив звучит более сдержанно, он скорее рассуждает о том, какой странной может быть порой любовь. Его произведение отличается более спокойной интонацией, он скорее анализирует страсть, нежели сам оказывается в ее власти.

Пробуждение лирического героя от фантазий подобно удару молнии. Оппозиция мига и вечности, мотив ускользающей красоты и загадочной непостижимости внутреннего мира личности, ставшие ключевыми в поэтике символизма, гениально утверждаются

в сонете Бодлера. К полному переводу “Цветов зла”, выполненному Эллисом, Брюсов написал краткое предисловие, которое кончается следующими словами: “С беспощадной точностью изображая душу современного человека, Бодлэр в то же время открывал нам всю бездонность души вообще” [27, с. 3]. Но если у французского поэта акцент делается на *потенциальности* любви, и этот тонкий оттенок смысла сохраняется в переводе Эллиса, то Брюсов подчеркивает тот факт, что любовь *состоялась*, была пережита героями этой уличной мизансцен. Вот как передает Брюсов сонет Бодлера в собственном переводе, озаглавленном “Промелькнувшей”:

Бесновалась улица, полная гула.
Восхитительной ручкой у шлейфа края
Подымая, нагая – и в трауре вся –
Высока и тонка *незнакомка мелькнула*.

Как у статуй была ее ножка стройна.
Я – безумец – пил чару ласк в ее взоре,
В замолчавшем, но бурею дышащем море!
Эта чара манит – убивает она.

Проблеск молнии... ночь... ты! чей взор *на мгновенья*
Мне повеял забытым *огнем возрожденья*,
Неужели лишь в вечности встречу тебя?

Никогда? через годы? все тайной одето!
Не ищу я, кто ты, ты не спросишь, кто я,
Ты, кого я любил, ты, кто знала про это [28, с. 277].

Если Эллису удался перевод первых двух четверостиший и он даже смог сохранить лексему “фестон”, присутствующую в подлиннике (*le festoon*) и передающую истинно французский шарм и шик, то в переводе Брюсова начало сонета слабее: он неоправданно вносит эпитет “нагая”, отсутствующий у Бодлера и не вяжущийся с описание пышного наряда незнакомки, дважды повторяет слово “чара”. Но вот конец его перевода удачнее. Прежде всего он смог передать идею минутного внутреннего возрождения души героя, столкнувшегося на улице с красавицей: “Мне повеял забытым огнем возрожденья...”. В подлиннике: “*Dont le regard m’a fait soudainement renaître*” (“Чей взгляд заставил меня внезапно возродиться”). Близко к оригиналу переведены и две финальные строки: “*Car j’ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais, / Ô toi que j’eusse aimée, ô toi qui le savais*” (дословный перевод: “Ибо я не знаю, куда ты бежишь, ты не знаешь, куда я иду, / О ты, которого я любил, / о ты, которая знала это”).

Ю.А. Марининой было отмечено, что Брюсов в своем первом переводе бодлеровского шедевра называет прекрасную женщину “незнакомкой”, вводя тем самым мотив встречи с загадочной незнакомкой, столь актуальный для творчества А.А. Блока, в литературу русского символизма [29, с. 132]. Усиливает Брюсов и мотив мимолетности, кратковременности этой ошеломительной встречи. Если в сонете Бодлера эпитет “ускользающий”, отнесенный к слову “красота” (“fugitive beaute”), единственная лексема, подчеркивающая значение мимолетности видения, то Брюсов в стихотворении “Встреча” использует несколько лексем: “мимолетного”, “мгновенного”, “миг”. Он также разрабатывает столь важный для него мотив в лирической пьесе “Мгновение” (1896), содержащей следующие строки: “Я встретил *на миг* лишь один ее взгляд, – / Алмазные отсветы так не горят... / Я встретил *на миг* один ее взгляд” [16, Т. 1, с. 105].

Еще раз этот сюжет в виде отдельных, но все же узнаваемых штрихов, прозвучит в стихотворениях “Электрические светы” (1913) и “Вечером” (1914), эпиграфом к которому поэт поставит первые строки из своей же пьесы “Встреча” (“О, эти встречи мимолетные / На шумных улицах столиц...”), прибегнув на этот раз к автоцитации.

Таким образом, два бодлеровских сюжета (наступление ночи в городе и встреча с незнакомкой) настолько захватывают воображение Брюсова, что отзываются, помимо переводов, во многих его оригинальных текстах: это либо вольные переложения, либо заимствования ключевых образов и ситуаций. Однако, несмотря на столь очевидную ориентацию ряда брюсовский стихотворений на французскую лирику, можно отметить в его поэзии и сохраняющиеся связи с русской гражданской поэзией и с творчеством Некрасова. В качестве примера можно назвать два одноименных стихотворения-песни “Фабричная”, пьесы “Детская”, «Каменщик (“Каменщик, каменщик, в фартуке белом...”)», “Чудовища”, вошедшие в “Urbi et Orbi”. В сборнике “Stephanos” (1904–1905) наблюдается схожая тенденция: ультрадекадентские тексты, пронизанные дьяволическими мотивами в духе “Литаний Сатане” Бодлера, например, пьеса “В ресторане” (“Взлетайте яростные плети / над всеми, дети Сатаны” [16, Т. 1, с. 414]), соседствуют с произведениями, наполненными мотивами и интонациями гражданской лирики, продолжающей традиции Пушкина, Лермонтова, русской натуральной школы и даже

Надсона: “Кинжал”, “Каменщик (“Камни, полдень, пыль и молот...”)”, “Одному из братьев”, “Знакомая песнь”, “Паломникам свободы” и др. Безусловно, актуализация мотивов борьбы за свободу, равенство и социальную справедливость в перечисленных произведениях обусловлена разразившейся революцией 1905–1907 гг., однако одновременно они продолжают развивать органически присущую Брюсову тенденцию, проявленную еще в его первых книгах (стихотворения “В прошлом”, “Подруги”).

Итак, фигура *фланера* в ранней поэзии Брюсова становится одним из важных способов присутствия автора в тексте. “Взгляду фланера” соответствуют определенные способы описания окружающей городской действительности. К ним можно отнести приемы ее лексического представления (эпитеты, глаголы движения, слова-сигналы, например: “бреду”, “бульвар”, “стены”, “одиночество”, “толпа”, “сладостный”, “мечты”, “мгновение”, “миг”, “огни”, “тени” и т.д.), а также такие лейтмотивы из сферы эмоций и психических состояний, как *вдохновение, порочность, эротизм, любование красотой, грезы*. Если говорить об отборе тем стихотворений, то к образу фланера поэт обращается, когда размышляет проблемах “я и другие”, “прошлое и современность”, “миг и вечность”, “природа и культура”, “мужчина и женщина”, “мечта и реальность”, “физическое и творческое бытие”, “наслаждение и порок”. Телесное и интеллектуальное фланирование предоставляют Брюсову, как и его предшественнику Бодлеру, универсальный способ существования в окружающей его сложной, фантасмагоричной, полисемантичной городской реальности, а также определяет построение (композицию) ряда его поэтических книг, в первую очередь “Tertia Vigilia”, “Urbi et Orbi” и “Stephanos”, предлагающих читателю мыслительное, умозрительное перемещение от локуса к локусу во времени и пространстве.

Образ *фланера-поэта* позволил русскому поэту-декаденту соединить традицию описания обличительных и вызывающих содрогание городских картин с исследованием стремительно меняющегося урбанистического ландшафта, а призывы к свободе и равенству – с откровенным анализом противоречивых душевных состояний современного человека, мятущегося между дерзостью и смирением, спокойствием и вожделением, идеалистической возвышенностью и телесной греховностью. *Фланер-художник* Бодлера, авторское альтер-эго и зеркало его больной души, переносится Брюсовым в его собственное творчество для выражения новых отношений индивидуума и толпы, личности и массы, действительности и фантазии, мужчины и женщины, страдания и сладострастия. Движущийся в городском пространстве герой-визионер, вобрав в себе достижения французского предсимволизма и символизма, а также русской гражданской поэзии, становится необычайно активен в лирике Брюсова и продуктивен для осмысления процесса поэтического пересоздания реальности, а также для обеспечения эффекта целостности всей книги стихов.

Одновременно русский поэт стремится нащупать собственный поэтический путь. Нивелировка добра и зла, проявившаяся в ряде текстов, несмотря на желание эпатировать публику и поколебать общественное мнение, не достигает у него бодлеровского размаха. Можно сказать, что гуманизм Некрасова (Пушкина, Гоголя и др.), впитанный с детства [30, с. 755], продолжает и в зрелую лирику Брюсова вносить подспудную теплоту и человечность, порой пробивающуюся на поверхность и противоречащую манифестируемому декадентскому аморализму. Несмотря на стремление удивить читателя формальной стороной, экстравагантной лексикой и образностью своих произведений, у Брюсова почти не находят отражение столь важные для фланера-художника Бодлера мотивы разрыва с людьми, отверженности и непереносимой душевной боли, связанной “с высоким искупительным страданием”, составившие основу “силуэта эксцентрической личности” [9, с. 50]. Все противоречия и “болезни века”, которые наблюдает русский поэт-символист в собственной душе, присущи, по его мнению, и другим людям, которых он называет неоднократно своими братьями, а значит мотив собственной исключительности, как и образ парии, не столь выражен у Брюсова, как у его предшественника. Не *мучительное страдание*, а скорее *светлая меланхолия* являются характерной чертой психологического облика брюсовского героя-фланера.

Если бодлеровскому альтер-эго свойственен вызов, провокативное поведение и неприкаянность, в которых он видит подтверждение собственной гениальности и родственность с другим эксцентриком, Эдгаром По, то Брюсов не стремится столь активно подчеркнуть

вызывающую индивидуальность или антиобщественное поведение. Он достаточно быстро отказывается от позы *оригинала*, шокирующего обывателя, заменяя ее на роль *интеллектуала и литературного вождя*. Он не отмежевывается от всего тривиального и обыденного, а порой с упоением воспевает привычный интерьер своей комнаты или ветхие купеческие лабазы, уступающие место небоскребам из стекла и бетона. Культ собственной гениальности, безусловно, один из важнейших в лирике Брюсова, базируется у него не на психологических отклонениях эксцентрической личности, а на энциклопедичности, уверенности в собственном уме и в силе владения поэтическим словом. Таким образом, мы можем говорить об интересном синтезе русской и французской поэтической традиции в творчестве Валерия Брюсова рубежа XIX– начала XX века.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Балашов Н.И.* Легенда и правда о Бодлере // Бодлер Ш. Цветы зла. М.: Наука, 1970. С. 233–287.
2. *Беньямин В.* Бодлер. М.: Ад Маргинем Пресс, 2015. 224 с.
3. *Бодлер Ш.* Цветы зла. Обломки. Парижский сплин. Искусственный рай. Эссе, дневники. Статьи об искусстве. М.: Рипол-классик. 1997. 957 с.
4. *Шишмарева Е., Жуков Л.* Физиологический очерк // Литературная энциклопедия: В 11 т. Т. 11. М.: Худож. лит., 1939. Стб. 713–716.
5. *Ямпольский М.* Наблюдатель. Очерки истории видения. М.: Ad Marginem, 2000. 287 с.
6. *Постоутенко К.* Бальзак–Бодлер–Беньямин: фланер в капиталистическом городе // Шарль Бодлер&Вальтер Беньямин: Политика&Поэтика. М.: НЛО, 2015. С. 253–265.
7. *Смирнов Д.А.* Интеллектуальный фланер в лабиринте культур и времен: теория и практика научного поиска Вальтера Беньямина. Иваново: ИвГУ. 2013. 182 с.
8. *Новикова Н.* “Мыслящий калейдоскоп” Шарля Бодлера // Новое литературное обозрение. 2015. №4 (134). С. 376–380.
9. *Соколова Т.В.* Силуэт эксцентрической личности в творчестве Ш. Бодлера // Шарль Бодлер&Вальтер Беньямин: Политика&Поэтика. М.: НЛО, 2015. С. 48–67.
10. *Брюсов В.* Полн. собр. сочинений и переводов. Т. XXI: Французские лирики XIX века. СПб.: Сирин, 1913. 296 с.
11. *Луков Вл.А., Трыков В.П.* “Русский Бодлер”: Судьба творческого наследия Шарля Бодлера в России // Вестник Международной академии наук (русская секция). 2010. № 1. С. 48–52.
12. *Маринина Ю.А.* Традиции Бодлера и Верлена в творчестве Брюсова // Русская речь. 2007. № 2. С. 46–51.
13. *Фонова Е.Г.* Рецепция творчества Ш. Бодлера в русском символизме // Соловьевские исследования. 2016. №1 (49). С. 155–169.
14. *Таганов А.Н.* Бодлеровские отзвуки в русской литературе конца XIX – начала XX века // Соловьевские исследования. 2016. №1 (49). С. 123–136.
15. *Палий Е.* Мотивы французских символистов в сборнике Валерия Брюсова “Шедевры” // Вопросы литературы. 2013. №26 (83). С. 139–148.
16. *Брюсов В.Я.* Собр. соч.: В 7 т. М.: Худож. лит., 1973.
17. *Некрасов Н.А.* Избранное: В 2 т. Т. 1. М.: Терра–Книжный клуб, 2007. 446 с.
18. *Бурлаков Н.С.* Валерий Брюсов. Очерк творчества. М.: Просвещение, 1975. 240 с.
19. *Максимов Д.Е.* Русские поэты начала века. Л.: Сов. писатель, 1986. 404 с.
20. *Бодлер Ш.* Цветы зла. М.: Наука, 1970. 480 с.
21. *Соколова Т.В.* От романтизма к символизму. Очерки истории французской поэзии. СПб.: Филологический факультет СПбГУ, 2005. 308 с.
22. *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997. 414 с.
23. *Маринина Ю.А.* Мифологизированный образ города во французской поэзии второй половины XIX века: от Бодлера к символистам. Дис. ... канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2007. 207 с.
24. *Лавров А.В.* Брюсов в Париже (осень 1909 года) // Лавров А.В. Русские символисты. Этюды и разыскания. М.: Плеяда-Прогресс, 2007. С. 143–153.
25. *Гюго В.* Собр. соч.: В 6 т. Т. 3. М.: Правда, 1988. 556 с.
26. *Тэн И.* Бальзак: Этюд Ипполита Тэна. СПб: Я. Берман, 1894. 109 с.
27. *Бодлер Ш.* Цветы зла. Перевод Эллиса. М.: Заратустра, 1908. 305 с.
28. *Брюсов В.* Зарубежная поэзия в переводах В.Я. Брюсова. М.: Радуга, 1994. 894 с.
29. *Маринина Ю.А.* Мотив встречи в стихотворениях В.Я. Брюсова: влияние Ш. Бодлера и оригинальность трактовки // Традиции в русской литературе. Международный сборник

научных трудов. Нижний Новгород, 2014. С. 132–136.

30. *Громова А.Г.* Брюсов В.Я. // Краткая литературная энциклопедия: В 9 т. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1962. С. 754–758.

REFERENCES

1. Balashov, N.I. *Legenda i pravda o Bodlere* [The Legend and the Truth about Baudelaire]. Baudelaire, Ch. *Tsvety zla* [The Flowers of Evil]. Moscow, Nauka Publ., 1970, pp. 233–287. (In Russ.)

2. Benyamin, V. *Bodle*r [Baudelaire]. Moscow, Ad Marginem Press Publ., 2015. 224 p. (In Russ.)

3. Baudelaire, Ch. *Tsvety zla. Oblomki. Parizhskiy splin. Iskusstvennyy ray. Esse, dnevniki. Stati ob iskusstve* [The Flowers of Evil. The Wreckage. Parisian Spline. Artificial Paradise. Essays, Diaries. Articles about Art]. Moscow, Ripol-klassik Publ.. 1997. 957 p. (In Russ.)

4. Shishmareva, Ye., Zhukov, L. *Fiziologicheskiy ocherk* [Physiological Essay]. *Literaturnaya entsiklopediya: V 11 t.* [Literary Encyclopedia in 11 Vols.], Vol. 11. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1939, pp.713–716. (In Russ.)

5. Yampolskiy, M. *Nablyudatel. Ocherki istorii videniya* [The Observer. Essays on the History of Vision]. Moscow, Ad Marginem Publ., 2000. 287 p. (In Russ.)

6. Postoutenko, K. *Balzak–Bodler–Benyamin: flaner v kapitalisticheskom gorode* [Balzac–Baudelaire–Benjamin: Flaneur in the Capitalist City]. *Sharl Bodler&Valter Benyamin: Politika&Poetika* [Charles Baudelaire&Walter Benjamin: Politics&Poetics]. Moscow, NLO Publ., 2015, pp. 253–265. (In Russ.)

7. Smirnov, D.A. *Intellektualnyy flaner v labirinte kultur i vremen: teoriya i praktika nauchnogo poiska Valtera Benyamina* [The Intellectual Flanker in the Labyrinth of Cultures and Times: The Theory and Practice of Scientific Search by Walter Benjamin]. Ivanovo, IvGU Publ.. 2013. 182 p. (In Russ.)

8. Novikova, N. *"Myslyashchiy kaleydoskop" Sharlya Bodlera* [The "Thinking Kaleidoscope" by Charles Baudelaire]. *Novoye literaturnoye obozreniye* [New Literary Review], 2015, No. 4 (134), pp. 376–380. (In Russ.)

9. Sokolova, T.V. *Siluet ekstsentricheskoy lichnosti v tvorchestve Sh. Bodlera* [The Silhouette of an Eccentric Personality in the Work of Ch. Baudelaire]. *Sharl Bodler&Valter Benyamin: Politika&Poetika* [Charles Baudelaire&Walter Benjamin: Politics&Poetics]. Moscow, NLO Publ., 2015. pp. 48–67. (In Russ.)

10. Bryusov, V. *Polnoye sobraniye sochineniy i perevodov* [Complete Works of Translations]. Vol. XXI: *Frantsuzskiye liriki XIX veka* [French lyrics of the XIX century]. St. Petersburg, Sirin Publ., 1913. 296 p. (In Russ.)

11. Lukov, Vl.A., Trykov, V.P. *"Russkiy Bodler": Sudba tvorcheskogo naslediya Sharlya Bodlera v Rossii* ["Russian Baudelaire": The Fate of the Creative Heritage of Charles Baudelaire in Russia]. *Vestnik Mezhdunarodnoy akademii nauk (russkaya sektsiya)* [Bulletin of the International Academy of Sciences (Russian section)], 2010, No. 1, pp. 48–52. (In Russ.)

12. Marinina, Yu.A. *Traditsii Bodlera i Verlena v tvor_chestve Bryusova* [The Traditions of Baudelaire and Verlaine in the Works of Bryusov]. *Russkaya rech* [Russian Speech], 2007, No. 2, pp. 46–51. (In Russ.)

13. Fonova, Ye.G. *Retseptsiya tvorchestva Sh. Bodlera v russkom simvolizme* [Reception of the Work of Ch. Baudelaire in Russian Symbolism]. *Solovyevskiye issledovaniya* [Solovyov Studies], 2016, No. 1 (49), pp. 155–169. (In Russ.)

14. Taganov, A.N. *Bodlerovskiye otzvuki v russkoy literature kontsa XIX – nachala XX veka* [Baudelaire Echoes in Russian Literature of the Late 19th – Early 20th Century]. *Solovyevskiye issledovaniya* [Solovyov Studies], 2016, No. 1 (49), pp. 123–136. (In Russ.)

15. Paliy, Ye. *Motivy frantsuzskikh simvolistov v sbornike Valeriya Bryusova "Shedevry"* [Motifs of French Symbolists in the Collection of Valery Bryusov "Masterpieces"]. *Voprosy literatury* [Topics in the Study of Literature], 2013, No. 26 (83), pp. 139–148. (In Russ.)

16. Bryusov, V.Ya. *Sobraniye sochineniy v 7 t.* [Collected Works in 7 Vols.]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1973. (In Russ.)

17. Nekrasov, N.A. *Izbrannoye v 2 t.* [Selected Works in 2 Vols.], Vol. 1. Moscow, Terra–Knizhnyy klub Publ., 2007. 446 p. (In Russ.)

18. Burlakov, N.S. *Valeriy Bryusov. Ocherk tvorchestva* [Valery Bryusov. Essay of Creativity]. Moscow, Prosveshcheniye Publ., 1975. 240 p. (In Russ.)

19. Maksimov, D.Ye. *Russkiye poety nachala veka* [Russian Poets of the Beginning of the Century]. Leningrad, Sovetskiy pisatel Publ., 1986. 404 p. (In Russ.)

20. Baudelaire, Ch. *Tsvety zla* [The Flowers of Evil]. Moscow, Nauka Publ., 1970. 480 p. (In Russ.)

21. Sokolova, T.V. *Ot romantizma k simvolizmu. Ocherki istorii frantsuzskoy poezii* [From Romanticism to Symbolism. Essays on the History of French Poetry]. St. Petersburg, Filologicheskiy fakultet SPbGU Publ., 2005. 308 p. (In Russ.)

22. Ginzburg, L.Ya. *O lirike* [About Lyrics]. Moscow, Intrada Publ., 1997. 414 p. (In Russ.)

23. Marinina, Yu.A. *Mifologizirovannyy obraz goroda vo frantsuzskoy poezii vtoroy poloviny XIX veka: ot Bodlera k simvolistam. Diss. kand. filol. nauk* [The Mythologized Image of the City in French Poetry of the Second Half of the 19th Century: from Baudelaire to the Symbolists. Dissertation of the Candidate of Philological Sciences]. Nizhniy Novgorod, 2007. 207 p. (In Russ.)

24. Lavrov, A.V. *Bryusov v Parizhe (osen 1909 goda)* [Bryusov in Paris (Autumn 1909)]. *Lavrov, A.V. Russkiye simvolisty. Etyudy i razyskaniya* [Russian Symbolists. Etudes and Searches]. Moscow, Pleyada-Progress Publ., 2007, pp. 143–153. (In Russ.)

25. Hugo, V. *Sobraniye sochineniy v 6 t.* [Collected Works in 6 Vols.], Vol. 3. Moscow, Pravda Publ., 1988. 556 p. (In Russ.)

26. Ten, I. *Balzak: Etyud Ippolita Tena* [Balzac: A Study by Hippolyte Taine]. St. Petersburg, Ya. Berman Publ., 1894. 109 p. (In Russ.)

27. Baudelaire, Ch. *Tsvety zla. Perevod Ellisa* [The Flowers of Evil. Transl. by Ellis]. Moscow, Zaratustra Publ., 1908. 305 p. (In Russ.)

28. Bryusov, V. *Zarubezhnaya poeziya v perevodakh V.Ya. Bryusova* [Foreign Poetry in Translations by V.Ya. Bryusov]. Moscow, Raduga Publ., 1994. 894 p. (In Russ.)

29. Marinina, Yu.A. *Motiv vstrechi v stikhotvoreniyakh V.Ya. Bryusova: vliyaniye Sh. Bodlera i originalnost traktovki* [The Motive of the Meeting in the Poems of V.Ya. Bryusov: the Influence of Ch. Baudelaire and the Originality of the Interpretation]. *Traditsii v russkoy literature. Mezhdunarodnyy sbornik nauchnykh trudov* [Traditions in Russian Literature. International Collection of Scientific Papers]. Nizhniy Novgorod, 2014, pp. 132–136. (In Russ.)

30. Gromova, A.G. *Bryusov* [Bryusov]. *Kratkaya literaturnaya entsiklopediya v 9 t.* [Short Literary Encyclopedia in 9 Vols.], Vol. 1. Moscow, Sovetskaya entsiklopediya Publ., 1962, pp. 754–758. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 3 марта 2021 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 25 марта 2021 г.
Статья принята к публикации: 30 марта 2021 г.
Дата публикации: 30 июня 2021 г.
Received by Editor on March 3, 2021
Revised on March 25, 2021
Accepted on March 30, 2021
Date of publication: June 30, 2021

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150015621-6

Сергей Дурылин и Борис Садовской: неизданная переписка

© 2021 г. Ю. А. Изумрудов

Кандидат филологических наук,
доцент Нижегородского государственного университета
им. Н.И. Лобачевского,
Россия, 603000, Нижний Новгород, ул. Большая Покровская, д. 37
izumrud.nnov@mail.ru

Резюме. Впервые публикуется переписка С.Н. Дурылина и Б.А. Садовского (1911–1913). Письма представляют несомненный интерес в плане прояснения взаимоотношений адресатов, а также отражения значимых событий общественно-культурной жизни. Садовской был для Дурылина одним из тех литераторов, знакомством с которыми тот дорожил. Посылал ему, “умному и острому”, на “дружеский и строгий суд”, свои стихи. И Садовской отметил в них как раз то, что является наиболее характерным для Дурылина, предсказав ему поэтический успех. В переписке затронуты планы поездки Дурылина на озеро Светлояр, где возникла легенда о граде Китеже. Эта поездка оказалась судьбоносной для Дурылина: в дальнейшем он опубликует несколько работ на китежскую тему. Важный аспект переписки – сотрудничество Садовского с петербургскими изданиями – журналом “Современник” и газетой “Русская молва”, в частности планы публикации близких ему по духу авторов-москвичей (Дурылина в том числе). В письмах есть материал, имеющий отношение к истории нескольких московских литературных кружков, с которыми были связаны Дурылин и Садовской, а также четыре неопубликованных стихотворения Дурылина.

Ключевые слова: С.Н. Дурылин, Б.А. Садовской, переписка, историко-литературный контекст, Серебряный век.

Для цитирования: *Изумрудов Ю.А.* Сергей Дурылин и Борис Садовской: неизданная переписка // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 42–57. DOI: 10.31857/S241377150015621-6

Sergey Durylin and Boris Sadovskoy: An Unpublished Correspondence

© 2021 Juriy A. Izumrudov

Cand. Sci. (Philol.),
Associate Professor at the N.I. Lobachevsky
Nizhny Novgorod State University,
37 Bolshaya Pokrovskaya Str., Nizhny Novgorod, 603000, Russia
izumrud.nnov@mail.ru

Abstract. The article offers the introduction into scholarly circulation of the correspondence between Sergey Nikolaevich Durylin and Boris Alexandrovich Sadovskoy (for years 1911–1913) and supplies it with historical and literary commentaries. The letters are of particular interest for philologists, since they clarify the relationship between two men of letters and reflect significant events in social and cultural life of the time. Durylin valued Sadovskoy’s acquaintance and kept sending out to this “clever and sharp” critic his own poems, requesting Sadovskoy’s “friendly and strict judgement” on them. Sadovskoy pointed out what was most characteristic and authentic about Durylin’s writing

and predicted his future poetic success. The letters disclose Durylin's plans for his trip to Lake Svetloyar, where the Kitezh legend was originated. This trip turned out to be very meaningful for Durylin: later he was to publish several works on the Kitezh theme. An important aspect of the correspondence is Sadovskoy's cooperation with the St. Petersburg literary periodicals — the "Sovremennik" magazine and the "Russkaya Molva" newspaper — and his plans to publish there the works of several Muscovite authors who were close to him (including Durylin). The letters contain materials related to the history of the Moscow literary circles with which Durylin and Sadovskoy were associated. Four poems by Durylin are presented here for the first time.

Key words: S.N. Durylin, B.A. Sadovskoy, correspondence, historical and literary context, the Silver Age.

For citation: Izumrudov, Yu.A. *Sergey Durylin i Boris Sadovskoy: neizdannaya perepiska* [Sergey Durylin and Boris Sadovskoy: An Unpublished Correspondence]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 42—57. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150015621-6

Писательские судьбы Сергея Дурылина и Бориса Садовского в чем-то — существенном — схожи. Оба — активные участники художественного процесса Серебряного века. Оба прошли через жестокие нравственные испытания этой эпохи, едва не кончившиеся для них самоубийством. Дурылин, воспитанный в атмосфере православной купеческой семьи, увлекся идеями атеизма и революции, мужественно перенес тюремное заключение, а далее к нему пришло мучительное осознание тщеты всего этого, душевное опустошение, чему свидетельством следующее дневниковое признание: "Годы 906, 907, 909 — годы моей погибели" [1, с. 24]. Садовской всегда был ревностным противником революции, и, как справедливо писал его друг В.Ф. Ходасевич, "любил подчеркивать свой монархизм, свою крайнюю реакционность" [2, с. 327]. Акцентируем здесь слово "крайнюю": ибо и монархизм, и реакционность сочетались у него с "ненужным озорством", "вызывающей крепостнической позой" [2, с. 328], провоцирующей бравадой. Крушение в 1917 г. монархии стало для Садовского тягчайшим ударом. И это символично совпало с обострением его хронической болезни (сухотка спинного мозга), как следствия его неупорядоченного в моральном отношении столичного бытия, вдали от малой родины, Нижнего Новгорода. На сей счет есть потрясающий документ — письмо Садовского Андрею Белому от 15 декабря 1918 г., нижегородское уже письмо:

> Вот уже более 5 лет терзает меня tabes dorsalis <сухотка спинного мозга. — *Ю.И.*>. Усиление этой болезни совпало с кровавыми и разрушительными ужасами последнего двухлетия и в общем превратило жизнь мою в кошмарную пытку. <...> Но за это время пережил я огромный духовный кризис.
>
> Очутившись глаз на глаз со своею внутреннею пустотой и вырванный из условий прежней внешней жизни, я стал искать спасения у мудрецов. Кант помог мне мало, а Шопенгауэр сделал то, что меня дважды вынимали из петли. Жажда смерти особенно мучила меня последнее время, и только в силу случайности я остался жив. <...>
>
> Совсем недавно прочел я Вашу книгу "Ответ Метнеру" и теперь стою... где? перед чем? Боюсь дышать, ибо предчувствую... что? Не знаю, а только взываю: "верую, помоги моему неверию!"
>
> Я Штейнера достал, но читать боюсь. И прошу Вас, дорогой Борис Николаевич, помочь мне: указать, как мне читать и в каком порядке и что именно. И Ваше слово хочу услышать обо мне. Мой страшный опыт дает мне на это право. Есмь ли я умершее для жизни зерно или погибшая душа, заживо обреченная геенне? Катарсис ли все это или только смерть?
>
> Врачи определили у меня круговое помешательство (циклотимию) [3, с. 175].

Упоминая здесь об "ответе Метнеру", Садовской имел в виду пространный теоретический трактат Белого «Рудольф Штейнер и Гёте в мировоззрении современности. Ответ Эмилию Метнеру на его первый том "Размышлений о Гёте"» (1917). Белый был авторитетным приверженцем и толкователем антропософии Р. Штейнера — модного тогда оккультистского (в основе своей атеистического) учения[1].

[1] "Для антропософии Штейнера все Мироздание зиждется под знаком Человека и Космос есть как бы составная часть человека. Но человек не наследует вечности. <...> Космос его создал, он же может его заменить другим существом. Человек целиком находится во власти космических сил. Фактически он — марионетка в руках высших космических иерархий... <...> *...человек есть космический переход от дочеловеческого к сверхчеловеческому состоянию.* В этом непримиримое различие между антропософией и христианством. Для христианского сознания человек может войти в Божественную жизнь, но не может перестать быть человеком <...>. Согласно христианской доктрине, человек не произошел из низших сфер космической жизни, он сотворен Богом и несет в себе образ и подобие Божие" [4, с. 230—232; курсив автора. — *Ю.И.*]

Нет, не помогли Садовскому Штейнер с Белым... Помощь пришла совсем с другой стороны. В апреле 1922 г. он писал одному из самых доверенных своих друзей О.Г. Чубаровой-Шереметевой:

Читал я все эти 5 лет серьезные книги, но только успел убедиться в их несуразности. Вам как другу скажу, что весь я без остатка растворился в православии и им одним жив. Вера спасла меня и примирила с моим вывихом. Горячо советую Вам прочесть книгу Флоренского "Столп и утверждение истины" – она мне очень помогла [5, с. 460].

Схожую духовную эволюцию претерпел и Дурылин. Вот как писал он об этом их общему с Садовским знакомому Эллису (Л.Л. Кобылинскому), на тот момент страстному поклоннику Штейнера, а в скором времени столь же страстному его противнику:

Я бросил гимназию. Верить в Бога было некогда... <...> Я чувствовал, что я должен умереть. Все кругом умирали или готовились умереть. <...> Я сблизился опять с толстовцами, единственными религиозными людьми, которых я знал. Но они мне говорили, как надо жить, а я их спрашивал *почему* мне нужно жить. Я приходил к моему старому, старому товарищу и требовал, чтобы он выкладывал мне немедленно все доводы за то, что нужно жить и самоубийство ложно <...> В начале 908 г. в тюрьме я прочел "Пасхальные письма" Вл. Соловьева. Первое письмо о Воскресении Христове меня поразило. Это было забытое, столько лет не слышанное, невозможное "Христос воскресе!" моей сжавшейся от одиночества и тоски душе. <...> Поверив в Воскресшего, я поверил в не конечность моего существования... <...> Победа Воскресшего спасла меня; верю, что Он победит меня и во мне навсегда... [6, с. 149–154].

Наряду с "Письмами" Владимира Соловьева, важной вехой для Дурылина на пути обретения веры в Христа, – и, стало быть, веры в себя, в осмысленность и сакральность жизни, – стали заветы Франциска Ассизского. Книгу о нем (1895 г.) он также прочитал в тюрьме (это был другой его срок заключения, полугодом ранее, но по тем же мотивам: подозрение в революционной деятельности). И, хотя по выходе из нее, как он считал, в его судьбе "все шло по-старому: <...> тоска, один, смерть", – все ж таки, в подсознании, было убеждение, что книга произвела на него "огромное впечатление", обусловившее то, "что он внес поправку в свое мировоззрение" [6, с. 151]. В дальнейшем Дурылин стал ревностным приверженцем и популяризатором францисканства в России (что показывает и публикуемая ниже его переписка с Садовским). Художник Л.О. Пастернак в 1935 г. писал сыну Борису, в чьем становлении как поэта весома была роль Дурылина, что последний "своей тихой сосредоточенностью напоминал ему Франциска Ассизского и был подходящей моделью для его портрета" [6, с. 165].

В ряду роковых *отходов* Дурылина от Христа у него было и штейнерианство, но уже едва ли не в следующем письме к Эллису он заявит об ущербности этой новомодной кабинетной доктрины в сравнении с христианством. Строки из дневниковой книги Дурылина "В своем углу" убедительнейшим образом свидетельствуют о том, что антропософ Белый не мог быть – как для него, так и для Садовского, – путеводителем:

Читаю Сковороду Эрна и вспоминаю автора. <...> Прямой. Я думаю, что он никогда не мог никуда – ни в мысли, ни в жизни, идти, как прямо. Вечное иду на вас, или более теплое, но столь же прямое: иду *за* вас. В книге о Сковороде он идет и за вас и на вас – на неокантианцев и интеллигентов, и за вас – за Сковороду. <...> Его "Рим", его Urbs aeterna <...> – была русская культура, подземными корнями и ключевыми подгрунтовыми водами общающаяся с культурой Платона, Данте, Беато Анджелико. Оттого ему понадобилось и писать о "самом смешном" в смешной теме "История русской философии" – о Сковороде – об этом Беато Аджелико русской философии, да еще предварить это писание, уже само по себе обреченное смеху, – предисловием о смысле и значении русской философии. Это предисловие Эрн читал в Обществе памяти Вл. Соловьева, – и я помню, как Андрей Белый назвал его публично за это "хамом". Так и сказал:

– Владимир Францевич, я обвиняю вас в том, что вы относитесь к Вашей матери (разумелась немецкая философия с Кантом во главе), как некое библейское лицо к своему спящему отцу...

<Эрн> принял и этот удар спокойно и с достоинством рыцаря. Конечно, он "мать" знал и ценил не менее ее налетного защитника, но...

Много можно было бы сказать тут такого, что должно было бы следовать за этим "но", но ... не стоит говорить.

Скольких "матерей" переменил потом Андрей Белый, а <Эрн> лежит в земле, под сенью березы. И вовремя лег туда! – вовремя *для себя*, но не для того "Urbs aeterna", который так беззаветно любил, с нерусскою, с подлинно римскою верностью... [7, с. 158–160].

Упоминание Сковороды здесь знаменательно. Во-первых, переменчивый Белый, спустя два года после отповеди Эрну, в финале своего романа "Петербург" так представил духовно-нравственную эволюцию его героя – Николая Аполлоновича Аблеухова: "Кант? Кант забыт. <...> ...видели его в церкви; говорят, что

в самое последнее время он читал философа Сковороду” [8, с. 291–292][2]. Во-вторых (и это главное), философия Сковороды – и для Дурылина, и для Садовского – была важнейшим фактором духовного становления.

В поисках смысла жизни оба писателя пришли к Православию, к Церкви. Дурылин в итоге принял священство. И это – отдаем должное его мужественной и выстраданной позиции – в 1920 г., в лихую пору гонений на Церковь. По благословению оптинских старцев он был рукоположен в сан иерея с обетом безбрачия (целибат), служил в храме Святителя Николая в Кленниках и в Боголюбской часовне у Варварских ворот. Его духовный наставник прот. Алексей Мечёв, понимая, сколь важны для Дурылина занятия литературным трудом, дает совет не оставлять их, быть полезным ими людям. В 1922 г. Дурылин был арестован. В обвинительном заключении, в частности, говорилось, что он “являлся одним из самых видных антисоветских деятелей”, “часто выступал с проповедями, в которых указывал, что вера Христова попрана, что храмы ограбляются и верующие насилуются властью” [1, с. 165]. Последовала двухлетняя ссылка в Челябинский округ. В 1927 г. – новый арест, обвинение такое: “пропагандировал некоторые моменты из учения Розанова, являющиеся, несомненно, контрреволюционными” [1, с. 215]. И новая, трехлетняя, ссылка – в Томск, потом на поселение в Киржаче (до декабря 1934 г.). Все эти годы Дурылин священнического сана не снимал, как и в дальнейшем – будучи уже доктором филологии, профессором советских вузов, знаменитым ученым, получившим официальное признание (орден Трудового Красного Знамени, премия Президиума АН СССР). Тайно, в кругу самых близких и надежных людей, Дурылин совершал церковные службы. Именно как священника, в рясе и с наперсным крестом, в 1926 г. изобразил его М.В. Нестеров. И символичная деталь: в годы после ссылки Дурылину удалось выстроить свой дом в подмосковном Болшеве из материалов сносимого властями Страстного монастыря. Свою комнату в нем Сергей Николаевич многозначительно называл “кельей”.

Садовской священства не принимал. Может быть, потому что мирского в нем было больше, чем у Дурылина, а главное – он все-таки был тяжко болен, без посторонней помощи не мог и дня обходиться. Но он считал себя «православным монахом эпохи “перед Антихристом”» [3, с. 184]. И к этому добавлял: “Я перехожу окончательно и бесповоротно на церковную почву и ухожу от жизни” [3, с. 184]. Он так определял “внешние рамки” и сущность своего нового бытия:

> Утром, до чая – молитва. До обеда – чтение. После обеда – сон. До вечернего чая – far niente. После чая или светское чтение или радио – но и то и другое не позднее известного часа. Затем писать в постели “Истоки дней”[3]. Молитва. <...> Воскресенья все – Богу. По средам – акафисты Богородице, по пятницам – Иисусу. И все время неумолимо работать над собой. Написать завещание. Приготовить смертную одежду. <...> Совершенно не читать никогда никаких газет. <...> Главное: не спешить ни в чем, все делать медленно и монументально. Смысл моего кризиса – уход во внутреннюю жизнь ради поисков Царства Божия внутри меня сущего (о, если б мне стать духовным Колумбом!) и творческая работа над самим собой [3, с. 186].

С 1929 г. Садовской жил в Новодевичьем монастыре, в помещении под алтарем Красной церкви, в бывшем склепе – “келье”, по его характеристике. И к нему, немощному, любили приходить умные и честные люди столицы – укрепиться в духе. Посетившая Садовского Т.Г. Зенгер-Цявловская сообщала матери: “Он вообще очень колоритная, своеобразная фигура. Он – разбитый параличом человек; максимальное, на что он способен, это сидеть в креслах. Он не стар. Ему, может быть, 50 лет. Но при этом необыкновенно интенсивно работающая мысль, он всё время пишет, обдумывает романы, весь погружен в творчество... Мы были у него с Мстиславом <М.А. Цявловским – *Ю.И.*>. Он принял нас в небесно-голубом халате, с кружевным воротничком и серебряными бомбочками-пуговицами” [9, с. 14].

В дневниках Садовской оставил немало интересных свидетельств о том, что происходило в стенах Новодевичьей обители. Есть тут и жуткие строки о похоронах Андрея Белого:

[2] В комментариях к “Петербургу” С. Пискунова и В. Пискунов отметили: «Переход Аблеухова-младшего от Канта (“Кант забыт”) к Сковороде – это символический жест расставания с рационалистической, обреченной на низвержение в “египетскую” бездну хаоса и иррационализма культурой Запада и приобщения к миру России, миру русского слова» [8, с. 643].

[3] Мемуарно-дневниковая книга, подобная книге Дурылина “В своем углу”.

На днях умер А. Белый. Так и косит наших... Тело сожгли. “Пепел” и “Урна”[4]... Ужасен конец всех символистов нашего поколения. Даже Ликиардопуло[5] сошел с ума... Да, медитации до добра не доводят. Белый умер от склероза мозга. Хоронили его по-собачьи, с музыкой и гвалтом [3, с. 191].

При всем трагизме жизненных путей Дурылина и Садовского, им обоим выпало обрести своего “ангела-хранителя”. Именно так – “ангелом-хранителем” – Дурылин называл свою духовную дочь Ирину Алексеевну Комиссарову. Ее он встретил в период службы в храме Святителя Николая в Кленниках. Она состояла в сестринской общине при храме, организованной по благословению патриарха Тихона о. Алексием Мечёвым. Дурылин как-то сразу пришелся по душе Ирине Алексеевне – замечательным умом, честностью, добротой. И она, как могла, старалась помочь ему, совершенно непрактичному в быту, страдающему от голода и холода. И потом отправилась сопровождать его в ссылку, по наставлению Алексия Мечёва: “Поезжай с ним, помоги ему, он нужен народу” [1, с. 169]. И уже не разлучалась с ним до конца его жизни. Дурылин просто боготворил ее. Приведем его строки, обращенные к ней, разделенные тремя десятилетиями. В 1922 г., перед первой ссылкой: “...*одного человека я хочу видеть около себя и одного зову с собой – тебя*... Я чувствую тебя родною себе, близкою, дорогою. От тебя я видел всегда одну преданность и верность, – мало того, *понимание* меня. Ты мне друг, и всегда в твоих словах вижу духовную заботу обо мне, самое горячее желание блага мне. Помни все это... *Никому я не дам стать на твое место около меня. Оно твое – и только твое*... Ты – родной, *никем нигде и никогда незаменимый человек*” [7, с. 77; курсив Дурылина – *Ю.И.*]. В 1952 г., за два года до кончины: “...жизнь вся обласкана, озабочена, отеплена, выношена, выстрадана, выпасена тобою, – одной тобою” [7, с. 88]. Именно Ирине Алексеевне пришла в голову мысль поставить в Болшеве дом и использовать для этого конструкции разрушаемого Страстного монастыря. И дом этот дал Дурылину восемнадцать лет плодотворной жизни, ведь в противном случае, как предупреждали врачи его жену, в условиях тесной московской коммуналки, на восьмом этаже при неработающем лифте он с больным сердцем едва ли мог бы выдержать несколько месяцев. Ирина Алексеевна была идеальной хозяйкой в болшевском доме, где все было подчинено интересам Сергея Николаевича. Умело, терпеливо налаживала быт, топила печку, готовила, принимала гостей (а редкий день обходился без них), исполняла обязанности секретаря Дурылина, читала и перепечатывала его рукописи, общалась с издательскими работниками. После смерти Сергея Николаевича она же берегла и систематизировала его архив, устраивала вечера его памяти. Благодаря ее трудам и настойчивости (отдадим дань признательности и ее сестре Александре Алексеевне, продолжившей дело ее жизни), ныне в Болшевском доме – Мемориальный дом-музей С.Н. Дурылина.

Такую же роль при Садовском сыграла Надежда Ивановна Воскобойникова. До встречи с ней у него были два крайне неудачных, скоропалительных брака. Разоренный очаг, утрата сына, нелады с близкими родственниками, подорванная психика. «“Не то” была и вся жизнь моя», – с беспощадной откровенностью записал он в дневнике 1933 г. И продолжил: «Но зато теперь получил я такое счастье, о каком и мечтать не смел. Только бы не свернуть с пути, не остановиться! Каждое слово Писания есть истина – да, “сила моя в немощи совершается...” И точно ветром сдуло всех друзей, знакомых, дам... <...> Одна Надя и Господь над нами» [3, с. 186]. А семью годами позже он известит своего давнего, еще по Петербургу, знакомца К.И. Чуковского: “Живу под церковью в полной тишине, как на дне морском. Голубой абажур впечатление это усугубляет. Встаю в 6, ложусь в 12. Женат с 1929 года и вполне счастлив. У нас четыре самовара (старший – ровесник Гоголя), ставятся они в известные часы и при известных обстоятельствах. Жена моя знала когда-то латынь и Канта, но теперь, слава Богу, все забыла. Зато и пельмени у нас, и вареники, и кулебяки! Пальчики оближете” [3, с. 192]. Здесь, конечно же, за упоминанием Канта и латыни, прочитывается ирония по отношению к штейнерианству и прочим “медитациям” ненавистного Садовскому Серебряного века. И самоирония тоже.

Н.И. Воскобойникова-Садовская была совершенно иной по складу своей личности, нежели И.А. Комиссарова. В ее образе жизни

[4] “Пепел” (1909) и “Урна” (1909) –сборники стихотворений А. Белого.

[5] Ликиардопуло Михаил Федорович (1883–1925) – переводчик, критик, журналист; в 1906–1909 гг. – секретарь символистского журнала “Весы”. В РГАЛИ хранятся его письма к Садовскому.

в предреволюционные годы было нечто, совершенно немыслимое для Ирины Алексеевны; на этот счет в печати самые разные, порой шокирующие сведения: участие в интригах вокруг императорской фамилии, близкое общение с Григорием Распутиным, фрейлиной императрицы Анной Вырубовой, министром внутренних дел Протопоповым... Но к концу 1920-х годов все это осталось в прошлом, с этого времени она – жена отвергнутого советской властью поэта-монархиста, физически немощного человека, практически калеки. Она поняла и приняла его как свыше дарованную судьбу и раз и навсегда решила, что в их союзе он главное лицо. Она всецело посвятила ему себя, стала для Садовского всем – женой, матерью, нянькой, переписчицей бумаг и рукописей, ходатаем по литературным делам. Глубокая признательность жене выразилась, в частности, в строках его стихотворения "В день рождения Нади" (1931)[6]:

В заветный светлый день рожденья
При новой ласковой луне
Я скромное стихотворенье
Любимой приношу жене.

Создать стишок сентиментальный
Для многих дам немудрено.
Но быть хозяйкой гениальной
Не всякой женщине дано.

Пусть наше радостное счастье
Весенний ангел сторожит,
Пускай угрюмое ненастье
От нашей хижины бежит.

И я, на жизнь с улыбкой глядя
И не страшась ее лица,
Лишь одного желаю, Надя,
Быть с Вами вместе до конца [10, с. 190].

Увы, "быть вместе до конца" не довелось. Надежда Ивановна скончалась пятью годами ранее мужа. И потому некому было заботиться о его посмертной судьбе, устраивать вечера памяти, стучаться в двери редакций и издательств. В данном контексте судьба оказалась менее благосклонной к Садовскому, чем к Дурылину. Но, как бы то ни было, к читателям их произведения пришли практически в одно время – на рубеже XX и XXI веков.

По своему мышлению, направленности творческой деятельности Садовской и Дурылин были "внутренними эмигрантами", и заветные их творения писались "в стол". У Дурылина это повесть "Сударь кот", роман "Колокола", рассказ "Сладость ангелов", книги автобиографической прозы "В своем углу" и "В родном углу", циклы стихов "Венец лета", "Старая Москва". У Садовского – повести "Кровавая звезда", "Амалия", "Александр Третий", романы "Шестой час", "Пшеница и плевелы", "Записки", стихи 1920–1940-х годов. При всем своеобразии творчества этих писателей их объединяет главная, концептуальная тема – обретение истинной, Китежской России.

* * *

Переписка Дурылина и Садовского в полном виде не публиковалась. В печати приводились лишь отдельные выдержки из некоторых писем, в частности в книгах В.Н. Тороповой [1] и Т.В. Анчуговой [11].

Все письма печатаются нами по автографам, сохранившимся в РГАЛИ (письма Дурылина: Ф. 464. Оп. 1. Ед. хр. 53; письма Садовского: Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 776, Оп. 2. Ед. хр. 276). Наши комментарии даются в постраничных сносках.

Переписка С.Н. Дурылина и Б.А. Садовского (1911–1913)

1[7].

Москва, 16 октября.

Дорогой Борис Александрович!

Вам, как доброму другу моей немного робкой и стесняющейся Музы, хочется мне переписать несколько своих стихов, частью новых, частью старых, – и хочется услышать от Вас дружеский и строгий их суд.

Прежде всего переписываю мою "Старую царевну", посвященную Вам[8].

[6] Рукопись стихотворения была найдена нами в архиве нижегородских родственников Садовского и впервые опубликована в 2000 г. в журнале "Нижний Новгород".

[7] В этом письме Дурылин приводит шесть своих стихотворений. Два из них – "Старая царевна" и "В сердце много боли вешней..." – публиковались в современных изданиях ("Я никому так не пишу, как Вам...": Переписка С.Н. Дурылина и Е.В. Гениевой. М.: Центр книги Рудомино, 2010; Дурылин С.Н. Собр. соч.: В 3 т. Т. 2. М.: Изд-во ж-ла "Москва", 2014). Другие четыре стихотворения – "Принцесса-акварель", "Больной принц", "Сказание о медном грошике", "Блаженство отроческих слез..." – печатаются впервые.

[8] Садовской отдарил Дурылина стихотворением "Земляника", которое включил в свой сборник "Пятьдесят лебедей" (1913), в разделе "1911", с пометой о времени и месте написания: "7 ноября. Москва".

Старая царевна
(Б.А. Садовскому)

Старая царевна
Московских времен
С капустных грядок гневно
Гоняет ворон.

“Кыш с огорода!
Каркать без пути!
Нового-то брода
Неужто не найти?

В Питер бы летели,
Петькин чёртов град.
Времена приспели:
Антихрист у врат.

Братец приветит –
Петрушка тароват:
У качелей встретит,
Где детушки висят.

Туго с хлебом-солью –
Мясцо нипочем:
Человечинки вволю
С красным кваском.

Одному не скушать,
Всё-то не испить –
Помогите рушить!
Пособите пить!”

Старая царевна
С палкой на ворон.
Загудел так гневно
Ивановский звон.

Если когда-нибудь наберусь смелости, отошлю это стих-<отворен>ие В.Я. Брюсову[9], – и Вы можете оказаться его крестным отцом.

То была московская царевна, а вот Вам – “Принцесса акварельная” – реально существующая в виде картины “золоторунца” Фонвизина[10], висящей у меня в комнате!

Принцесса-акварель

Вы робко и сентиментально,
Принцесса, улыбаетесь мне.
Фатой серебряной и бальной
Блистаете вы на стене.

Я знаю: вы принцесса крови,
Вы маленькая акварель.
Зачем же хмурите вы брови?
В лугах, в лесах цветет апрель.

Вы шепчете мне: – Поздно, поздно,
Мой запоздалый Лоэнгрин!
Принцесса, это небо грозно
Затем, что чует ультрамарин.

– Ах, это небо очень сине,
Но я сегодня так грустна, –
Вздыхаете вы на картине –
Ах, сжальтесь, сжальтесь, я одна!

– Принцесса, нежный ваш румянец
Вы губите печалью. Вас
Приветствует, склонясь, посланец
Маркиза Жиль-де-Карабас.

– Мои томления глубоки!
Он создан тушью, он мираж,
Посланец этот. Вы жестоки
К принцессе бедной де-Соваж.

Как укорить ее могли – вы,
Единственный мой менестрель?
– Принцесса, вы несправедливы,
Вы сами – только акварель.

Вот еще – маленькая тоска маленького поэта, спрятанная в несложную форму сонета.

Больной принц

Слабеют крики журавлиных стай
В осеннем небе, мне родном и синем.
Мы Францию и тесный Лувр покинем,
Мой бедный паж, уедем мы в Китай.

Не греет московитский горностай –
Зажги камин. Плотнее ставни сдвинем.
Как ласточки, мы океаны минем,
Летя в страну, где правит Тао-Тай.

Как лилия моя пред стужей зимней,
Я увядаю. Спой мне, мальчик, спой
Ту песенку маэстро Монтеклэра

О ветряной синьоре Primavera.
Ах, для меня Китай гостеприимней,
Чем Иль-де-Франс, холодный и родной!

А вот тоска без фабулы и в плохих стихах, почему-то мне близких:

В сердце много боли вешней.
Болен я. Один.
Под надрубленной черешней
Зеленеет тмин.

Ах, и дни, что ныне, те ли,
Что ушли, цветя?
Те тебе, ликуя, пели,
Тихое дитя.

Эти – злые над полями
Сонные бредут.
Ульи там, за тополями,
Тмин зеленый тут.

Что ж, на смену злым годинам
Те ли прилетят?
Пчелы важные над тмином
Золотясь, жужжат.

[9] Брюсов с августа 1910 г. возглавлял отдел беллетристики и критики в журнале “Русская мысль”.

[10] Фонвизин Артур Владимирович (1883–1973) – художник-акварелист. Его работы появлялись на выставках объединений художников “Голубая роза”, “Золотое руно”, “Бубновый валет”, “Мир искусства”. В 1920-е годы преподавал в художественном техникуме Нижнего Новгорода.

А вот отклик дорогой для меня православной старины:

Сказание о медном грошике
(Ю. Анисимову[11])

По земле идет Господень Ангел
Нищим да слепым калекой.
Повстречает Ангел человека,
Человека Ангел спросит:
– Кто ты? – Бедный!
Ангел человека просит:
– Грошик дай мне медный.
Человек подаст и скажет:
– На, прими последний.
Человека Ангел встретит
Во небесном граде.
Даст ему звезду златую Ангел.
Человек Хранителю ответит –
– Недостоин я твоей отрады:
Я слепец, калека бедный.
Скажет Ангел: – Не звезда то светит –
Грошик светит медный.

То же старое воспоминание правосл.<ного>-детства и первой юности:

Блаженство отроческих слез,
Порой весеннюю пролитых,
Под тихий перепев берез,
Водою полою омытых!

О, таинство весенних встреч
Любви таинственной начальной!
Огни краснеющие свеч
Святой заутрени пасхальной.

Благоуханье первых слов,
Поникнувшие низко взоры, –
О, густолиственных лесов
Гульливые переговоры!

Моя муза так привыкла к молчанию, что, начав говорить, забывает о воздержании. В этом причина множества рифмованных строк, посылаемых ныне из Москвы в Нижний, а также и в том, что они посылаются одновременно и Борису Александровичу Садовскому и поэту Б. Садовскому.

Вы меня очень обрадуете, если черкнете два-три слова об этих стихах, а также и о себе: как идет Ваша работа над романом[12]?

Я получил недавно стихи от Льва Львовича[13], “не католические” и хорошо задуманные, и отчасти и хорошо исполненные.

По приезде в Москву прочтите, дорогой Б.<орис>А.<лександрович>, Вашего Лермонтова[14] у Крахта[15], где в этом году очень живо и не – догматично, а следовательно, и хорошо. Я очень прошу Вас это сделать, потому что вторая половина Вашего очерка очень ценна и о ней можно много и не без пользы поговорить[16].

А будущим летом – не правда ли – едем на Светлое озеро[17]? Не слыхали ли Вы от Мельникова[18] или еще от кого – о ка-

[11] Анисимов Юлиан Павлович (1886–1940) – искусствовед, художник, переводчик, поэт; внук А.Ф. Гильфердинга. В начале 1910-х годов в его московском доме собирались участники кружков “Сердарда” и “Лирика”: Дурылин, К.Г. Локс, С.П. Бобров, Б.Л. Пастернак, Н.Н. Асеев, С.Я. Рубанович, А.А Сидоров и др. Бывал у Анисимова и Садовской.

[12] Имеется в виду повесть “Княгиня Зенеида” (Садовской называл ее то романом, то повестью), напечатанная в журнале “Русская мысль” (1913. № 1–2); в отд. изд. (1915) – под названием “Лебединые клики”.

[13] Л.Л. Кобылинский (Эллис).

[14] Имеется в виду статья Садовского “Трагедия Лермонтова”, написанная летом 1911 г. (опубл. в “Русской мысли” в 1912 г.); Дурылин был знаком с ней в рукописи.

[15] Крахт Константин Федорович (1868–1919) – скульптор. В его мастерской в начале 1910-х годов собирались участники кружка “Молодой Мусагет”, сотрудничавшие с издательством “Мусагет”. В 1926 г. Дурылин в посвященном Крахту докладе “Бодлер в русском символизме” (прочитан в ГАХН) дал яркую характеристику этому кружку, который, как он специально отметил, называли еще “бодлеровским”, по увлеченности многих его участников творчеством этого французского поэта (см.: [12, с. 682–683]).

[16] Видимо, Дурылин полагал, что статья Садовского могла заинтересовать кружок Крахта в контексте бодлеровской темы. Готовя в 1926 г. свой доклад для ГАХН, Дурылин сделал запись: «Давно известный мне кусочек Бодлэра. Как радовал он меня когда-то! В 10-м году, когда я писал ”Бодлэр и Лермонтов” <данная статья не опубликована; хранится в РГАЛИ, в фонде Дурылина. – *Ю.И.*>. А теперь он меня волнует. В нем слышится великая грусть и одиночество. Кого он назвал, кого он вспомнил? Тех, в чьем сердце все было покончено, кто не мог улыбнуться бытию, тех, кто не воспевал ”Марго”, – толстую, грудастую бабу жизнь, давящую своей <...> все звездное на земле, – ужасную румянощекую могильщицу жизнь, которая, живя на могилах, пыша здоровьем, огромными руками копает могилы всему, что тянется на земле к звездам, – и тяжелые груди ее, как тугие дыни из мяса, свешиваются над страшной ямой, в которую ушли так быстро и легко Байрон, По, Лермонтов, Леопарди (об испанце Эспрончеде – ничего не знаю, а Теннисон попал сюда до своего “лауреатства”). Их-то всех перечислил Бодлэр. <...> Одного француза он мог бы назвать: самого себя. 8.VII нов.<ого>ст.<иля> (вчера переписал и дополнил ”Бодлэр в русском символизме”)» [13].

[17] Озеро Светлояр в Нижегородской губернии, с которым связана легенда о граде Китеже.

[18] Мельников Андрей Павлович (1855–1930) – старший сын П.И. Мельникова (Андрея Печерского); был чиновником особых поручений при нижегородских губернаторах, инспектором по делам печати, членом военно-цензурной комиссии; автор многих работ по истории

ких-ниб<удь> источниках по Китежу (кроме “Песен” Киреевского, Гиппиус, Пришвина[19] и т.п.)? Был бы очень благодарен, если б что-либо разузнали.

Вам кланяются А.А. Сидоров[20] и Ю.П. Анисимов.

Всего лучшего – хорошей прозы и хороших стихов.

Ваш С. Дурылин.

(Москва Покровка, 3-ий Переведеновский пер., д. 18, кв. 2).

<В конце письма карандашная помета Б. Садовского о времени получения письма – “18 окт.<ября> 1911”>.

2.

“Спасибо, –
Полакомил ты старого ловца!”
(Фет Л. Толстому) [21]

Ваши стихи, дорогой Сергей Николаевич, брызнули мне в душу чистой росой поэзии. В них есть то, чего не хватает большинству молодых поэтов – свободная, искренняя непосредственность вдохновения, а не натуга курицы, высидевшей яйцо. В этом смысле мне особенно нравится несколько a la Блок стихотворение “В сердце много боли вешней” – мне оно близко и поется без усилия. Нехорошо только “те тебе” (во 2-й строфе). “Старая царевна” при всем усилии сдерживаться заставляет у меня мурашек ползти вдоль спины.[22] Очень сильные “набатные” стихи! Был бы жив Мусоргский – он бы написал достойную их музыку.[23] В “Принцессе-Акварели”, в общем изящной и задушевной, неприятно обилие иностранных имен и слов; стих “К принцессе бедной де-Соваж” – неудачен расстановкой слов. Лучше: “К бедной принцессе де-Соваж”. В “Больном принце” слышится гумилевщина, которой я не выношу да и вам советую избегать. Вашему дарованию она чужда совершенно. Гумилев[24] ведь бездарен, как каблук, и кроме запасов рифм и метров ничего не имеет за душой. Другое дело – мастерские сонеты А.А. Сидорова[25]: у того сюда направляется талант и ему тут также трудно противодействовать, как стилету, когда он пропарывает Вашу одежду и вонзается прямо в сердце. У вас же все это мне кажется наносным, а ваше подлинное, дурылинское – “Старая царевна”, “Сказание о медном

Нижегородчины, среди них выделяются “Очерки бытовой истории Нижегородской ярмарки” (1917).

[19] Имеются в виду “Песни, собранные П.В. Киреевским” (Вып. 1–10, 1860–1874), очерк З.Н. Гиппиус “Светлое озеро” (1902) и книга М.М. Пришвина “У стен града невидимого. Светлое озеро” (1909).

[20] Сидоров Алексей Алексеевич (1891–1978) – искусствовед, книговед, член-корреспондент АН СССР (1946), друг молодости Дурылина; участник кружков, собиравшихся у Ю. Анисимова и Крахта, где пробовал свои силы как поэт.

[21] Заключительные строки из стихотворения А.А. Фета “Гр. Л.Н. Т – у” (“Как ястребу, который просидел...”, 1875), вошедшего в первый выпуск “Вечерних огней” (1883).

[22] Практически одновременно с письмом Дурылину Садовской писал А.А. Блоку: «Без мурашек не могу читать “Поля Куликова” и “России”» [14, с. 50]. “Старая царевна” Дурылина по схожему ощущению от прочтения для Садовского связалась в один ряд с этими стихотворениями Блока.

[23] Об обстоятельствах создания стихотворения “Старая царевна” Дурылин поведал в своих записках 1928 г. “Москва”, в главе, посвященной столичному колокольному звону: «Ивановский звон <с колокольни Ивана Великого. – *Ю.И.*> производил на меня с детства еще особое впечатление. Суриков говорил однажды Волошину: “Верю в Бориса Годунова и в Самозванца только потому, что про них на Иване Великом написано”. Я помню с детства эту надпись черно-золотою вязью на шее у Ивана Великого, но верю я в Бориса Годунова и Самозванца потому, что слушал Ивановский звон: он и при них звенел, он о них и мне звенит... В 1910 году я часто хаживал в Кремль, часто слушал Ивановский звон, – и однажды, ложась в постель, придя из Кремля после всенощной, схватил клочок бумаги и в темноте, не глядя на нее, нацарапал вот что <далее приводится текст стихотворения. – *Ю.И.*>. Прочтя это стихотворение, Борис Садовской писал мне: “Нету Мусоргского – вот кто бы написал музыку на эти слова!” Перечитываю эти строки теперь и вижу: стихи писаны дольником, которым теперь пишут все, а 18 лет назад не писал почти никто, не писал и я; язык какой-то свой, и русский, и мой; какой-то кусочек старины будто застрял в стихах, и, может быть, хоть на $^1/_{10}$ и есть правда в отзыве Садовского, – и вот вижу это и знаю: все это не я написал, а Ивановский звон назвонил мне в тот вечер, а я лишь записал коряво назвоненное. Утром, помню, я с удивлением прочел, еле разбирая, корявый листок – и удивился: откуда это у меня? Я писал тогда гладкие символические стихи, “Францисканские сонеты” <...> – и вдруг этот русский, истошный выплач, царевнин стон! Не мое. Звоново. Это с Иван.[овской] колокольни» [15, с. 396–398]. Важно здесь отметить, что свое стихотворение, *назвоненное* в сокровенных глубинах души, Дурылин посвятил именно Садовскому: в этом жесте – признание его поэтического авторитета и сопричастности его миропониманию.

[24] Садовской всегда отрицательно относился к поэтической деятельности Гумилева. См. об этом: [14, с. 50].

[25] Имеются в виду его сонеты в кн.: *Рем Д. <Баранов А.А.>, Сидоров А.А.* Toga Praetexta. Стихи 1909 года. М.: Тип. торг. дома Пожидаева и Эдельберг, 1910. 64 с. Сонеты Сидорова, при всей своей мастеровитости, обнаруживают вторичность, что отметили в своих рецензиях Брюсов и Гумилев.

грошике". Я не сомневаюсь, что при наличности у Вас искренности, "нутра", "души", вернее вдохновения (старое, прекрасное пушкинское слово: оно с понятием о таланте неразрывно – да и над душой у нас напрасно смеются), Вы преодолеете временем и трудами неизбежные тернии и придете к лаврам.

Роман, которым Вы интересуетесь, медленно вызревает у меня в голове, как в парнике дыня. "Лермонтова" вряд ли смогу прочесть: он сейчас у В.Я. Брюсова, принят им в "Русскую мысль", а другого экземпляра я не имею.

Мельников был у нас на днях; перед отъездом поговорю с ним о китежских источниках. Он тоже, вероятно, поедет с нами.

Сегодня и завтра здесь объявлена лекция Ф.А. Степпуна[26].

Благодарю Вас за память и еще раз за стихи. Скоро увидимся в Москве. Мой привет А.А. Сидорову и Ю.П. Анисимову.

Ваш

Борис Садовской.

20 окт. 1911.

Нижний.

3.

<В начале письма помета Садовского – "1912">.

Николаевка[27],

27-го мая.

Дорогой Борис Александрович!

Шлю Вам свой привет из Малороссии от цветущих яблоней, каштанов, и поющих соловьев, удодов, звонко вскрикивающих иволог. Здесь есть еще старые дворянские гнезда и, бродя по липовым аллеям, хорошо, разгрустясь, читать ваши стихи о "прадеде моем Лихутине"[28]. Лихутины лежат по сельским кладбищам под вязами и дубами, и над ними поют потомки соловьев, которыми заслушивались когда-то Лихутины. Есть здесь (<неразб. слово> Курской губ.) помещики, которые знавали Фета, Майкова, служили в стрелках Императорской фамилии с гр.<афом> А.К. Толстым, но они помнят только, что Алексей Констант.<инович> красавец был, а Афанасий Афанасьевич хорошо хозяйничал, а еще раньше хорошим был кавалеристом...

Я получил от археологического института командировку в Нижегородс.<кую> губ.<ернию> и поеду на озеро Светлояр. Очень прошу Вас написать мне, где в Нижнем я могу разыскать А.П. Мельникова, к которому советовали мне обратиться и археологи и Эмилий Карлович[29]. Если не знаете его адреса, напишите, где он служит, каково его служеб.<ное> положение и т.п. В Нижнем явлюсь к Вашему батюшке[30]. Буду очень благодарен Вам. Я посылаю Вам свою статью о Толстом "Бегун", ту самую, которую я Вам читал как-то зимой у Вас. Вы тогда отозвались о ней: "если б я был редактором, я бы поместил её" и советовали снести в "Р.<усскую> Мысль". Валерия Яковлевича я боюсь и менее робею перед "Современником"[31]. Быть может, возможно ее поместить? Впрочем, совершенно предаюсь на Вашу волю, хоть и

[26] Степун (Степпун) Федор Августович (1884–1965) – философ, прозаик, мемуарист. В годы перед Первой мировой войной часто выступал с лекциями по философии в провинциальных городах России. Особенно любил бывать в Нижнем Новгороде. Был знаком с Садовским по собраниям в редакции издательства "Мусагет". В мемуарах "Бывшее и несбывшееся" (1956) оставил выразительный портрет его: «Борис Садовской (не дай Бог было назвать его Садовским – ценил свое дворянство), талантливый автор стихов о самоваре и сборника тщательно сделанных литературных статей "Камена", очень изящный, лет на 80 запоздавший рождением человек, – с бритым лицом, безволосым черепом и старомодно-торжественным сюртуком, живо напоминавший Чаадаева...» [16, с. 211–212].

[27] Село Николаевка Путивльского уезда Курской губ. (в наст. время – в Сумской области Украины), – имение грузинской княжны Варвары Николаевны Кавкасидзе, родной тетки Алексея Сидорова, заменившей ему и его младшему брату Сергею и сестре Ольге рано умершую мать. В Николаевке любил бывать в весенне-летнее время Дурылин.

[28] Имеется в виду стихотворение Садовского "Прадед", впервые напечатанное вместе со стихотворением "Прабабка" под общим заглавием "Мои предки" в журнале "Русская мысль" в 1911 г. В сборнике Садовского "Пятьдесят лебедей" (1913) они помещены под заглавием "Семейные портреты".

[29] Метнер Эмилий Карлович (1872–1936) – основатель и главный редактор издательства "Мусагет" и журнала "Труды и Дни". В 1902–1906 гг. служил цензором в Нижнем Новгороде и хорошо знал его культурную общественность.

[30] Отец Бориса Садовского – Александр Яковлевич Садовский (1850–1926), авторитетный краевед, председатель Нижегородской губернской ученой архивной комиссии, автор многих трудов по истории Нижегородчины.

[31] "Современник" – "ежемесячный журнал литературы, политики, науки, истории, искусства и общественной жизни" – издавался в Петербурге в 1911–1915 гг. С марта по июнь 1912 г. Садовской заведовал литературным отделом журнала.

не скрою, что был бы рад видеть её напечатанной. Замолвите словечко.

Писали ли новые стихи? Если не трудно, перепишите хоть одно. Давно я Вас не видал и ничего Вашего не читал. Юлиан передавал мне, что Вы взяли его стихи[32]. Вот доброе дело! Пора Юлиану печататься, и как хорошо, что Вы, Фетовым благословением[33] поэт, первый его печатаете.

Буду очень рад Вашему письму. Черкните о Мельникове[34] и о том, где взять в Нижнем лошадей на Семеновский тракт. Во благовремении черкните и осудите моего Толстого.

Вам шлет привет милый юноша, Сережа Сидоров[35], брат А.<лексея>А.<лексеевича>, большой Ваш поклонник.

Уваж<ающий> и любящий С. Дурылин.

Адрес: Почт.<овая> станция Бурынь, Курской губ.<ернии>, Николаевка, имение кн.<яжны> В.Н. Кавкасидзе, мне.

P.S. Письмо претерпит (?) Одиссею, ибо не знаю Вашего адреса.

4[36].

Дорогой Б.<орис> А.<александрович>!

К сожалению, не застал Вас[37].

Если захотите меня повидать, то вот адрес: Канатная ул., д.<ом> Лемке[38], кв.<артира> д-<окто>ра Либина.[39] Я уезжаю сегодня в 8.58 веч.<ера>.

Буду дома. Привет от всех.

Ваш С. Дурылин.

---

[32] В письме от 9 ноября 1912 г. Садовской известит Анисимова: «Устроил тебя в новом журнале “Северный Ежемесячник”, в котором приму ближайшее участие» (РГАЛИ. Ф. 1013. Оп. 1. Ед. хр. 17. Л. 2). Имелся в виду журнал “Северные записки. Литературно-политический ежемесячник”, который с января 1913 г. стала издавать С.И. Чацкина. Садовской войдет в авторский коллектив журнала. В нем будут напечатаны его стихотворения, критические статьи, а также повесть “Побеги жизни”.

[33] Творческое наследие Фета имело чрезвычайное важное значение для Садовского. У него было намерение издать книгу о Фете, материалы для нее он долгие годы собирал, обладал его автографами. К сожалению, это намерение не осуществилось по ряду объективных причин, прежде всего из-за тяжелой болезни автора. Современники хорошо знали о фетовской страсти Садовского, обращались к нему за соответствующими консультациями (в частности, Ю.А. Никольский и Г.П. Блок). Фетовский аспект стал неотъемлемой частью написанных Дурылиным поэтического и прозаического портретов Садовского (см.: [17, с. 388–390]).

[34] По возвращении со Светлояра Дурылин извещал своего гимназического товарища В.В. Разевига: “...был <...> у Мельникова <...>, милейшего, умнейшего и интереснейшего из всех чиновников особых поручений. Он потешил меня такими легендами и сказаниями, что сам стал для меня легендой” [12, с. 832]. Позднее, в 1928 г., в письме к Н.К. Гудзию, собиравшемуся совершить путешествие по Волжским городам, Дурылин написал вдохновенный портрет Мельникова: «В Нижнем, бывало, я проводил целые дни с А.П. Мельниковым, сыном Печерского, который знал русскую литературу “в лицо” от Достоевского и Писемского до Андрея Белого, которого водил по хлыстовским местам (в 1904 г. в Нижнем жил Э. Метнер, к нему и ездил Белый). Самое m-me Гиппиус саживал Андрей Павлович в тарантас, когда она изволила совершать partie de plaisir на Святое озеро, самого Лихун-Чанга водил он по Нижнему, показывая достопримечательности. А самому Андрею Павловичу хлысты не раз говорили: “Андрей Павлович, батюшко, раздвой бородку – и иди к нам во Христы”. А приеду, бывало, в Нижний, Андрей Павлович, чиновник особых поручений при всех губернаторах (“особые поручения” были исключительно гидообразного или этнографического характера), – сидит в квартире своей во флигеле губернаторского дома на диване, поджав ноги. Как буддийский бог в нише, и повторяет: ”Гамакришна Будхарата бунаканда”: он был буддист! – и, верите или нет, бывало в трактире, за стерляжьей ухой, между анекдотом о Герцене и губернаторе, примется читать нараспев стих за стихом из “Махабхараты” по-санскритски! Да, широка была Россия! “Я бы ее сузил!” – говорил Дмитрий Карамазов. И извозчика, бывало, нанимаешь на вокзале: “К Андрею Павловичу!” – и везут. Вам бы его разыскать. Кажется, он жив еще (лицом вылитый Эдуард VII), и побеседовать». И по завершении портрета – знаменательная отсылка: “Кстати, в Нижнем Б. Садовский – умный и острый” [7, с. 606].

[35] Сидоров Сергей Алексеевич (1905–1937), брат А.А. Сидорова, с малых лет отличался особой любовью к церковным службам и позднее стал священником. Был связан с П. Флоренским. В наше время двумя изданиями вышли его “Записки”. А.А. Сидоров, сам незаурядная творческая личность, считал: “Брат Сергей имел лучшие, чем я, способности к литературе” [18, с. 417]. В советское время Сергей Сидоров несколько раз арестовывался, в 1937 г. расстрелян.

[36] Письмо не датировано. Мы полагаем, что оно относится к июню 1912 г., когда Дурылин приезжал в Нижний Новгород, чтобы затем отправиться на Светлояр, и встречался с Садовским, который, приехав из Петербурга, жил в родительском доме в июне–июле 1912 г., после чего уехал в Пятигорск с целью пройти курс лечения от своей хронической болезни.

[37] Дурылин приходил к Садовскому в его родительский дом (ул. Тихоновская, 27).

[38] Современный адрес – ул. Короленко, 11. Здание сохранилось, ныне это объект культурного наследия федерального значения. Дом был выстроен в конце XIX в. городовым архитектором Нижнего Новгорода В.М. Лемке для собственных нужд; дом знаменит тем, что в 1900–1901 гг. здесь жил Максим Горький (он также входит в ансамбль зданий, составляющих усадьбу В.М. Лемке; в одном из ее флигелей в 1888–1896 гг. жил В.Г. Короленко).

[39] Очевидно, это В.Б. Либин – нижегородский врач, член партии социалистов-революционеров.

5[40]**.**

(Визитная карточка).

Сергей Николаевич Дурылин <далее – карандашом. – *Ю.И.*> просит дорогого Бориса Александровича пожаловать к 1 часу дня, в Народный дом, на лекцию "За полуночн.<ым> солнцем".

Тихоновская ул.<ица>. Свой дом. Борису Александровичу Садовскому.

Билет для входа.

6.

(Помета Садовского карандашом: "12. XII. 1912")

Милый и дорогой Борис Александрович!

Увы, я только что получил Ваше дружеское письмо, ибо я не был в "Мусагете" давным давно, а переслать его мне никто не догадался. Вы – такой добрый и верный друг в отношении ко мне и Юлиану, что, конечно, я, если б и не хотел писать для печати, написал бы, – но я и вообще очень рад написать о св. Франциске[41]. Рецензию эту (переводы сравню с подлинником Fioretti. Speculum perfectionis, edit. P.Sabatier. Paris. 1898 г.) напишу в самом скором времени и вышлю, – точно также вышлю немедленно и статью "Бегун". Я получил любезное приглашение от г-жи Чацкиной, которым я обязан Вам же, – и предложу ей еще кое-что о Толстом: Вам же отдам "Бегуна". Затем я очень хотел бы поместить у Вас рецензию на Вольфинга "Модернизм и музыка"[42]; не скрою от Вас, по двум причинам хотел бы этого: а) книга, действительно, умная, талантливая, чуждая патоки Айхенвальда[43] и богоборчества в виде фельетонов, и б) книга по своему культурному (здесь и далее подчеркнуто Дурылиным. – *Ю.И.*) устремлению глубоко чуждая современному интернационализму (черт его побери), универсальной культуре, подобно универс.<альному> магазину, где продается всякая дрянь. Приемлема ли такая рецензия? (разумеется, чуждая полемики с интернационалистами готового платья). Читал сейчас "Юбилей поэта". Славно пишут в селе Медведь!

Вере Оскаровне[44] делали операцию – к счастью, благополучно. Юлиан был потрясен и измучен ее болезнью. Ну, да все слава Богу!

Крепко жму Вашу руку.

Ваш С. Дурылин.

Мой адрес: Покровка, 3-й Переведеновский пер.<переулок>, д.18, кв. 2.

P.S. Если Вы сами не вздумаете писать о книжке Юлиана, то разрешите это сделать мне[45].

---

[40] Письмо не датировано. Мы датируем его концом лета – началом осени 1912 г. В это время Дурылин снова приезжал в Нижний Новгород, чтобы выступить с лекцией по материалам, собранным во время путешествия на Север. Он приглашает Садовского именно на эту лекцию. Она состоялась в Народном доме, учрежденном в 1903 г. при содействии М. Горького и Ф.И. Шаляпина и выполнявшем функции культурно-просветительского центра. С той же лекцией в 1912 г. Дурылин выступал в Москве и Вязниках. Свои впечатления от путешествия он отразил в книге "За полуночным солнцем (По Лапландии пешком и на лодке)", которая в 1912 г. была опубликована в журнале "Маяк", а в 1913 г. вышла отдельным изданием.

[41]. У Дырылина был глубокий интерес к личности Франциска Ассизского. «Что-то было созвучное у него с этим "бедняком Христовым"», – писала в своих воспоминаниях о Дурылине Т.А. Сидорова-Буткевич, жена А.А. Сидорова [12, с. 816]. Франциску он посвятил четыре сонета в "Антологии" книгоиздательства "Мусагет" (1911). Вместе с А.П. Печковским Дурылин подготовил два издания жизнеописания святого (1911, 1913), куда вошли его статьи "Житие святого Франциска Ассизского" и «"Цветочки" святого Франциска Ассизского».

[42] Имеется в виду книга Э.К. Метнера (под псевдонимом – Вольфинг) "Модернизм и музыка. Статьи критические и полемические. (1907–1910). Приложения (1911)", вышедшая в 1912 г. в издательстве "Мусагет". В этой книге Метнер характеризовал музыкальный модернизм как "отсутствие культурной преемственности", "мнимый импрессионизм и виртуозность", "страсть к изобретению новых красочно-звуковых оттенков", "непонимание формы", "любительство", "явление безусловно вредное для развития высшей культуры; в конечном результате это грозит возвращением к варварству, но без девственных сил его, к варварству, как атавизму" [17, с. 239–240].

[43] Айхенвальд Юлий Исаевич (1872–1928) выдвинул концепцию "имманентной критики". Его методология некоторыми современниками воспринималась как неубедительная. Садовской в рецензии на очерк Айхенвальда "Пушкин" (1908) писал: «Книга г. Айхенвальда в строгом смысле не может быть названа ни ученым исследованием, ни критической работой. Всего точнее содержание ее выражалось бы в словах: "как я люблю Пушкина". <...> Но нужно ли все это? И вообще дневник эстетика, влюбленного в Пушкина, написанный изящно и умно, вряд ли может иметь какое-нибудь значение для воздвигаемой Пушкинианы» [19, с. 94].

[44] Станевич Вера Оскаровна (1890–1967) – жена Ю.П. Анисимова; поэтесса, переводчик.

[45] Первый поэтический сборник Ю.П. Анисимова "Обитель" (1913) готовился к публикации издательством "Альциона", которым руководил земляк Садовского, его институтский однокашник А.М. Кожебаткин. Садовской о нем не высказывался в печати. Рецензию на "Обитель" опубликовал Дурылин – в журнале "Труды и дни" (1913). Он обратил внимание на некоторые

Вашу книгу стихов[46] я дважды прочел, как целую книгу и по неск.<ольку> раз отдел.<ьные> стихи, и собираюсь Вам написать о ней подробно, пока же скажу, что Ваши стихи благоухают тем чище и нежней, чем проще и родимей их запах, чем тише, чище и зеленей тот лес, через который выходишь на луг по тропинке, — и рвешь цветы на полянках, на поёме, у болотца...

В лугах при колокольном звоне

Я собирал весной цветы. [47]

Да, это правда: Вы их собрали и не засушили. И спасибо Вам за это!

7.

<Письмо написано на бланке: «Редакция газеты "Русская молва"[48]. С.-Петербург, Троицкая ул., д. № 15—17. Телефон № 121—44»>.

СПб., 13 дек. 1912 года.

Дорогой Сергей Николаевич!

Спасибо за теплое письмо. Присылайте Франциска поскорее, а также и "Бегунов". Страдаем мы также от недостатка переводной литературы: умоляю Вас, настойте, чтобы Юлиан выслал скорее переводы из Рильке[49]. Еще пострекайте Ходасевича[50], да, кстати, скажите ему (тел. 307, — 88), что "Московские письма"[51] он может расширить до 100 и даже 150 строк. Всех переводчиков хватайте прямо за яицы и требуйте рукописей. Жду с нетерпением и Вольфинга. Присылайте всё, только скорее, как можно. Да нет ли у Вас рождественского рассказа?

Ваш Бор. Садовской.

8.

Дорогой Борис Александрович!

Не знаю, как Вас благодарить за Ваше дружеское понукание меня и Юлиана. Без такого способа воздействия, мы, русские бездельники, пропали бы и предались окончательно в руке [так!] интернационалистов. Посылаю Вам одновременно с письмом:

1) Рассказ Рождественский оригинальный. Рукопись его в единственном экземпляре — не затеряйте.

2) "Бегуна".[52]

3) Три рецензии: а) о Франциске, б) о Вольфинге , в) о Наполеоне — Тэна.[53]

Не знаю, не длинны ли они по размеру; если нужно сокращать, сокращайте. Но, если можно, поместите целиком Вольфинга: и так я сжимался, сколько мог. Напишите

несовершенства дебютной, "начальной книги" Анисимова, но в целом его мнение было положительным, с искренним уважением к позиции автора, его стремлению достучаться до читательских сердец: "...от этой книги — *Душа стесняется лирическим волненьем*. Пусть во многом слово не стало в ней лирической плотью, которая сама живет, в согласии с духом, самобытно и цельно, пусть многие стихотворения — только страницы книги, а не сами — маленькие, но законченные книги, где страницы — строфы, — все же, вся в целом, эта книга из тех, которым отдаешься с радостью и надеждой под их лирическое иго" [12, с. 26].

[46] *Садовской Б.А.* Пятьдесят лебедей: Стихотворения. СПб.: Тип. Альтшулера, 1913. 101 с.

[47] Строки стихотворения "В лугах, при колокольном звоне..." из дебютного сборника Садовского "Позднее утро" (1909). В автографе стихотворение имело посвящение О.Г. Чубаровой, подруге юности Садовского (посвящение было восстановлено при авторской правке 1930-х гг.) В критике стихотворение отмечалось как лучшее в сборнике.

[48] Газета "Русская молва" издавалась с декабря 1912 г. по август 1913 г. По приглашению видного деятеля партии кадетов А.В. Тырковой (и по рекомендации А.М. Ремизова и А.А. Блока) Садовской занял в газете должность редактора литературного отдела. Однако проработал он в газете совсем недолго (чуть больше месяца): уволился из-за принципиальных разногласий с редактором.

[49] Ю.П. Анисимов был в числе первых переводчиков, познакомивших русских читателей с поэзией Р.М. Рильке. Сборник его переводов (*Рильке Р.М.* Книга часов. Ч. 1. О монашеской жизни. М.: Лирика, 1913. 46 с.) редактировался В.И. Ивановым. В предисловии к сборнику Анисимов подчеркнул, что "отдает" свой труд "тем немногим, кто ценит Рильке не только как исключительного стихотворца и кто чувствует его значение для России" (с. 3). Дурылин опубликовал рецензию на этот сборник, в которой подчеркнул: "Родная русская печаль и вера есть в стихах немецкого поэта, и оттого они дороги и милы, и близки" (Путь. 1914. № 3. С. 69).

[50] В.Ф. Ходасевич писал Садовскому (письмо не датировано, но есть помета Садовского "21 дек. 1912"): «Дурылин меня от Вашего имени "стрекал". Буду стараться: только печатайте!» [2, с. 331].

[51] Имеется в виду "Московская литературная хроника" — колонка, которую, под названием "Вести из Москвы", Садовской предлагал вести Ходасевичу в газете "Русская молва".

[52] Рукопись статьи "Бегун" сохранилась в фонде Дурылина в РГАЛИ (Ф. 2980. Оп. 1. Ед. хр. 6). Тема "бесконечного бегунства русского человека" [12, с. 734] сильно интересовала Дурылина. Наряду с упомянутой работой, она также развивается в его статьях о поэтах Леониде Семенове (1918) и Александре Добролюбове (1926), в мемуарном очерке "У Толстого и о Толстом" (1928) и книге "Рихард Вагнер и Россия" (1913).

[53] Книга И. Тэна "Наполеон Бонапарт", вышедшая в русском переводе в издательстве "Мусагет" в 1912 г.

откровенно (с правом выругать и сказать: “Хи, хи, хи - - - С.Н. пишет стихи!”) и о рассказе, и о рецензиях.

Юлиана и Ходасевича понукну (вот слово-то!).

Можно ли написать о поэте Б. Садовском — о лебедях[54]? Можно ли ругнуть Клюева[55] и вообще в размере фельетона? Написать ли Вам фельетон об озере Светлояре, скитах и Керженце? С диалогами, мужиками, мистическими и матерщинными?

Ну, шлю Вам привет большой и спасибо.

Ваш С. Дурылин.

Покровка, 3-й Переведеновс.<кий>, 18, 2.

P.S. Если что напечатаете, то вышлите газету (№№ с напечат.<анным>) в 2 экземплярах.

Да и вообще хотелось бы познакомиться с газетой.

<В конце письма помета Садовского — “17. XII.12.”>

9.[56]

Дорогой Борис Александрович!

С Новым годом!

Я послал Вам письмо еще в старом году, но, должно быть, Вы уехали в Нижний на праздники и оно Вас не застало.

Очень благодарю, что Сергею Раевскому оказалось место рядом с А. Ремизовым и Б. Садовским[57]. Рецензию на Вольфинга я очень просил бы Вас поместить. По многим причинам, — из которых одну Вы поймете, вспомнив некоторые наши разговоры о некотором народе, — больше, чем кто-либо, — я очень бы хотел, чтоб хоть одна моя рецензия воздала отчасти должное этой замечательной книге; потому поратуйте, православный, за это писаньице!

Не требуется ли Вам очерка (размер фельетона) о Заволжских мужиках, Невидимом граде и видимых весях раскольничьих полубеллетрист.<ического> характера? Затем, мыслимо ли написать рецензию о Юлиане, строк на 20[58]?

Одновременно с этим письмом к Вам, пишу в контору с просьбой выслать динариев за рассказ.

Всего доброго Вам, а русской литературе — нового Пушкина!

Ваш С. Дурылин.

(Покровка, 3 Переведеновский, 18, 2).

10.[59]

Дорогой Борис Александрович!

Вручаю Вам две из своих книг, — вручаю с особой радостью, как человеку, всегда искренно и тепло относившемуся ко мне. Очень бы любопытствовал, что Вы скажете о “Вагнере”. Ведь книга-то не о Вагнере, а о другом[60].

Очень рад еще и еще раз сказать Вам большое спасибо за Ваше доброе дружество.

Ваш С. Дурылин.

---

[54] О сборнике стихотворений Садовского “Пятьдесят лебедей”. Рецензия не была написана; видимо, по причине скорого ухода Садовского из “Русской молвы”.

[55] В 1915 г. Н.А. Клюев в Петрограде познакомится с Садовским, подарит ему свой сборник стихов “Мирские думы”. В книге “Ледоход” (1916) Садовской охарактеризует творчество Клюева как значительное явление в русской поэзии.

[56] Письмо относится к началу января 1913 г.

[57] Сергей Раевский — псевдоним Дурылина. Ремизов и Садовской публиковались в газете “Русская молва”.

[58] Садовской уже не мог что-либо ответить относительно рецензии на сборник Анисимова “Обитель”, ибо уже покинул редакцию “Русской молвы”. Перечисленные выше материалы Дурылина — “Бегун” и три рецензии (“а) о Франциске, б) о Вольфинге, в) о Наполеоне — Тэна”) — в “Русской молве” не появились: во-первых, по причине непродолжительности пребывания там Садовского, а во-вторых, из-за того что его литературная позиция не разделялась главным редактором С.А. Адриановым. О последнем Садовской так написал в своих мемуарах 1920-х годов: «Главным редактором газеты был заслуженный приват-доцент, по прозванию Ферфичкин. Сморщенный и плюгавый, он никогда не смотрел в глаза. Ферфичкин лет десять назад, по заказу министра Плеве, написал “Историю министерства внутренних дел” и получил награду, но после 1905 года счел за лучшее переменить свои взгляды. Он сплошь браковал подобранных мной сотрудников <среди них Садовской называет «группу москвичей из “Мусагета”», а в этой группе как раз и был Дурылин. — *Ю.И.*>... <...> Через месяц я уволился» [20, с. 172].

[59] Письмо не датировано; относится к 1913 г., когда вышла подаренная Дурылиным Садовскому книга “Рихард Вагнер и Россия. Вагнер о будущих путях искусства”.

[60] Действительно, книга была о другом — в связи с Вагнером, но о другом: о России, о русском человеке, взыскующем Града невидимого — Китежа, — и русском искусстве, сила которого “в действенном источнике веры и религии” [12, с. 104—105]. В этой книге Дурылин впервые обратился к мифологеме Китежа, все очарование которой он с особой яркостью и полнотой ощутил в своем “бегунстве” в 1912 г. к местам, где она возникла, к Нижегородскому Заволжью (в 1915 г. он вторично побывал здесь). С этой же мифологемой связаны его книги “Церковь невидимого Града” (1914), “Сказание о невидимом Граде-Китеже” (1916), “Начальник Тишины” (1916).

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Торопова В.Н.* Сергей Дурылин: Самостояние. М.: Молодая гвардия, 2014. 393 с.
2. *Ходасевич В.Ф.* Некрополь. Литература и власть. Письма Б.А. Садовскому. М.: Согласие, 1996. 464 с.
3. *Садовской Б.А.* Заметки. Дневник (1931–1934) // Знамя. 1992. № 7. С. 172–194.
4. *Демин В.Н.* Андрей Белый. М.: Молодая гвардия, 2007. 413 с.
5. *Садовской Б.А.* Морозные узоры: Стихотворения и письма. М.: Водолей, 2010. 568 с.
6. Сергей Дурылин и его время: Исследования. Тексты. Библиография. Кн. 1: Исследования. М.: Модест Колеров, 2010. 512 с.
7. *Дурылин С.Н.* В своем углу. М.: Молодая гвардия, 2006. 879 с.
8. *Белый А.* Сочинения: В 2 т. Т.2. М.: Худож. лит., 1990. 671 с.
9. *Садовской Б.А.* “Весы” (Воспоминания сотрудника) // Минувшее: Исторический альманах. 13. М.; СПб.: Atheneum: Феникс, 1993. С. 7–53.
10. *Садовской Б.А.* Стихотворения, рассказы в стихах, пьесы и монологи. СПб.: Академический проект, 2001. 398 с.
11. *Анчугова Т.В.* В зарницах памяти: Москва 1940–1950-х гг. М.: Русский мир, 2019. 368 с.
12. *Дурылин С.Н.* Статьи и исследования 1900–1920-х годов. СПб.: Владимир Даль, 2014. 895 с.
13. *Дурылин С.Н.* “Брожу по взгорьям в дни глухонемые...”: Пропущенные “углы” / Подгот. текста, предисл. и примеч. А. Резниченко // Новый мир. 2008. № 12. С. 144–162.
14. *Изумрудов Ю.А.* “В память наших десятилетних, не омраченных ничем дружелюбных отношений...”: неизданные письма Бориса Садовского к Александру Блоку и их историко-литературный контекст // Известия РАН. Серия литературы и языка. 2019. Т. 78. № 5. С. 44–58.
15. *Дурылин С.Н.* Собрание сочинений: В 3 т. Т. 1. М.: Изд-во журнала “Москва”, 2014. 544 с.
16. *Степун Ф.А.* Бывшее и несбывшееся. СПб.: Алетейя, 2000. 651 с.
17. Книгоиздательство “Мусагет”: История. Мифы. Результаты: Исследования и материалы. М.: РГГУ; Мемориальный Дом-музей С.Н. Дурылина, 2014. 526 с.
18. *Сидоров С.А.* Записки священника Сергия Сидорова, с приложением жизнеописания, составленного его дочерью В.С. Бобринской. М.: Изд-во ПСТГУ, 2019. 494 с.
19. *Голов Н.* <*Садовской Б.А.*>. Ю. Айхенвальд // Весы. 1909. № 7. С. 93–94.
20. *Садовской Б.А.* Записки (1881–1916) // Российский Архив (История Отечества в свидетельствах и документах XVIII–XX вв.). Вып. 1. М.: Студия “ТРИТЭ”-“Российский Архив”, 1994. С. 106–183.

REFERENCES

1. Toropova, V.N. *Sergey Durylin: Samostoyaniye* [Sergey Durylin: Self-Status]. Moscow, 2014. 393 p. (In Russ.)
2. Khodasevich, V.F. *Nekropol. Literatura i vlast. Pisma B.A. Sadovskomu* [Necropolis. Literature and Power. Letters from B.A. Sadovsky]. Moscow, 1996. 464 p. (In Russ.)
3. Sadovskoy, B.A. *Zametki. Dnevnik (1931–1934)* [Notes. Diary (1931–1934)]. *Znamya*. [Banner], 1992, No. 7, pp. 172–194. (In Russ.)
4. Demin, V.N. *Andrey Bely.* Moscow, 2007. 413 p. (In Russ.)
5. Sadovskoy, B.A. *Moroznyye uzory: Stikhotvoreniya i pisma* [Frosty Patterns: Poems and Letters]. Moscow, 2010. 568 p. (In Russ.)
6. *Sergey Durylin i yego vremya: Issledovaniya. Teksty. Bibliografiya. Kn. 1: Issledovaniya* [Sergei Durylin and His Time: Research. Texts. Bibliography. Book. 1: Research]. Moscow, Modest Kolerov, 2010. 512 p. (In Russ.)
7. Durylin, S.N. *V svoyem uglu* [In Your Corner]. Moscow, 2006. 879 p. (In Russ.)
8. Bely, A. *Sochineniya v 2 t. T 2* [Works: In 2 Volumes. Vol. 2]. Moscow, 1990. 671 p. (In Russ.)
9. Sadovskoy, B.A. *“Vesy” (Vospominaniya sotrudnika)* [“Vesy” (Memories of a Staff Member)] *Minuvsheye: Istoricheskiy almanakh. 13* [Past: Historical Almanac. 13]. Moscow; St. Petersburg, 1993, pp. 7–53. (In Russ.)
10. Sadovskoy, B.A. *Stikhotvoreniya, rasskazy v stikhakh, pyesy i monologi* [Poems, Stories in Verse, Plays and Monologues]. St. Petersburg, 2001. 398 p. (In Russ.)
11. Anchugova, T.V. *V zarnitsakh pamyati: Moskva 1940–1950 gg* [In the Lightning of Memory: Moscow 1940–1950s]. Moscow, 2019. 368 p. (In Russ.)
12. Durylin, S.N. *Statyi i issledovaniya 1900–1920 godov* [Articles and Research from 1900 to 1920]. St. Petersburg, Moscow, 2014. 895 p. (In Russ.)
13. Durylin, S.N. *“Brozhu po vzgoryam v dni glukhonemyye...” Propushchennyye “ugly”* [“I wander

through the hills on deaf and dumb days...” Missed “Corners”]. *Novyj mir* [New World], 2008, No. 12, pp. 144–152. (In Russ.)

14. Izumrudov, Yu.A. *“V pamyat nashikh desyatiletnikh, ne omrachennykh nichem druzhelyubnykh otnosheniy...”: neizdannyye pisma Borisa Sadovskogo k Aleksandru Bloku i ikh istoriko-literaturnyy kontekst* [“In memory of our Ten-Year, Friendly Relations not Overshadowed by Anything ...”: Unpublished Letters from Boris Sadovskoy to Alexander Blok and Their Historical and Literary Context]. *Izvestiya Rossiyskoy akademii nauk. Seriya literatury i yazyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language], 2019, Vol. 78, No. 5, pp. 44–58. (In Russ.)

15. Durylin, S.N. *Sobraniye sochineniy v 3 t. T. 1* [Collected Works: In 3 Volumes. Vol. 1]. Moscow, 2014. 544 p. (In Russ.)

16. Stepun, F.A. *Byvsheye i nesbyvsheyesya* [Past and Unfulfilled]. St. Petersburg, 2000. 651 p. (In Russ.)

17. *Knigoizdatelstvo “Musaget”: Istoriya. Mify. Rezultaty: Issledovaniya i materialy* [“Musaget” Publishing House: History. Myths. Results: Research and Materials]. Moscow, 2014. 526 p. (In Russ.)

18. Sidorov, S.A. *Zapiski svyashchennika Sergiya Sidorova, s prilozheniyem zhizneopisaniya, sostavlennogo yego docheryu V.S. Bobrinskoy* [Notes of the Priest Sergiy Sidorov, with the Attachment of the Biography, Compiled by his Daughter V.S. Bobrinskaya]. Moscow, 2019. 494 p. (In Russ.)

19. Golov, N. (Sadovskoy, B.A.). *Yu. Aykhenvald. – Vesy* [Libra], 1909, No. 7, pp. 93–94. (In Russ.)

20. Sadovskoy, B.A. *Zapiski (1881–1916)* [Notes (1881–1916)]. *Rossiyskiy Arkhiv (Istoriya Otechestva v svidetelstvakh i dokumentakh XVIII–XX vv.)* [Russian Archive (History of the Fatherland in Certificates and Documents of the 18th–20th Centuries)]. Issue 1. Moscow, 1994, pp. 106–183. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 7 февраля 2021 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 15 марта 2021 г.
Статья принята к публикации: 30 марта 2021 г.
Дата публикации: 30 июня 2021 г.
Received by Editor on February 7, 2021
Revised on March 15, 2021
Accepted on March 30, 2021
Date of publication: June 30, 2021

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150015623-8

Барон Е.Ф. Розен и “Литературные прибавления к Русскому инвалиду” (1831–1832)

© 2021 г. Н. В. Куц

Аспирант Московского государственного
университета имени М.В. Ломоносова,
Россия, 119991, Москва, Ленинские Горы, д. 1
nikolaikuts@yandex.ru

Резюме. В статье рассматривается история сотрудничества барона Е.Ф. Розена в газете А.Ф. Воейкова «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”» в начале 1830-х годов. На материале публикаций Розена в газете, его писем к Воейкову и воспоминаний В.П. Бурнашева изучаются взаимоотношения литератора с воейковским окружением и его выступления против литературных оппонентов (Н.А. Полевого, К. фон Кнорринга). Предпринимается попытка восстановить полную историю рецензии Розена на трагедию Пушкина “Борис Годунов”. Делается вывод о том, что рецензия была написана Розеном во второй половине февраля 1831 г. и первоначально предназначалась для “Литературных прибавлений”. Также в статье на основании проведенного исследования Розену атрибутируются сочинения, опубликованные в газете под криптонимом “Р.”: рецензия на роман Н.И. Греча “Поездка в Германию”, две критические заметки и эпиграмма на Н.А. Полевого. В приложении к статье впервые публикуется полный текст писем Розена к Воейкову.

Ключевые слова: Розен, Воейков, Пушкин, Полевой, литературная жизнь, литературные отношения, переписка, эпиграмма, “Борис Годунов”.

Для цитирования: *Куц Н.В.* Барон Е.Ф. Розен и “Литературные прибавления к Русскому инвалиду” (1831–1832) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 58–69. DOI: 10.31857/S241377150015623-8

Baron E.F. Rozen and “The Literary Supplement to the Russky Invalid” (1831–1832)

© 2021 Nikolai V. Kuts

Postgraduate Student at the Lomonosov Moscow State University,
1 Leninskie Gory, Moscow, 119991, Russia
nikolaikuts@yandex.ru

Abstract. This article analyses the publications by baron Egor Fedorovich Rozen in the newspaper “Literary Supplement to the Russky Invalid” edited by Alexander Voeikov. The history of Rozen’s work for the newspaper in the early 1830s is studied on the basis of his letters to Voeikov and the memoirs by Vladimir Burnashev. The article attempts to reconstruct the history of Rozen’s reviewal of the tragedy “Boris Godunov” by Alexander Pushkin, with the inference that the review was written in the second half of February 1831 and was originally intended for the “Literary Supplement to Russky Invalid”. The article also studies the works published in the newspaper under the cryptonym “R.” – the review of Nikolai Grech’s novel “Trip to Germany” and the epigram on Nikolai Polevoi, – and attributes these works to Rozen. The entire text of Rozen’s letters to Voeikov is appended to the article. .

Key words: Rozen, Voeikov, Pushkin, Polevoi, literary life, literary relationship, correspondence, epigram, “Boris Godunov”.

For citation: Kuts, N.V. *Baron i “Literaturnyie probavleniya k Russkomu Invalidu” (1831–1832)* [Baron E.F. Rozen and “The Literary Supplement to the Russky Invalid” (1831–1832)]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 58–69. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150015623-8

Остзейский барон и русский литератор Егор Федорович Розен (1800–1860) известен как поэт, драматург, переводчик и критик, в первой половине 1830-х годов достаточно близкий к Пушкину и его окружению (подробнее о Розене см.: [1]; [2]). В пушкинистике имя Розена часто упоминается в связи с его переводом на немецкий язык “Бориса Годунова”, рецензией на пушкинскую трагедию и историей, развернувшейся вокруг сцены “Ограда монастырская”, исключенной Пушкиным из текста трагедии при подготовке ее первого издания в 1830 г. (см.: [3, т. 7, с. 432–433]).

Розен переводил “Годунова” в середине 1831 г., пользуясь предоставленной Пушкиным беловой рукописью (при этом нет однозначных сведений о том, что перевод был законченным и полным[1]). Также он написал о трагедии критическую статью, которая впервые была опубликована на немецком языке в остзейском журнале “Dorpater Jahrbücher” (“Дерптские ежегодники”) в июне 1833 г. [5]. К статье прилагался выполненный Розеном перевод сцены “Ограда монастырская” и ее русский оригинал (данный в подстрочном примечании). Розен в предуведомлении к переводу сообщал: «Автор, намереваясь поместить эту сцену при втором издании “Бориса Годунова”, позволил нам предварительно с нею познакомить немецкую публику» [6, с. 268]. Очевидно, о замысле второго издания Розен мог знать только от самого Пушкина. Спустя полгода, в начале января, в газете А.Ф. Воейкова «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”» (1834, № 2–3) появился перевод статьи Розена вместе со сценой “Ограда монастырская”. Судя по замечанию Воейкова о том, что Пушкин разрешил познакомить с фрагментом “и русскую” публику, и довольно тесным на тот момент контактам между Пушкиным и Розеном, санкция на публикацию была дана самим Пушкиным, имевшим намерение переиздать “Годунова” в расширенной редакции. Все эти факты позволяют поставить вопрос о реконструкции третьей – по всей видимости, окончательной – редакции текста пушкинской трагедии, в которую может быть включена сцена “Ограда монастырская” [7, с. 253], в академических изданиях традиционно помещаемая в разделе вариантов (о современном состоянии проблемы см.: [6, с. 444–446]; [7]; [8]).

У сюжета с появлением в “Литературных прибавлениях” “Ограды монастырской” вместе со статьей Розена о “Годунове” есть предыстория: участие барона в воейковской газете в 1831–1832 гг. Сотрудничество Розена с Воейковым и его активность в “Литературных прибавлениях” не становились предметом специального интереса исследователей, поэтому мы рассмотрим их подробнее.

Сближение Розена с Воейковым произошло, вероятно, в ноябре–декабре 1830 г., после того как Розен прервал общение с издателями “Северных цветов” и “Литературной газеты” и покинул круг Дельвига (см. об этом: [9, с. 156–157]). В тот момент он завершал сбор материалов для своего альманаха “Альциона” на 1831 г. и искал новых литературных связей. Среди вкладчиков его альманаха, помимо участников “Северных цветов” (В.И. Туманского, Трилунного, Деларю и др.), появились новые лица: В.И. Карлгоф и П.Г. Сиянов. Оба – выходцы из военной среды, сотрудничавшие в воейковских изданиях[2]. Вероятно, с ними Розен познакомился уже на пятничных литературных собраниях у Воейкова, которые начал посещать в ноябре–декабре. Тогда же состоялось его знакомство с другим малоизвестным литератором из воейковского круга, П.Г. Волковым, с которым у Розена, по-видимому, завязались приятельские отношения: Волков в первых номерах издаваемого им в 1831 г. журнала “Эхо” поместил лестные

[1] Существует предположение, что полный перевод Розен не опубликовал по причине того, что его опередил эстляндский литератор К. фон Кнорринг, напечатавший в 1831 г. свой перевод пушкинской трагедии во второй части издания “Russische Bibliothek für Deutsche” (“Русская библиотека для немцев”) [4, с. 555].

[2] Карлгоф регулярно печатался в “Славянине” и “Новостях литературы”, Сиянов – в “Славянине” (см.: [10, с. 485]; [11, с. 475]).

рецензии на его поэму “Рождение Иоанна Грозного” и альманах “Альциона” [6, с. 496].

О “пятницах” Воейкова оставил воспоминания их участник В.П. Бурнашев, сотрудничавший в то время в изданиях М.А. Бестужева-Рюмина, “Сыне отечества” и “Северной пчеле” Н.И. Греча и Ф.В. Булгарина, а также в петербургской франкоязычной газете “Le Furet” (“Хорек”), переименованной затем в “Le Miroir” (“Зеркало”). К мемуарам Бурнашева исследователи обращаются с определенной долей осторожности. Еще современники отмечали, что он, по меткому выражению П.А. Вяземского, писал “все напропалую из головы своей” [12, с. 233]: искажал факты, нарушал их хронологическую последовательность с целью беллетризации и был склонен к прямым выдумкам. Так, по поводу статьи о “пятницах” исчерпывающе высказался один из ее героев, А.И. Подолинский, заявивший, помимо прочего, что с ее автором он никогда не был знаком, а у Воейкова “не только вовсе не бывал, но по особенной случайности *нигде и никогда* его не видел” [13, стлб. 861].

Тем не менее, необходимые нам сведения о воейковских вечерах из воспоминаний Бурнашева извлечь можно. Из того, что мемуарист пишет о Розене, наиболее достоверна портретная характеристика [14, т. 95, с. 268, 272]. Это показательно: Розена, в отличие от Подолинского, Бурнашев хорошо знал. Они могли пересекаться не только у Воейкова, но и на “четвергах” Н.И. Греча, и даже в редакции “Северного Меркурия” М.А. Бестужева-Рюмина. Не вызывает сомнений запечатленный Бурнашевым факт общения Розена с Волковым и Карлгофом, а также факт негативного на тот момент отношения Розена к Булгарину ([14, т. 95, с. 273–274]; ср.: [15, с. 110]). Верно и утверждение Бурнашева о том, что Розен в 1830-е годы “постоянно воевал” с Н.А. Полевым, издателем “Московского телеграфа” [14, т. 96, с. 146, 152]. Полевой, в журнале которого Розен печатался на заре своей литературной деятельности, неблагосклонно высказывался о новых сочинениях барона. Самолюбивого литератора это не устраивало: издатель “Московского телеграфа”, как мы увидим, в начале 1830-х годов был главной мишенью розеновских критических выпадов и эпиграмм.

Воейков привлек Розена, как и других посетителей пятничных собраний, к сотрудничеству в новой газете «Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”», которую он начал выпускать с 1831 г., и первое время это сотрудничество было весьма плодотворным. Розен в период “разлада с литературными аристократами” [9, с. 156] намеревался “прикрепиться” к какому-либо повременному изданию (с момента выхода в отставку в 1828 г. вопрос литературного заработка был для него существенным), и поэтому принял деятельное участие в газете: почти в каждом номере “Литературных прибавлений” за январь–февраль мы можем увидеть его стихотворения и рецензии на новые книги. Но уже весной интенсивность и качество этого сотрудничества заметно снижаются: в газете изредка появляются только ранние стихотворения Розена[3].

Причину этой внезапной перемены открывают сохранившиеся письма Розена к Воейкову, написанные в феврале 1831 г.[4] Они проливают свет на взаимоотношения сотрудника и редактора и характеризуют обоих. Из текста писем становится ясно, что отношения Розена с Воейковым были натянутыми: в ответах Розена отражено взаимное недопонимание и легкое раздражение.

Редактор “Литературных прибавлений” просил у автора новых статей и прежде всего рецензию на пушкинского “Бориса Годунова”. Розен, пытаясь сохранить гордую независимость, напоминал, что Воейков и так получил от него “десять стихотворных пьес и четыре статьи в прозе” и может быть благодарен ему как за количество, так и за качество его сочинений[5]. В свою очередь, барон требовал у Воейкова прояснить материальный характер их “литературного дела”, выдвинуть прямые условия сотрудничества, а редактор все время уходил от этого щепетильного вопроса. Испытывая денежные трудности, Розен больше не мог выдерживать неопределенность своего положения. В письме от 24 февраля он оговаривал условия своего дальнейшего сотрудничества в “Литературных прибавлениях”: “Редакция оной газеты должна мне дать две тысячи рублей в год. <...> Если мои требования вам покажутся слишком большими, то откажите мне напрямки <...> и будьте уверены, что это не прервет, по крайней мере с моей стороны,

[3] Одно из них, “Болезнь” 1826 г., Воейков за неимением лучшего публикует дважды (1831, № 20, 31).

[4] Письма бар<она> Розена к А.Ф. Воейкову // РГАЛИ. Ф. 88. Оп. 1. Ед. хр. 41 (текст писем см. в приложении к нашей статье)..

[5] Там же. Л. 1.

приятельскую между нами связь”[6]. Розен добавлял, что в случае отказа либо “пристанет к другому изданию”, либо примет предлагаемую ему служебную должность (вероятно, должность при дежурстве Главного штаба, которую Розен получит в июне [3, т. 14, с. 183]), и тогда его участие в газете будет носить необязательный характер. Воейков выставленные ему условия отверг (по-видимому, в ответном письме), потому что 27 февраля Розен уже пишет о “литературном разрыве” и окончании их общего “литературного дела”[7]. Как видим, прекращение сотрудничества Розена в воейковской газете было вызвано материальными причинами.

Письма к Воейкову существенно дополняют историю розеновской статьи о “Борисе Годунове”. Выясняется, что развернутый разбор пушкинской трагедии первоначально был написан Розеном на русском языке и предназначался для “Литературных прибавлений”. Воейков хотел поскорее опубликовать его в газете, пока выход печатного издания “Годунова” (22–23 декабря 1830 г.) оставался литературной новостью, и поторапливал автора. Когда же, наконец, разбор был окончен, и Розен пообещал передать его Воейкову (в письме от 24 февраля), между ними произошел разрыв, и желаемую статью Воейков так и не получил. Она осталась на руках у Розена, и барон, по-видимому, не мог найти близкого ему издания, готового ее напечатать. Только в июне–июле, вновь появившись в пушкинском окружении, Розен отдал статью О.М. Сомову для публикации в “Литературной газете” ([16, с. 47]; [3, т. 14, с. 217]; см. также: [8, с. 130–131]), не зная, что ее издание прекратилось. Очевидно, это была уже новая редакция статьи: в ее немецком переводе, выполненном в январе 1833 г. (и опубликованном в июне того же года в “Дерптских ежегодниках” [5, с. 59]), отразилась работа Розена с рукописью “Годунова”, которую он мог получить от Пушкина только в мае–июне 1831 г. Но основной ее текст, как мы полагаем, составила рецензия на “Годунова”, написанная еще в феврале. Воейков, напечатавший русский перевод статьи (вероятно, не без ведома ее автора) в начале 1834 г. в “Литературных прибавлениях”, как будто вспомнил о не полученном в свое время от Розена материале.

[6] Там же. Л. 3–3об.

[7] Там же. Л. 5.

Обратимся теперь к ключевым публикациям Розена в газете в период активного сотрудничества с Воейковым. В критике Розен проявил особый интерес к переводческой проблематике: в первой же своей рецензии он разобрал перевод трагедии “Макбет”, выполненный А.Г. Ротчевым по немецкому переложению Шиллера (“Сию-то неудачную переделку г. Ротчев еще переделал в безделку – бедный Шекспир!”), указав на ошибочность принципов перевода и его многочисленные несовершенства [19, с. 22–23]. В воейковской газете барон впервые попробовал свои силы и в качестве критика современной русской литературы[8]. Он написал благосклонную рецензию на поэму “Безумная” И.И. Козлова, отметив, что поэт пошел “по новой, не проложенной стезе”, выбрав предметом изображения безумие героини и решив описывать побуждения и действия “затмившегося ума”: “Такое несчастное лице, по примеру Шекспира, одевать в дикое очарование – это, без сомнения, весьма трудная и гигантская попытка, которая может не удаться и великому поэту!” [18, с. 27–28].

Среди лирических пьес Розена, напечатанных в “Литературных прибавлениях”, есть традиционное новогоднее стихотворение “На исход 1830 года” – дружеское послание, в котором слышатся отголоски литературных и жизненных бурь, испытанных им в 1830 г. (вероятно, в том числе подразумевается разрыв с Дельвигом):

Ты последними часами
Истекаешь, старый год!
Шумно праздную с друзьями
Твой торжественный отход!
Старец в ризе белоснежной,
Ты, главой белей луня, –
Черный был ты для меня,
И тяжелый и мятежный! [20].

Здесь же упоминается дружеский круг, заменивший автору прежние узы и утешивший в борьбе с врагами:

Но доволен я судьбою:
Ты взамен врагов и змей
Дал мне пламенных друзей;
Добрый старец! Честь с тобою [20].

Послание, по-видимому, адресовано кругу воейковских “пятниц”: Сиянову, Волкову, Карлгофу. С ним перекликается стихотворение

[8] До этого Розен только однажды выступил в “Литературной газете” (1830, № 48) с рецензией на сочинения шведского поэта Б. фон Бескова (см.: [17, с. 87]; [9, с. 135]).

В.И. Карлгофа “К друзьям. На новый 1831 год”, поддерживающее ту же традицию (образы: старый год – старец, новый год – младенец):

Мы, замеченные светом,
Поэтическим приветом
Встретим, добрые друзья,
К нам слетевшее дитя [21].

В этом кругу довольно близкие отношения у Розена установились с П.Г. Сияновым – штаб-офицером и поэтом. В феврале в должности старшего адъютанта Главного штаба Сиянов был откомандирован в Польшу, где русская армия подавляла восстание. По этому случаю Розен опубликовал в “Литературных прибавлениях” (1831, № 13) стихотворение “На отъезд Сиянова в действующую армию”, вносившее вклад в рисуемый приятельским кругом Сиянова его литературный образ – удалого вояки и поэта, по замечанию В.Э. Вацуро, “давыдовского покроя” ([22, с. 677]; см. также: [23, с. 619]).

Некоторые материалы в “Литературных прибавлениях” Розен подписывал не полным именем, а криптонимом “Р.” – такова, например, подпись к напечатанной 4 февраля 1831 г. рецензии на роман в письмах Н.И. Греча “Поездка в Германию”. Бурнашев, хорошо осведомленный в делах редакции “Литературных прибавлений”, в номере “Le Furet” от 4 марта открыл, чье имя зашифровано в этой подписи. Заявив, что “среди отзывов, которые наши журналы сделали на “Поездку в Германию” г. Греча, глубже всех был разбор”, помещенный в воейковской газете, он сообщил, что рецензия “принадлежит перу барона Розена” [24]. Сам Розен в письме к Воейкову от 24 февраля упомянул о том, что посетил Греча, который был “весьма доволен” критическим разбором своего романа[9]. Наконец, об авторстве Розена свидетельствуют следы близкого знакомства рецензента с жизнью остзейского дворянства, заметные в предпоследнем абзаце: «Автор говорит, что в Лифляндии *мода* жениться на родной племяннице. Тому были только редкие примеры, всегда возбуждавшие общее негодование. На стран<ице> 59 сказано: “Чины племянника, двоюродного брата, деда внучатного раздаются в Лифляндии и Эстляндии по достоинствам, а не по точному родству”; “это совершенно против истины!” Изредка мелькают недосмотры» [25, с. 78].

[9] Письма бар<она> Розена к А.Ф. Воейкову. Л. 3.

Таким образом, мы можем подкорректировать сведения о многочисленных воейковских псевдонимах: литерой “Р.” в газете подписывался не Воейков, как предполагал И.Ф. Масанов (см.: [26, т. 3, с. 7; т. 4, с. 109]), а барон Розен.

С подписью “Р.” в “Литературных прибавлениях” немного материалов. Помимо рецензии на роман Греча, две статьи: “Литературная новость” – отклик Розена на сообщения берлинского журнала “Der Freimьtige” (“Прямодушный”) о современной русской литературе (поэме “Полтава” Пушкина и сочинениях Сомова) [27] и заметка “Поправка ошибки”, указывающая на неточность, допущенную редакцией “Московского вестника” при публикации “любопытного журнала посольского чиновника” [28].

Под криптонимом “Р.” также напечатана эпиграмма, грубый тон которой, вероятно, заставил Розена скрыть авторство:

Историческою дрянью
И гнилой журнальной бранью
Заражает он Парнас.
Зачумленный, жалкий, смрадный,
Шлепнется он в добрый час
С каланчи *высокоглядной*! [29].

Адресат эпиграммы – Николай Полевой. Под “историческою дрянью” Розен подразумевает его исторические повести и “Историю русского народа”, а “каланчой” именует оптический телеграф, давший название его журналу. Схожий образ можно найти в позднейшей антикритике Розена, направленной против “Московского телеграфа”: «Ободряемый нашими лучшими литераторами, я всегда чувствовал себя выше той печальной атмосферы, в которой чернеется “Телеграф”, как маяк, означая место, где корабль г-на Полевого стал на мель и разбился» [30, с. 167]. По поводу сложного эпитета “высокоглядный”, дополнительно свидетельствующего в пользу авторства Розена, заметим, что барону была свойственна тяга к сложным словам, в том числе неологизмам, – следствие того, что его родным языком был немецкий, в котором, в отличие от русского, словосложение как словообразовательный способ широко распространено.

Примечательно, что Розен и в воспоминаниях Бурнашева предстает эпиграмматическим противником Полевого: он отдает Воейкову на пятничном собрании эпиграмму на “Московский телеграф”, высмеивающую немецкий эпиграф, с которым журнал

выходил в 1825–1827 гг. («Глаголет смело “Телеграф”: / “Что захочу – могу!..”» [14, т. 96, с. 152]). Эта эпиграмма позднее вошла в антологии под предположительным авторством Розена (не исключено, что она сочинена самим Бурнашевым), в то время как эпиграмма под криптонимом “Р.” “Историческою дрянью...”, которую с уверенностью можно атрибутировать Розену, осталась вне поля зрения исследователей (см.: [31, с. 399, 811]).

Полевой является адресатом и другой розеновской эпиграммы, напечатанной Воейковым в газете во второй половине апреля 1831 г. (спустя два месяца после прекращения активного сотрудничества с бароном) под заглавием “Ответ”:

Хоть бьют людей за то, что дерзко врут,
Но дуракам и пьяницам спускают!
Вот мой ответ: “*Лежачего не бьют!*
А *битому* подавно уж прощают” [32].

Эта эпиграмма подписана уже полным именем Розена. Она намекает на получивший широкую огласку эпизод с побитием Полевого палками по приказанию князя Н.Б. Юсупова. Слух об этом происшествии пришел из Москвы летом 1830 г., после чего был распространен в печати газетой “Le Furet” (под прикрытием “китайского анекдота”) и Воейковым в “Славянине” (подробнее об этом см.: [33]). Бурнашев утверждал, что “прямодушный барон Розен” на вечерах у Воейкова выражал сомнение в истинности неприятного случая с издателем “Московского телеграфа” [14, т. 96, с. 146–147]. Несмотря на это, в очередном выпаде в сторону Полевого – очевидно, “прощая” ему строгую критику своих сочинений – Розен обыграл именно этот слух, усилив недвусмысленность намека выделением ключевых слов. Поскольку к апрелю 1831 г. “китайский анекдот” утратил актуальность, можно предположить, что Розен сочинил эпиграмму несколькими месяцами ранее (в декабре 1830 или январе–феврале 1831 г.), и она могла распространяться в узком кругу, прежде чем редактор “Литературных прибавлений” решился ее напечатать.

По-видимому, Розен имел в виду свои выступления против Полевого на страницах воейковской газеты, когда в антикритике, помещенной в “Сыне отечества” в октябре 1832 г., писал об издателе “Московского телеграфа”: “Он, как слышно, приписывает мне какие-то – конечно, не хвалебные – о нем отзывы, помещенные там и сям. Не ручаясь за достоверность сего слуха, считаю ненужным оправдываться” [30, с. 170–171].

Сохраняя знакомство с редактором “Прибавлений” после “литературного разрыва”, Розен продолжал, как и обещал, изредка давать Воейкову “несколько стишков и проч<ее>”: в августе 1831 – феврале 1832 г. его имя время от времени мелькало в газете. Воейков, в свою очередь, в декабре хвалил его “Альциону” на 1832 г., назвав альманах “отлично-хорошим” (1831, № 102).

Из сочинений Розена, напечатанных в “Литературных прибавлениях” в этот период, наибольший интерес представляет полемическая статья “Нечто о литературном предприятии г. фон Кнорринга”, помещенная в номере от 27 февраля 1832 г. в сатирическом отделе “Пересмешник” [34]. Это последний материал, который Розен предназначал специально для воейковской газеты. Барон опубликовал статью под псевдонимом “Ксенократ Луговой”, став “названым братом” Воейкова в его войне с братьями Полевыми (редактор газеты, как известно, в своих выступлениях против Николая Полевого брал псевдоним “Никита Луговой”). Долгое время считалось, что под псевдонимом скрывался О.М. Сомов или сам Воейков (см.: [6, с. 395– 396]), пока авторство Розена не было доказано В.Э. Вацуро на основании изучения цензурных материалов [1, с. 342][10].

Статья метила сразу в двух литературных оппонентов барона. Первым был Полевой, раскритиковавший в январе в “Московском телеграфе” (1832, № 17) альманах Розена “Альциона” и его повесть “Очистительная жертва”. Вторым – эстляндский переводчик и издатель Карл фон Кнорринг, опубликовавший в Ревеле свой перевод “Бориса Годунова” во втором выпуске издания “Russische Bibliothek für Deutsche” (“Русская библиотека для немцев”), вышедшем в середине 1831 г. [38, с. 145]. В статье Розен отпускал в адрес Полевого несколько колкостей и удивлялся тому, что его «бестолковый “Кирдяпа”» (историческая повесть

[10] Принадлежность статьи Розену подтверждают рассыпанные в тексте свидетельства его работы над трагедией “Россия и Баторий” (1832–1833) из эпохи Ивана Грозного: он называет Полевого “мужем чернил”, поясняя, что Грозный называл Стефана Батория “мужем кровей”, а в другом месте именует “уста” издателя “Московского телеграфа” “многошумящими и широковещательными”, что очевидным образом отсылает к переписке Грозного с Курбским.

“Симеон Кирдяпа”) был переведен Кнорингом на немецкий и помещен в начале первого выпуска “Русской библиотеки” [35, с. 130]. После этого барон переходил к содержанию “Русской библиотеки” и произносил свой “приговор” Кноррингу: «Переводы “Бориса Годунова” и “Горя от ума” решительно *из рук вон*, и так дурны, что никоим образом нельзя словами определить степени их несовершенства. – Это не переводы, но самая неприятная для русских карикатура!» [34, с. 130].

Негативную оценку переводу Кнорринга Розен впоследствии дал в статье о “Борисе Годунове” в “Дерптских ежегодниках”, предпосланной его переводу сцены “Ограда монастырская” (см.: [6, с. 268]). В выступлении “Ксенократа Лугового”, разбирая недостатки перевода Кнорринга, Розен, вероятно, намекал на собственную фигуру, когда писал о поэте, способном перевести пушкинскую драму лучше: “Сие совершеннейшее произведение русского Парнаса будет классическим творением и на немецком языке, если оно переведется человеком, хорошо знающим не только русский язык, но и древности русские, умеющим ценить пленительный язык этой драмы и вполне передать все особенности оного” [34, с. 131]. Противопоставляя этот возможный (собственный?) перевод напечатанному в “Русской библиотеке”, Розен задавался вопросом: «Что скажут немцы о нашем “Борисе Годунове”, если прочтут жалкий перевод г. Кнорринга? Что подумает *Август Шлегель* или *Людвиг Тик*? Больно, очень больно для нас, а г. *Полевому* и горя мало!» [34, с. 131].

С похожими претензиями к Полевому и Кноррингу в декабре 1831 г. выступал в “Литературных прибавлениях” (1831, № 97) и Воейков (под псевдонимом “А. Кораблинский”), но редактор газеты, в отличие от Розена, ничего не мог сказать о качестве перевода “Годунова”. Для Розена же этот вопрос был принципиальным, потому что он действовал с Кноррингом-переводчиком на общей ниве и воспринимал его как соперника: “ревельский житель” опередил его, познакомив немецких читателей с трагедией Пушкина раньше, чем Розен закончил свой перевод или задумался о его публикации. В этой связи мы находим верным предположение М.Г. Салупере о том, что Розен, оценивая перевод Кнорринга, “был не совсем беспристрастен” [35, с. 146]. Барон ориентировался на остзейскую и – шире – немецкую читающую публику (см об этом: [36]), выступал прежде в эстляндских изданиях с переводами из Пушкина (“Пророк”, “Бахчисарайский фонтан”, сцены из “Бориса Годунова” “Граница литовская” и “Ночь. Келья в Чудовом монастыре” [37, с. 28–33]) и в некоторой степени претендовал на роль просветителя немцев в области пушкинского творчества. Поэтому неудача с первым переводом “Годунова” оказалась для него чувствительной.

Можно заключить, что знакомство Розена с Воейковым позволило ему периодически использовать «Литературные прибавления» как площадку для выступлений против своих литературных оппонентов, в том числе под криптонимом “Р.” (эпиграмма на Полевого), принадлежность которого Розену представляется нам доказанной, и псевдонимом “Ксенократ Луговой”. Воейковская газета не принесла барону ожидаемого литературного заработка: уже в конце февраля 1831 г. из-за разногласий по поводу гонорара он прекратил постоянное сотрудничество с редактором. Этот экономический казус привел к тому, что в 1831 г. читатели не увидели на страницах “Литературных прибавлений” развернутой рецензии Розена на трагедию Пушкина “Борис Годунов”.

ПРИЛОЖЕНИЕ

ПИСЬМА Е.Ф. РОЗЕНА К А.Ф. ВОЕЙКОВУ

Текст писем печатается по подлинникам, хранящимся в РГАЛИ: Ф. 88. Оп. 1. Ед. хр. 41. Л. 1–7. Орфография и пунктуация приведены в соответствие современным нормам, авторские особенности пунктуации сохранены. Курсивом обозначено слово, вписанное Розеном над строкой со знаком вставки. Подчеркиванием выделены слова, подчеркнутые в оригинале рукою Розена.

1.

14 февраля 1831 г. В Петербурге.

Милостивый государь

Александр Федорович!

Возвращаю Вам книги ваши. Касательно того, что вы мне пишете о Карлгофе, скажу вам, что тут есть недоразумение – вероятно, неумышленное, – но пояснять оное теперь уже не нужно! В ответ на вопрос ваш о моем разборе “Б<ориса> Годунова”, прошу вас вспомнить, что вы получили от меня <u>десять</u> стихотворных пьес и <u>четыре</u> статьи в прозе; итак, мне кажется, что <u>я</u> еще имею полное

право на благодарность вашу и количеством, и качеством моих пьес. Впрочем, это только мое мнение; вы вправе иметь другое, — и если вы думаете, что я в долгу перед вами, то можно *будет* пояснить это недоразумение — каким-нибудь образом! Я очень уступчив!

С совершенным почтением честь имею пребыть,

милостивый государь,

Вашим покорнейшим слугою

барон Г<еоргий> Розен

Сего 14-го февраля 1831.

С.-Петербург.

2.

24 февраля 1831 г. В Петербурге.

Милостивый государь

Александр Федорович!

Вы окажете мне большую услугу доставлением четырехсот рублей через подателя сего: я у отъезжающего знакомого купил разные, мне необходимые вещи — и от этого совершенно обеднел. Разбор “Бориса” окончен и переписан: его достанет на три большие отделения; вы его получите завтра, ибо я хочу прочесть его одному приятелю. В прошедшее воскресенье был я у Греча: он весьма доволен разбором “Поездки в Германию”.

Думая, что из нашей обоюдной излишней деликатности может выйти недоразумение, быть может и неприятность, считаю нужным с вами говорить откровенно. Если вы хотите, чтоб я участвовал в «Лит<ературных> приб<авлениях> к “Инвалиду”», то редакция оной газеты должна мне дать две тысячи рублей в год, менее и взять не могу, ибо жизнь в Питере дорога, квартира одна стоит мне 45 руб<лей> в месяц, — и к вам я переехать уже не могу. Если мои требования вам покажутся слишком большими, то откажите мне напрямки (и не посылайте уже 400 рублей) и будьте уверены, что это не прервет, по крайней мере с моей стороны, приятельскую между нами связь. Я либо пристану к другому изданию, либо приму должность, мне предлагаемую ныне[11], — а вам изредка все буду давать несколько стишков и проч<ее>.

Сделайте, как Вам угодно будет, но прошу Вас в изустном со мною разговоре никогда не упоминать о содержании сего письма.

Честь имею пребыть с истинным почтением

Вашим покорнейшим слугою

б<арон> Розен

Сего 24-го февраля.

Сделайте одолжение, отвечайте мне письменно.

3.

27 февраля 1831 г. В Петербурге.

Милостивый государь

Александр Федорович!

Получив двойным числом 14 № “Лит<ературных> прибавлений”, считаю долгом с благодарностью возвратить Вам лишний экземпляр. Доставление в сегодняшнее утро 15-го и 16-го №№ меня приятно разуверило в том, что наш литературный разрыв, причиняемый недоумением с обоюдной стороны, не повредил нашему знакомству. Разные обстоятельства помешали мне побывать у Вас, чтоб кончить наше лит<ературное> дело, к полному удовлетворению Вашему.

Благодарю Вас за доставление письма от Сиянова; он пишет, что я о нем подробно узнаю от Вас; мне это будет приятно! С графом Толстым[12] буду писать к нему.

Честь имею пребыть с истинным почтением,

милостивый государь,

Вашим покорнейшим слугою

б<арон> Розен

Сего 27-го февраля

1831.

4.

Без даты.

Милостивый государь

Александр Федорович!

Сделайте одолжение, примите на себя труд отправить посылку к Сиянову; вы это легко можете, имея много связей и знакомств; я же здесь никого не знаю. Исполните просьбу

Вашего покорного слуги

б<арона> Розена

[11] Вероятно, должность при дежурстве Главного штаба, на которую Розен будет принят в июне 1831 г. в чине штаб-ротмистра. См.: [3, т. 14, с. 183]; [38, с. 94].

[12] Д.Н. Толстым-Знаменским (1806—1884). См.: [22, с. 677].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Вацуро В.Э.* Розен Егор Федорович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5: П–С. М.: Большая Рос. энциклопедия, 2007. С. 341–344.
2. *Киселева Л.Н.* Эстляндец барон Е.Ф. Розен – борец за русскую народность // Киселева Л.Н. Эстонско-русское культурное пространство. М.: Викмо-М, 2018. С. 213–228.
3. *Пушкин А.С.* Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959.
4. Летопись жизни и творчества А.С. Пушкина: В 4 т. Т. 3 (1829–1832) / Сост. Н.А. Тархова; науч. ред. Я.Л. Левкович. М.: СЛОВО/SLOVO, 1999. 624 с.
5. *Rosen G.* “Борис Годунов” etc., d<as> i<st> “Boris Godunow” // Dorpater Jahrbücher für Litteratur, Statistik und Kunst, besonders Russlands. Riga und Dorpat, 1833. Bd. I. № 1. S. 43–59.
6. Пушкин в прижизненной критике: 1831–1833 / Под общ. ред. Е.О. Ларионовой. СПб.: Гос. Пушкинский театральный центр в СПб., 2003. 544 с.
7. *Ивинский Д.П.* Сцена “Ограда монастырская”: Пушкин, Мицкевич, Дельвиг, Розен // Пушкин. Москва. 1826: альбом по материалам выставки в Государственном музее А.С. Пушкина: август – декабрь 2006. М.: Московские учебники, 2009. С. 248–253.
8. *Куц Н.* К вопросу о литературных отношениях А.С. Пушкина и барона Е.Ф. Розена: контекст «Бориса Годунова» // “И в просвещении стать с веком наравне”: Сб. статей / под общ. ред. Н.И. Михайловой. М.: Изд-во ИКАР, 2018. С. 125–138.
9. *Вацуро В.Э.* “Северные цветы”. История альманаха Дельвига–Пушкина // Вацуро В.Э. Избранные труды. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 3–222.
10. *Ильин-Томич А.А.* Карлгоф Вильгельм Иванович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 2: Г–К. М.: Большая Рос. энциклопедия, 1992. С. 485–486.
11. *Песков А.М.* Воейков Александр Федорович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 1: А–Г. М.: Сов. энциклопедия, 1989. С. 456–458.
12. *Ивинский Д.П.* “Я уверен, что Сумбурнашев никогда не вел дневника...”: Из полемических заметок князя П.А. Вяземского // Ивинский Д.П. О Пушкине. М.: Intrada, 2005. С. 213–236.
13. *Подолинский А.И.* По поводу статьи г. В. Б<урнашева> “Мое знакомство с Воейковым в 1830 году” // Русский архив. 1872. № 3–4. Стлб. 855–865.
14. *Бурнашев В.П.* Мое знакомство с Воейковым в 1830 году и его пятничные литературные собрания // Русский вестник. 1871. Т. 95. С. 250–283; Т. 96. С. 133–203.
15. *Никитенко А.В.* Дневник: В 3 т. Т. 1. 1826–1857. Л.: Гослитиздат, 1955. 542 с.
16. Из бумаг Степана Петровича Шевырева // Русский архив. 1878. № 5. С. 47–87.
17. *Блинова Е.М.* “Литературная газета” А.А. Дельвига и А.С. Пушкина, 1830–1831: Указатель содержания. М.: Книга, 1966. 208 с.
18. *Розен Е.Ф.* “Безумная, русская повесть в стихах”. Сочинение И. Козлова // Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 4 (14 января). С. 26–29.
19. *Розен Е.Ф.* “Макбет, трагедия Шакспира. Из соч<инений> Шиллера”. Перевод А. Ротчева // Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 3 (10 января). С. 22–23.
20. *Розен Е.Ф.* На исход 1830 года // Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 7 (24 января). С. 54.
21. *Карлгоф В.И.* К друзьям. На новый 1831 год // Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 3 (10 января). С. 23.
22. *Вацуро В.Э.* Мицкевич и русская литературная среда 1820-х гг. (Разыскания) // Вацуро В.Э. Избранные труды. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 672–614.
23. *Нешумова Т.Ф.* Сиянов Петр Гаврилович // Русские писатели. 1800–1917: Биографический словарь. Т. 5: П–С. М.: Большая Рос. энциклопедия, 2007. С. 618–620.
24. *Сперанская Н.* Материалы по русской литературе в петербургской газете “Le Furet” / “Le Miroir” в 1831–1832 гг. // [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/materialy-po-russkoj-literature-v-peterburgskoj-gazete-le-furet-le-miroir-v-1831-8212-1832-gg.html
25. *Р. <Розен Е.Ф.>* “Поездка в Германию, роман в письмах”. Сочинение Н. Греча // Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 10 (4 февраля). С. 75–78.
26. *Масанов И.Ф.* Словарь псевдонимов русских писателей, ученых и общественных деятелей: В 4 т. Т. 3. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1958. 415 с.; Т. 4. М.: Изд-во Всесоюзной книжной палаты, 1960. 558 с.
27. *Р. <Розен Е.Ф.>* Литературная новость // Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 8 (28 января). С. 59–60.

28. *Р. <Розен Е.Ф.>* Поправка ошибки // Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 32 (22 апреля). С. 255.

29. *Р. <Розен Е.Ф.>* “Историческою дрянью...” // Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 9 (31 января). С. 70.

30. *Розен Е.Ф.* Нечто о “Московском телеграфе” // Сын отечества. 1832. № 10. Отд. III. С. 166–174.

31. Русская эпиграмма второй половины XVII – начала XX в. / Вступ. статья Л.Ф. Ершова; сост., подг. текста и примеч. В.Е. Васильева, М.И. Гиллельсона, Н.Г. Захаренко; Л.: Сов. писатель, 1975. 968 с. (Б-ка поэта, большая серия).

32. *Розен Е.Ф.* Ответ // Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 32 (22 апреля). С. 255.

33. *Сперанская Н.* Петербургская газета “Le Furet” / “Le Miroir” (1829–1833) // [Электронный ресурс]. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/peterburgskaya-gazeta-le-furet-le-miroir-1829-1833.html

34. *Луговой Ксенократ <Розен Е.Ф.>.* Нечто о литературном предприятии г. фон Кнорринга // Литературные прибавления к “Русскому инвалиду”. 1831. № 17 (27 февраля). С. 129–131.

35. *Салупере М.Г.* Об одном раннем переводе “Бориса Годунова” на немецкий язык // Пушкинские чтения: Сборник статей. Таллин: Ээсти раамат, 1990. С. 144–155.

36. *Киселева Л.* Барон Розен о себе // Статьи на случай: Сборник к 50-летию Р.Г. Лейбова. Объединенное гуманитарное изд-во Ruthenia.ru, 2013 ([Электронный ресурс]. URL: http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Kiseljova.pdf).

37. *Исаков С.Г.* Журналы “Esthona” (1828–1830) и “Der Refraktor” (1836–1837) как пропагандисты русской литературы // Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 266. Тарту: Тартуский ун-т, 1971. С. 16–52.

38. Месяцеслов и общий штат Российской империи на 1832: <В 2 ч.>. Ч. 1. СПб.: Имп. Академия наук, 1832. 766 с.

REFERENCES

1. Vatsuro, V.E. *Rozen Egor Fedorovich. Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar* [Russian Writers, 1800–1917. The Biographical Dictionary]. Vol. 5. Moscow, 2007, pp. 341–344. (In Russ.)

2. Kisseljova, L.N. *Estliandets baron E.F. Rozen – borets za russkuiu narodnost* [Estlandian Baron E.F.Rozen as a Fighter for Russian Nationality]. *Estonsko-russkoe kulturnoe prostranstvo* [The Estonian-Russian Cultural Space]. Moscow, 2018, pp. 213–228. (In Russ.)

3. Pushkin, A.S. *Polnoe sobranie sochinenii: V 16 t.* [Complete Works in 16 Vols]. Moscow, Leningrad, 1937–1959. (In Russ.)

4. Letopis zhizni i tvorchestva A.S. Pushkina: V 4 t. [Chronicle of A.S. Pushkin’s Life and Works in 4 Vols]. Vol. 3 (1829–1832). Moscow, 1999. 624 p. (In Russ.)

5. Rosen, G. *“Boris Godunov” etc., d<as> i<st> “Boris Godunow”.* In: Dorpater Jahrbücher für Litteratur, Statistik und Kunst, besonders Russlands. Riga und Dorpat, 1833, Bd. I, No. 1. S. 43–59. (In Germ.)

6. *Pushkin v prizhiznennoi kritike: 1831–1833* [Pushkin in His Lifetime Criticism, 1831–1833]. St. Petersburg, 2003. 544 p. (In. Russ.)

7. Ivinskij, D.P. *Stsena “Ograda monastyrskaia”: Pushkin, Mitskevich, Delvig, Rozen* [The Scene “Monastery Fence”, Pushkin, Mickiewicz, Delvig, and Rozen]. *Pushkin. Moskva. 1826. Albom po materialam vystavki v gosudarstvennom muzee A.S. Pushkina: avgust–dekabr 2006* [Pushkin. Moscow. 1826. The Album on Materials of the Exhibition in the State Pushkin Museum, August–December 2006]. Moscow, 2009, pp. 248–253. (In Russ.)

8. Kuts, N. *K voprosu o literaturnykh otnosheniiakh A.S. Pushkina i barona E.F. Rozena: kontekst “Borisa Godunova”* [On the Issue of the Literary Relationship of baron E.F. Rozen and A.S. Pushkin: the Context of “Boris Godunov”]. *“I v prosveshchenii stat’ s vekom naravne”. Sbornik statei* [Collection of Articles]. Moscow, 2018, pp. 125–138. (In Russ.)

9. Vatsuro, V.E. *“Severnye tsvety”. Istoriia almanakha Delviga–Pushkina* [“Northern Flowers”. The History of Delvig’s and Pushkin’s Almanac]. Vatsuro, V.E. *Izbrannye Trudy* [Selected Works]. Moscow, 2004, pp. 3–222. (In Russ.)

10. Iljin-Tomich, A.A. *Karlgof Vilgelm Ivanovich. Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar* [Russian Writers, 1800–1917. The Biographical Dictionary]. Vol. 2. Moscow, 1992, pp. 485–486. (In Russ.)

11. Peskov, A.M. *Voeikov Aleksandr Fedorovich. Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar’* [Russian Writers, 1800–1917. The Biographical Dictionary]. Vol. 1. Moscow, 1989, pp. 456–458. (In Russ.)

12. Ivinskij, D.P. *“Ia uveren, chto Sumburnashev nikogda ne vel dnevnika...” Iz polemicheskikh zametok kniazia P.A. Viazemskogo* [“I’m Certain that Sumburnashev Never Kept a Diary”. From Prince P.A.Viazemskii’s Polemic Notes]. *Ivinskij,*

D.P. O Pushkine [About Pushkin]. Moscow, 2005, pp. 213–236. (In Russ.)

13. Podolinskii, A.I. *Po povodu stat'i g. V. B<urnasheva> “Moe znakomstvo s Voeikovym v 1830 godu”*[On V. Burnashev's Article “My Acquaintance with Voeikov in 1830 and His Friday Literary Meetings”]. *Russkii arkhiv* [Russian Archive], 1872, No. 3–4, columns 855–865. (In Russ.)

14. Burnashev, V.P. *“Moe znakomstvo s Voeikovym v 1830 godu”*[My Acquaintance with Voeikov in 1830 and His Friday Literary Meetings]. *Russkii vestnik* [Russian Bulletin], 1871, Vol. 95, pp. 250–283; Vol. 96, pp. 133–203. (In Russ.)

15. Nikitenko, A.V. *Dnevnik: V 3 t.* [Diary in 3 Vols]. Vol. 1, 1826–1857. Leningrad, 1955. 542 p. (In Russ.)

16. *Iz bumag Stepana Petrovicha Shevyreva* [From Stepan Shevyrev's Private Papers]. *Russkii arkhiv* [Russian Archive], 1878, No. 5, pp. 47–87. (In Russ.)

17. Blinova, E.M. *“Literaturnaia gazeta” A.A. Delviga i A.S. Pushkina, 1830–1831. Ukazatel soderzhaniia* [“Literary Newspaper” of A.A. Delvig and A.S. Pushkin, 1830–1831. A Summary of the Contents]. Moscow, 1966. 208 p. (In Russ.)

18. Rozen, E.F. *“Bezumnaia, russkaia povest v stikhakh”. Sochinenie I. Kozlova* [“The Madwoman, Story in Verse” by I. Kozlov]. *Literaturnye pribavleniia k “Russkomu invalidu”* [Literary Supplement to Russian Invalid], 1831, No. 4 (January 14), pp. 26–29. (In Russ.)

19. Rozen E.F. *“Makbet, tragediia Shakspira. Iz soch<inenii> Shillera”. Perevod A. Rotcheva* [“Macbeth, a Tragedy by Shakespeare. From the Works by Schiller”, translated by A. Rotchev]. *Literaturnye pribavleniia k “Russkomu invalidu”* [Literary Supplement to Russian Invalid], 1831, No. 3 (January 10), pp. 22–23. (In Russ.)

20. Rozen, E.F. *Na iskhod 1830 goda* [At the End of 1830]. *Literaturnye pribavleniia k “Russkomu invalidu”* [Literary Supplement to Russian Invalid], 1831, No. 7 (January 24), p. 54. (In Russ.)

21. Karlgof, V.I. *K druziam. Na novyi 1831 god* [To My Friends. On the New 1831]. Literaturnye pribavleniia k “Russkomu invalidu“ [Literary Supplement to Russian Invalid], 1831, No. 3 (January 10), p. 23. (In Russ.)

22. Vatsuro, V.E. *Mitskevich i russkaia literaturnaia sreda 1820-kh gg. (Razyskaniia)* [Mickiewicz and His Russian Literary Environment of the 1820s]. Vatsuro, V.E. *Izbrannye trudy* [Selected Works]. Moscow, 2004, pp. 672–614. (In Russ.)

23. Neshumova, T.F. Siianov Petr Gavrilovich. *Russkie pisateli. 1800–1917: Biograficheskii slovar'* [Russian Writers, 1800–1917. The Biographical Dictionary]. Vol. 5. Moscow, 2007, pp. 618–620. (In Russ.)

24. Speranskaia, N. *Materialy po russkoi literature v peterburgskoi gazete “Le Furet” / “Le Miroir” v 1831–1832 gg.* [Materials on Russian literature in the St. Petersburg Newspaper “Le Furet” / “Le Miroir” in 1831–1832]. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2009/4/materialy-po-russkoj-literature-v-peterburgskoj-gazete-le-furet-le-miroir-v-1831-8212-1832-gg.html (In Russ.)

25. R. <Rozen, E.F.> *“Poezdka v Germaniiu, roman v pismakh”. Sochinenie N. Grecha* [“Trip to Germany, a Novel in Letters” by N. Grech]. *Literaturnye pribavleniia k “Russkomu invalidu“* [Literary Supplement to Russian Invalid], 1831, No. 10 (February 4), pp. 75–78. (In Russ.)

26. Masanov, I.F. *Slovar psevdonimov russkikh pisatelei, uchenykh i obshchestvennykh deiatelei: V 4 t.* [Dictionary of Pseudonyms of Russian Writers, Scientists, and Public Figures in 4 Vols]. Vol. 3. Moscow, 1958. 415 p. Vol. 4. Moscow, 1960. 558 p. (In Russ.)

27. R. <Rozen, E.F.> *Literaturnaia novost* [Literary news]. *Literaturnye pribavleniia k “Russkomu invalidu“* [Literary Supplement to Russian Invalid], 1831, No. 8 (January 28), pp. 59–60. (In Russ.)

28. R. <Rozen, E.F.> *Popravka oshibki* [Correction of a Mistake]. *Literaturnye pribavleniia k “Russkomu invalidu”* [Literary Supplement to Russian Invalid], 1831, No. 32 (April 22), p. 255. (In Russ.)

29. R. <Rozen, E.F.> *“Istoricheskoiu drianiu...”* [“With historical rubbish...”]. *Literaturnye pribavleniia k “Russkomu invalidu“* [Literary Supplement to Russian Invalid], 1831, No. 9 (January 31), p. 70. (In Russ.)

30. Rozen, E.F. *Nechto o “Moskovskom telegrafe”* [Something about “Moscow Telegraph”]. *Syn otechestva* [Son of the Fatherland], 1832, No. 10, Section 3, pp. 166–174. (In Russ.)

31. *Russkaia epigramma vtoroi poloviny XVII – nachala XX v.* [Russian Epigram of the Second Half of the 17 – early 20th century]. Leningrad, 1975. 968 p. (In Russ.)

32. Rozen, E.F. *Otvet* [The Answer]. *Literaturnye pribavleniia k “Russkomu invalidu“* [“Literary Supplement to Russian Invalid” Newspaper]. 1831. № 32 (April 22), p. 255. (In Russ.)

33. Speranskaia, N. *Peterburgskaia gazeta “Le Furet” / “Le Miroir” (1829–1833)* [St. Peteresburg Newspaper “Le Furet” / “Le Miroir”, 1829–1833”]. URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2008/6/peterburgskaya-gazeta-le-furet-le-miroir-1829-1833.html (In Russ.)

34. Lugovoi, Ksenokrat <Rozen, E.F.> *Nechto o literaturnom predpriiatii g. fon Knorringa* [Something about von Knorring's Literary Undertaking]. *Literaturnye pribavleniia k “Russkomu invalidu“*

[Literary Supplement to Russian Invalid], 1831, No. 17 (February 27), pp. 129–131. (In Russ.)

35. Salupere, M.G. *Ob odnom rannem perevode "Borisa Godunova" na nemetskii iazyk* [On an Early Translation of "Boris Godunov" into German]. *Pushkinskie chteniia: Sbornik statei* [Pushkin Readings. Collection of Articles]. Tallinn, 1990, pp. 144–155. (In Russ.)

36. Kisseljova, L. *Baron Rozen o sebe* [Baron Rozen about Himself]. *Stati na sluchai. Sbornik k 50-letiiu R.G. Leibova* [Articles on an Occasion. The Collection for R.G. Leibov's 50th Anniversary]. Ruthenia Publ., 2013. URL: http://www.ruthenia.ru/leibov_50/Kiseljova.pdf (In Russ.)

37. Isakov, S.G. *Zhurnaly "Esthona" (1828–1830) i "Der Refraktor" (1836–1837) kak propagandisty russkoi literatury* ["Esthona" (1828–1830) and "Der Refractor" (1836–1837) Magazines as the Promoters of Russian Literature]. *Uchenye zapiski Tartuskogo gosudarstvennogo universiteta* [*Scholarly notes of Tartu State University*]. Tartu, 1971, pp. 16–52. (In Russ.)

38. *Mesiatseslov i obshchii shtat Rossiiskoi imperii na 1832: <V 2 ch.>* [Calendar and the General State of the Russian Empire in 2 Parts]. Part 1. St. Petersburg, 1832. 766 p. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 31 января 2021 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 21 марта 2021 г.
Статья принята к публикации: 30 марта 2021 г.
Дата публикации: 30 июня 2021 г.
Received by Editor on January 31, 2021
Revised on March 21, 2021
Accepted on March 30, 2021
Date of publication: June 30, 2021

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150015625-0

Бестиарные образы в произведениях Томмазо Ландольфи

© 2021 г. Л. Е. Сабурова

Кандидат филологических наук,
доцент Российского государственного гуманитарного университета,
Россия, 125993, Москва, Миусская площадь, д. 6,
старший научный сотрудник Института мировой литературы А.М. Горького РАН,
Россия, 121069, Москва, ул. Поварская, д. 25
mila.saburova@gmail.com

Резюме. Данная статья посвящена роли и месту бестиарных образов в произведениях Томмазо Ландольфи (1908–1979). Взаимоотношения человека с животным миром становятся центральной темой первого периода творчества писателя. Соприкосновение с животными как с существами принципиально иными высвечивает в человеке скрытые стороны его натуры. Сочувствие к зверям помогает преодолеть эгоцентризм, развивает в человеке гуманистическую составляющую. Напротив, безучастность в отношении страданий животных показатель душевной опустошенности, экзистенциального кризиса. Звери представляются писателю чрезвычайно загадочными созданиями, становятся источником вдохновения. В наследии Ландольфи мы находим гибридные фантастические существа, выступающие в роли хранителей тайного знания, в которое они посвящают лишь творчески одаренных людей. Вместе с тем, представители животного мира могут оказаться проводниками не только в сферу мистического, но и в макабрический мир человеческих фобий. Как убежденный противник антропоцентризма Ландольфи стремится подчеркнуть сущностную инаковость животного мира, сблизиться с которым человеку помогает эмпатия и творческий потенциал.

Ключевые слова: Ритальянская литература XX века, Томмазо Ландольфи, бестиарий, животные, потусторонний мир, антропоморфизм, бестиализация.

Для цитирования: *Сабурова Л.Е.* Бестиарные образы в произведениях Томмазо Ландольфи // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 70–77. DOI: 10.31857/S241377150015625-0

Bestiary Images in the Works of Tommaso Landolfi

© 2021 Liudmila E. Saburova

Cand. Sci. (Philol.),
Associate Professor at the Russian State University for the Humanities,
Miusskaya sq. 6, Moscow, 125993, Russia,
Senior Research Fellow at the A.M. Gorky Institute of World Literature
of the Russian Academy of Sciences,
Povarskaya str. 25 a, Moscow, 121069, Russia
mila.saburova@gmail.com

Abstract. TThis article considers the role and place of bestiary images in the works of Tommaso Landolfi (1908–1979). The relationship between man and the animal world becomes the central theme during the first period of the writer's work. Coming in touch with animals who fundamentally differ from man reveals in a human being the hidden aspects of his character. Empathy for animals

helps to overcome egocentrism, strengthens person's humane side. And vice versa, indifference to the suffering of animals is an indicator of mental emptiness and of an existential crisis. To the writer, animals appear to be extremely mysterious creatures which become a source of inspiration. In Landolfi's literary heritage, we find hybrid fantasy creatures acting as keepers of secret knowledge, into which they initiate only creatively gifted people. At the same time, representatives of the animal world may prove to be guides not only into the mystical sphere, but also into the macabre world of human phobias. As a staunch opponent of anthropocentrism, Landolfi seeks to emphasize the essential otherness of the animal world, to get closer to which it is possible through empathy and creativity.

Key words: Italian literature of the twentieth century, Tommaso Landolfi, bestiary, animals, the other world, anthropomorphism, bestialization.

For citation: Saburova, L.E. *Bestiarnye obrazy v proizvedeniiakh Tommazo Landolfi* [Bestiary Images in the Works of Tommaso Landolfi]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 70–77. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150015625-0

Многие итальянские писатели первой половины XX в. обращались к теме животного мира, который рассматривался и как символ природной чистоты (F. Tozzi, "Bestie"), и как квинтэссенция инстинктивной жестокости[1] (I. Svevo, "Una madre"). Особенно отчетливо интерес к изображению бестиарных образов проявился в так называемой "нереалистической" литературе (или же по определению Дж. Контини в "Италии магической" [1]), где наблюдалась тенденция как к антропоморфизации животных (A. Palazzeschi, "Bestie del 900"), так и к наделению их мистическими свойствами, нередко вредоносными (D. Buzzati, "I topi").

Между тем, лишь Томмазо Ландольфи удалось трансформировать интерес к животному миру в целое мировоззрение, посвятив осмыслению этой темы первый период своего творчества. Отвечая на страницах раннего рассказа "Night must fall" на критику друзей, упрекавших писателя в чрезмерной приверженности к изображению животных, Ландольфи сделает, как станет ясно позже, действительно программное заявление: "да, отныне и как можно скорее я намереваюсь заниматься делами кур" [2, с. 157].

Животный мир в произведениях Ландольфи представлен чрезвычайно широко и разнообразно. Человек не выступает в них одиноким венцом творения, он окружен загадочными представителями мира природы, которым противопоставлен. Вереница автобиографических образов, переходящих из рассказа в рассказ, формирует единый портрет главного героя произведений Ландольфи. Альтер эго писателя – отпрыск некогда знатного, но обедневшего семейства, влачащий одинокое и жалкое существование в полуразрушенном фамильном доме, неизменно сопровождаем свитой, состоящей из разных животных. Каждое из них наделено только ему присущими чертами: верный пес – простофиля, кот – не то боится, не то поддразнивает хозяина, мыши вызывают жалость, а насекомые вселяют ужас и предвещают надвигающуюся беду.

Наблюдение за тайной жизнью животных – частый мотив рассказов писателя [3], но отнюдь не только животные ведут секретное существование. Порой и сам дом, вернее, его атмосфера, как будто оживает, приобретая звериные повадки. В рассказе "Солнечная неделя" мы имеем дело с метаморфозой: тишина фамильного дома угнетает рассказчика, в его сознании она превращается в одушевленный персонаж: "Тишина шуршит и скачет по углам, точно серая мышь; могу поклясться – она тоже боится меня, и недаром" [4, с. 165]. "Кстати, мне удалось поймать двух маленьких тишат, они покрыты мягким пушком и немного темней своей матери. А впрочем, надоело мне охотиться за тишиной, я выпустил их, и они тотчас скрылись в углу кухни" [4, с. 176]. Метаморфозы происходят и с самим рассказчиком: раздосадованный тем, что все вокруг его боятся (собака, кошка, девочка-служанка), он "уменьшается в размерах, а потом вытягивается как жердь, <...> свертывается и развертывается с невероятной быстротой" [4, с. 176]. Все предметы и сущности в произведениях писателя имеют двойное дно и потенциально способны на неожиданную трансформацию.

[1] I. Svevo, "Una madre".

Тем не менее именно взаимоотношения с животными становятся барометром тайных склонностей, скрытых пороков, тщеславия людей. Лишь благодаря сближению с животными человек может преодолеть свои слабости, внутренне переродиться, ведь, в понимании Ландольфи, звери – проводники в мир загадочного, потустороннего, неизвестного. К примеру, такую внутреннюю метаморфозу главного героя мы наблюдаем в рассказе “Руки”, который И. Кальвино в своей онтологии произведений Ландольфи поместил в довольно объемный раздел “рассказов о пугающем” [5, с. 8]. Пес главного героя, ведомый инстинктом охотника, жестоко растерзал незадачливую мышь, пробегавшую по двору. Стоит сказать, что большая часть рассказа посвящена описанию деталей этой леденящей душу сцены. После случившегося хозяин собаки неожиданно для самого себя лишается покоя, а во сне ему являются убитые горем родственники погибшей мыши. Примириться с собой Федерико удается, лишь похоронив несчастное существо. Эмпатия главного героя по отношению к мертвой мыши, которую он качает на руках как ребенка, гротескна, но от того ничуть не теряет своей гуманистической ценности. Благородные порывы в рассказах Ландольфи часто схожи с безумием, ведь природа обоих явлений, по сути, иррациональна.

Взаимодействие с животным миром может послужить не только импульсом к духовному перерождению, но и обнажить экзистенциальный кризис, сделаться его отражением. Подобный пример мы находим в автобиографической прозе писателя. В одной из самых пронзительных глав первого дневника Ландольфи “Пиво рыбака, или гроб грешника” описан случай, ознаменовавший начало болезни главного героя. Пес, по кличке Мао – любимец и частый спутник рассказчика, увязавшись как-то раз за ним, попадает под машину. Вместо того, чтобы помочь “раненому другу”, лежащему посреди дороги, рассказчик убегает, не в силах совладать “с охватившим его ужасом” [6, с. 62]. Пса все же подберет хозяйка, а после продолжительной болезни Мао, как казалось, обреченный на смерть, выздоровеет. Несмотря на чудесное исцеление собаки, друг, оставленный умирать, станет для рассказчика символом собственного малодушия и трусости, неспособности бороться. В то мгновение в рассказчике зародилось неизбывное чувство вины, ставшее причиной долгие годы терзающей его болезни.

Но животные в произведениях Ландольфи отнюдь не всегда выступают в роли слабых, вызывающих сочувствие существ. В первую очередь они представители иного загадочного мира [7]. Для человека, обладающего творческим воображением, звери могут сделаться проводниками в неведомое, приоткрыть завесу тайны. Бестиарный образ подобного проводника мы встречаем в длинной повести “Лунный камень”, наполненной романтической символикой. Тематическая направленность повести заложена уже в ее названии: “лунный камень”, обросший мистическими коннотациями, явно контрастирует с отсылающим к бытописательству подзаголовком “сцены провинциальной жизни”. Сатира на нравы городских обывателей соседствует здесь с рассказом о приведениях и загадочных разбойниках под предводительством полудевушки-полукозы, образуя причудливую смесь возвышенного и бытового. Именно за вычурность и экстравагантность такого рода контрастов критики прозвали Ландольфи “денди от литературы” [8].

Разного рода странности вторгаются в мерный ход повседневной жизни провинциального города, в котором легко прочитывается родной для писателя Пико. Как и во многих других произведениях Ландольфи, в повести сильна автобиографическая составляющая. В изображении провинциальной действительности Ландольфи верен себе. В повести мы встречаем уже знакомых по сборникам рассказов персонажей: собаку, кота, служанку, населяющих пришедший в упадок, а некогда величественный господский дом. Хозяин дома молодой студент-повеса Джованкарло, играми и забавами напоминает многих героев рассказов Ландольфи, наделенных автобиографическими чертами (в том числе Федерико из рассказа “Руки” и проч.). Повесть начинается с карикатурного описания провинциальных родственников главного героя, вернувшегося на каникулы в фамильный дом. Их обособленный мир пропитан завистью и предрассудками, окутан монотонной леностью провинциальной жизни. Посещение полусонных родственников не сулит Джованкарло ничего кроме скуки, но именно здесь он встречает необычную гостью – Гуру́. Рассматривая заурядную, на первый взгляд, девушку, юноша замечает, что вместо ног у нее козьи копытца. Герой задается вопросом: “где же, в какой точно части тела она переставала быть женщиной и превращалась в козу?” [9, с. 21]. Именно

Гуру символизирует в повести гармоничный сплав обыденного, человеческого с дионисийским, мистическим, звериным. Одним она представляется скромной белошвейкой, “всегда опрятной и аккуратно причесанной, проходящей по городку, опустив глаза” [9, с. 37]. Другие же, учитывая дурную славу ее некогда “грозного семейства”, подозревают Гуру в колдовстве. Природа Гуру амбивалентна, все зависит от смотрящего. Например, родственники Джованкарло вовсе не видят ее козьих копыт (им даже не приходит в голову заглянуть под стол), лишь ему одному открывается тайная сущность девушки. Джованкарло гордится своим прозрением. Гуру становится для него олицетворением раскрепощенной чувственности, источником поэтического вдохновения. Оголенные руки Гуру на козьем теле представляются Джованкало “снегом на позолоченных полях осени” [9, с. 49]. Лишь рядом с Гуру он чувствует себя избранным: «“Девушка с козьими копытцами”, – повторял он себе с неким удовлетворением. Осознание того, что он пока единственный ведал об этом, а главное, притягательность такой формы жизни по сути, были достаточными для того, чтобы привести его в прекрасное расположение духа» [9, с. 22]. Но и Гуру вовсе неслучайно выбирает Джованкарло в спутники: “Это правда, что ты написал книгу?” – спрашивает она главного героя. – “Давай вместе почитаем твои стихи” [9, с. 64].

Студент Джованкарло Скарабоццо и правда “сочинял стихи”, то есть был поэтом, или, как он сам утверждал, “существом, вынужденным благодаря своему проклятому призванию то проваливаться в преисподнюю, то парить в раю” [9, с. 42]. Юноша неспроста упоминает о путешествии в загробный мир. Именно в таком путешествии Гуру сделается его проводницей и защитницей. Следуя за таинственной подругой, Джованкарло побывает в компании полулюдей-полузверей, встретится с героями семейных легенд, оказавшись по ту сторону реальности. Рассказ о приключениях Джованкарло ведется в настоящем времени, еще больше вовлекая читателя в занимательный сюжет. Вместе с тем, Гуру станет его “чичероне” и в реальном мире провинциальных обывателей. Наблюдая из окна за праздничной процессией местных жителей, Гуру с меткостью опытного сатирика указывает на “маленькие слабости” каждого из них, без труда заглядывая даже в будущее.

Повесть отсылает нас не только к дантовской “Комедии”, но и к трагическим странствиям Фауста. Кульминацией путешествия Джованкарло становится посещение царства гетевских Матерей, “при взгляде на них сразу становилось понятно, что это были Матери” [9, с. 145]. Эпизод встречи с Матерями, “под ледяным взором которых застывает мир” [9, с. 146], написан поэтической прозой с использованием высокой лексики, передающей величественную значимость момента инициации. Соприкосновение с древними божествами открывает Джованкарло новую дорогу познания (лишь после посещения Матерей слова песен Гуру наконец обретают для него смысл).

В конце повести жизнь входит в обычное русло. Привидения исчезают, а Гуру, заплаканная провинциальная девушка, навсегда прощается со студентом Джованкарло, возвращающимся в столичный город. Несмотря на присутствие в повести явных элементов фантастики, “Лунный камень” отнюдь не вписывается в эту жанровую разновидность, не предлагая взамен нашим представлениям о действительности новые, более рациональные. Напротив, автор взывает к иррациональной составляющей нашего воображения, стремясь показать многослойную природу реальности. Ландольфи, большой любитель мистификаций, прилагает к повести рецензию, якобы написанную самим Дж. Леопарди. В псевдорецензии, составленной из цитат, взятых из “Zibaldone”, поэт, подтверждая мысли автора повести, ратует за спонтанность, новаторство в литературе, а главное, за отказ от слепой веры в рациональное познание, несовместимой с творчеством: “Разум – враг величия; разум – враг природы: природа велика, а разум мал. Посему замечу: человеку тем труднее быть великим, чем он больше подвластен разуму, ибо немногие способны достигать величия (в искусствах и поэзии, может быть, и никто), не находясь во власти тех или иных иллюзий” [10, с. 200]. Так, общение с миром зверей, как частью неподвластного нашему разуму измерения, приобретает особое значение именно для писателя, творца.

Представители животного мира способны открыть нам иллюзорные потусторонние миры, но порой новые миры не только не наполняют нас благотворной творческой энергией, но и наводят ужас, вызывают чувство гадливости. Как правило, проводниками в сферу макабрического в произведениях Ландольфи

выступают насекомые. Самым известным примером путешествия в мир человеческих фобий по праву считается рассказ “Тараканье море”, воспринятый современниками как сатира на фашистскую диктатуру, решенная в скабрёзном ключе. Множество сюрреалистических находок не препятствует удивительно гармоничному сочетанию в рассказе ирреального и реалистичного, отвратительного и ироничного. Главный герой рассказа – робкий юноша перевоплощается в непобедимого Большого Варяга и, бросая вызов опасностям, ведет свою шхуну в загадочное Тараканье море для того, чтобы завоевать сердце юной красавицы Лукреции. Но как бы ни был смел и предприимчив Варяг, в глазах Лукреции он во всем уступает объекту ее тайной страсти, крошечному беспомощному голубому червячку. Кульминацией рассказа становится путешествие по Тараканьему морю. “Оно было чернильно-черного цвета и угрюмо поблескивало, сплошь покрытое густой, с редкими прогалинами, пеленой тараканов. В тишине отчетливо слышался звук, с которым их шуршащие бока наталкивались на обшивку” [4, с. 235]. Несмотря на концентрацию отпугивающих и часто омерзительных деталей, повествование в итоге подводит читателя к катарсису и благодаря неожиданной счастливой развязке воспринимается как забавная сказка. “Тараканье море”, как и многие другие рассказы Ландольфи, касается маний и наваждений сексуального характера. Сложно судить, столь частое обращение к теме – насмешка над расхожими психологическими штампами или же личная склонность. К примеру, И. Кальвино полагал, что “такое тиражирование и всякое отсутствие внутренней цензуры в отношении данной проблематики вообще-то показывает, что подсознание автора было занято иными вопросами” [8, с. 557]. Насекомые, частые виновники наших ночных кошмаров, становятся здесь полноценными героями повествования и даже соперниками человека. Так автор высмеивает человеческий страх потерпеть фиаско, оказаться бессильным перед лицом собственных фобий.

Максимальное взаимопроникновение мира животных и мира людей вписывается в общую направленность творчества Ландольфи, убежденного противника антропоцентризма [11]. Явную сатиру на антропоцентричную модель Вселенной мы находим в рассказе “Новое о психике человека. Человек из Мангейма” [4, с. 303–324], написанном в жанре псевдонаучного трактата. В творчестве писателя подобные трактаты, как правило, с элементами фантастики, по стилистике близки к классической риторической традиции, которую и парадируют. Рассказ представляет собой доклад некоего академика Онизаммота Ифьлоднала – анаграмма самого Ландольфи. Из доклада мы узнаем, что слушатели, да и сам ученый – собаки, а действие перенесено в будущее, ставшее эрой гегемонии собак на планете. Докладчик тщетно пытается доказать возмущенной публике, что когда-то миром управляли отнюдь не псы, а люди. Свою гипотезу он подтверждает наблюдениями над крайне развитым для своего вида домашним животным человеком Томми – еще один шутливый автопортрет писателя – который понимает собачью речь и даже умеет считать.

Между тем, самым цельным высказыванием Ландольфи, направленным против антропоцентризма, становится длинная повесть “Две старые девы”, относящаяся к экспериментальному этапу творчества писателя, обусловленному постепенным переходом к новой повествовательной стратегии. Согласно авторскому послесловию, в основу повести “Две старые девы” легло некое документальное свидетельство, точнее, странная записка без указания адресата и отправителя, попавшая к автору совершенно случайно. В подтверждение своих слов Ландольфи приводит ее целиком, принося читателю извинения за грамматические ошибки анонима (теперь понятно, почему ит. scimmia – обезьяна написана в повести с одним m., автор решил отдать дань орфографии источника). Учитывая приверженность Ландольфи к мистификациям, не беремся утверждать, насколько автор, призывающий в свидетели известного литератора Джансиро Феррата, честен с читателем на этот раз. Важно, что Ландольфи как будто раскрывает перед нами свою кухню. Как поэт-импровизатор он приглашает читателей проследить за рожденными его фантазией вариациями на предложенную тему. Разница лишь в том, что тема сообщается почтенной публике под занавес. Стоит сказать, что и пространственно-временная репрезентация повести отмечена некоторой театральностью [12]. Подобно своенравному и всезнающему режиссеру, автор переводит внимание зрителя с одной сцены на другую, заявляя об этом, как обычно, без обиняков.

В “Двух старых девах” повествуется о жизни и нравах провинциального общества, но, в отличие от проникнутого легкой и безобидной

иронией описания горожан в “Лунном камне”, саркастический рассказ о замкнутом, удушающе жестоком мире “старых дев” поистине наводит ужас. Провинциальные старые девы, по меткому замечанию Дж. Дебенедетти, “живущие в плену у самих себя” [13, с. 69], уже были десятилетием ранее увековечены А. Палаццески в романе “Сестры Матерасси”. Ландольфи охотно заимствует уже знакомую читателю историю, предлагая свою интерпретацию событий. Автор как будто выставляет напоказ цитатность, металитературность своего письма, делая ее частью театрального представления.

Жизнь двух немолодых дам, так и оставшихся в девицах, всецело подчинена воле полубезумной больной матери, ставшей для них домашним тираном. По мере того, как силы покидают мать, положение ее дочерей делается все тяжелее. Одним лишь грозным мычанием мать способна удерживать дочерей у своей постели все дни и ночи напролет. На фоне гиперлитературного языка повести выделяются нарочито диалектальные реплики синьоры Мариетты, призванные усилить театральный эффект ежедневного представления, разыгрываемого матерью перед напуганными дочерями. Единственная отрада старых дев Нены и Лиллы – домашний питомец Томбо, некогда подаренный умершим братом-моряком. Молодая и шустрая обезьяна, самец, “возможно, из семейства мартышковых” [14, с. 398], несмотря на жизнь в клетке, казалось, был вполне доволен своей участью. Наконец болезнь матери берет верх и деспотичная хозяйка дома отходит в мир иной, даруя дочерям долгожданную свободу. Но старым девам так и не удается насладиться покоем. Очень скоро из соседнего монастыря поступают жалобы на горячо любимого ими Томбо. По словам монахинь, ночью Томбо забирается в монастырскую церковь и, распивая церковное вино, творит там разные непотребства. Поначалу не поверившие в страшную правду о своем любимце сестры решают проследить за Томбо. Рассказ монахинь полностью подтвердился. Нена и Лилла напуганы, оказывается, они пригрели на груди богохульника, распутника, “поистине дьявольское отродье”. Теперь в жизни старых дев наступает мучительное время сомнений, обстоятельства требуют от них решительных действий. В советчики сестры призывают двух священнослужителей: старого знакомого, умудренного опытом монсеньора Тостини, и недавно получившего приход молодого священника родом из Швейцарии падре Алессио.

До настоящего момента жанровая однородность текста не вызывает сомнений. “Две старые девы” представляются сатирической повестью, обнажающей болезненную жестокость замкнутого мира провинции, возведенную в норму жизни. С появлением падре Алессио повествовательная стратегия резко меняется. Повествование принимает вид богословского диспута, в котором монсеньору Тостини уготована вполне предсказуемая роль ретрограда и блюстителя благочестия, решительно осуждающего “богопротивное животное”, а падре Алессио – его оппонента, идеи которого столь радикальны и революционны для священника, что не вписываются в общую сюжетную канву. По сути, апологетический монолог падре Алессио превращается в выходящее за сюжетные рамки экзистенциальное высказывание. Такое жанровое смещение, или же “повествование с дефектом”, излюбленный прием Ландольфи, призванный взорвать стереотипное мышление, оставив читателя в замешательстве [15].

По окончании объемного фрагмента, посвященного диспуту, Ландольфи возвращается в прежние жанровые границы и самым жестоким образом завершает рассказ. Нена, унаследовав суровый нрав матери, решает не просто избавиться от непоседливого животного, но и отомстить ему за обманутое доверие. Собственноручно она закалывает несчастную обезьяну булавкой для волос.

В большей части литературных произведений, героями которых становятся животные, прослеживается тенденция к их очеловечиванию. Здесь же Ландольфи объявляет решительный бой антропоцентризму. В “Двух старых девах” животное не является условным носителем человеческих черт. Томбо – полноценный главный герой повествования остается обычной обезьяной, поведение и реакции которой не подвластны человеческой логике: “Все качества, которые проницательный новеллист человеческой расы, большой знаток характеров, может увидеть в животном или приписать ему в конце концов ничто иное как чистые догадки, в правдоподобие которых нас заставляет верить лишь наш неумеренный антропоморфизм. Между нами: как можно влезть в мысли зверя? <...> Человек при виде другого человека по крайней мере может прибегнуть к некоторым условностям, например,

к речи <...>. Следовательно, с самого начала сделаем агностическое признание, что мы ничего в этом не смыслим и закроем затруднительную скобку. В общем, эта обезьяна была обычной обезьяной со всеми атрибутами и свойствами, внешне присущими ее виду; она была загадочным созданием" [14, с. 399].

Вместо антропоморфизма, в повести Ландольфи мы имеем дело с обратным явлением – "озверением" людей. Мать Нены и Лиллы изначально наделена некоторыми скорее животными характеристиками: "старуха обладала чутьем более чем звериным и даже читала мысли своих жертв" [14, с. 396]. Она проходит долгий процесс перехода в животное состояние (она лишается членораздельной речи, способности писать и проч.), а затем умирает, замещаясь в жизни сестер именно Томбо. Здесь важна и игра слов: кличка "Томбо" созвучна слову могила – tomba. "И все же ее болезнь, настоящая или воображаемая, постепенно утягивала ее в могилу" [14, с. 396]. Роль Томбо как объекта всеобщего внимания и любви в доме усилена тем, что обезьяна была подарена единственным членом семьи, которому удалось вырваться на свободу из-под гнета материнской тирании. Нередко Ландольфи играет в открытую, вкладывая объяснения метафорического подтекста в реплики героев: "Мне кажется, мы убиваем нашего брата!" [14, с. 430] – порывисто восклицает Лилла во время убийства. На протяжении всей истории старые девы непроизвольно наделяют Томбо человеческими качествами. Именно такая принудительная антропоморфизация и приводит к трагическому финалу.

В коллективном подсознательном обезьяна всегда олицетворяла нарушителя, насмехающегося демона, наглядную модель деградации, возможного вырождения. В образе вершителя самых черных дел, как, например, в известном рассказе Эдгара По, она переходит и в литературу. Отчасти в свете демонического ореола животного любовь сестер к Томбо так резко сменяется страхом и осуждением. Чем большую силу в сознании сестер набирает тенденция к очеловечиванию Томбо, тем нагляднее происходит их собственная бестиализация. Неслучайно в ходе выбора казни для обезьяны сестры приводят подробный перечень наиболее расхожих способов умерщвления животных человеком. Тем самым автор показывает, кто из земных обитателей на самом деле обладает негативными характеристиками, которые мы привыкли связывать со словом зверь: "А что если неожиданный удар по голове палкой? Или по затылку, как делают с кроликами? Или молотком, как крупный рогатый скот? Или аркан на шею? А что если опустить его голову в воду, как обычно делают с голубями? А если всю клетку опустить в воду, как делают с ловушками для мышей?" [14, с. 426]. Ландольфи намеренно подчеркивает абсурдную жестокость, которую люди проявляют в отношении так называемых вредных или, наоборот, съедобных животных.

Если первая часть повести направлена на критику антропоцентризма, целью которой становится осознание животного как другого, то богословский диспут второй части переводит тему в область сакрального. Рассуждая о Боге, падре Алессио высказывает отнюдь не подобающие священнику сомнения: "Бог, не знаю, кто он. <...> Иногда он представляется мне общей или абстрактной идеей всех бесчисленных сущностей на земле <...> будто бы он объединяет, связывает всех и вся: цветок с птицей, луну с ладонью моей руки, он то, в чем любое различие находит умиротворение, разнородное становится однородным, сохраняя меж тем свою самобытность. <...> Я обожаю его во всех его созданиях, которые являются его частью и частью меня. Во всех формах, каждая из которых совершенна <...> сколько раз я застывал на коленях в изумлении перед умывающейся кошкой, <...> перед вылезшей на солнце жабой, которая с тревогой замирает на полдороги, вытянув одну заднюю лапу, и без движения смотрит и слушает!" [14, с. 423]. Фантазии падре Алессио о высшем объединяющем начале во многом близки понятию "мировой воли" А. Шопенгауэра. Такое видение мира приводит молодого священника, выступающего здесь в роли классического резонера-просветителя, к критике создания образа Бога по подобию человеческому. По сути, монолог падре Алессио обнажает абсурдность человеческих притязаний на эксклюзивное знание воли Божьей. Теологический антропоцентризм, согласно молодому священнику, лишь отдаляет человека от остальных "божьих тварей" и самого создателя. Стремясь снизить пафос пламенных речей падре Алессио, автор со свойственной ему иронией подмечает, что "бедный Томбо не мог найти адвоката хуже" [14, с. 422]. В послесловии автор повести оповещает нас о душевной болезни падре Алессио, давно отошедшего от дел. Между тем резко контрастирующий с контекстом монолог

молодого священника, несомненно, свидетельствует о тяготении Ландольфи к повествованию от первого лица, еще отчетливее проявившемуся во второй дневниковый период творчества писателя, и может восприниматься как наиболее приближенное к авторской позиции высказывание.

* * *

Несмотря на то, что звери могут представляться нам меньшими братьями, друзьями, соперниками, проводниками в потусторонний мир, в понимании Ландольфи, они никогда не потеряют своей загадочности и непредсказуемости. Согласно видению писателя [16], человек, столь сосредоточенный на собственном величии, склонен наделять обитателей окружающего мира своими страстями и пороками. Между тем зачастую поведение и помыслы животных не поддаются нашему рациональному постижению, сблизиться с ними нам помогают лишь иррациональная составляющая, то есть эмпатия и творческий потенциал.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ / REFERENCES

1. Italie magique. Contes surréels modernes choisis par Gianfranco Contini. Paris: Aux portes de France, 1946. 348 p. (In French.)
2. *Landolfi T.* Dialogo dei massimi sistemi. Milano: Rizzoli, 1975. 159 p. (In Ital.)
3. *Pandini G.* Ipotesi per un “bestiario” landolfiano // Le lunazioni del cuore. Saggi su Tommaso Landolfi. Firenze: La Nuova Italia, 1996. P. 275–287. (In Ital.)
4. *Ландольфи Т.* Жена Гоголя и другие истории. М.: Аграф, 1999. 736 с. [Landolfi, T. *Zhena Gogolia i drugie istorii* [Gogol’s Wife and Other Stories]. Moscow, Agraf Publ., 1999. 736 p. (In Russ.)].
5. *Landolfi T.* Le più belle pagine di Tommaso Landolfi. Milano: Adelphi, 2013. 570 p. (In Ital.)
6. *Ландольфи Т.* Пиво рыбака, или гроб грешника / Пер. с итал. Л. Сабуровой. М.: Река времен, 2013. 168 с. [Landolfi, T. *Pivo rybaka, ili grob greshnika* [The Fisherman’s Beer or the Sinner’s Coffin, Trans. from Italian by Saburova L.]. Moscow, Reka vremyen Publ., 2013. 168 p. (In Russ.)].
7. *Secchieri F.* L’artificio naturale. Landolfi, la bestia, la parola // Bestiari del Novecento. Roma: Bulzoni, 2001. P. 241–270. (In Ital.)
8. *Calvino I.* L’esattezza e il caso // Landolfi T. Le più belle pagine di Tommaso Landolfi. Milano: Adelphi, 2013. P. 551–563. (In Ital.)
9. *Landolfi T.* La pietra lunare. Milano: Mondadori, 1968. 168 p. (In Ital.)
10. *Леопарди Дж.* Нравственные очерки. Дневник размышлений. Мысли. М.: Республика, 2000. 450 с. [Leopardi, G. *Nravstvennye ocherki. Dnevnik razmyshlenii.* Mysli [Small Moral Works. Diary of Reflections. Thoughts.]. Moscow, Respublika Publ., 2000. 450 p. (In Russ.)].
11. *Trama P.* Animale come “altro”: una proposta interpretativa per Le due zittelle // Gli “altrove” di Tommaso Landolfi. Roma: Bulzoni, 2004. P. 191–230. (In Ital.)
12. *Matteucci G.* “Le due zittelle” // Una giornata per Landolfi: atti del Convegno Firenze 26 marzo 1979 [a cura di Romagnoli S.]. Firenze: Nuovedizioni E. Vallecchi, 1981. P. 131–144. (In Ital.)
13. *Debenedetti G.* Il personaggio-uomo nell’arte moderna // Debenedetti G. Il personaggio uomo. Milano: Garzanti, 1988. P. 65–80. (In Ital.)
14. *Landolfi T.* Opere, I (1937–1959). Milano: Rizzoli, 1991. P. 389–433. (In Ital.)
15. *Biagini. E.* L’uso dell’artificio narrativo nella “Biere du pecheur” di Landolfi // Una giornata per Landolfi: atti del Convegno Firenze 26 marzo 1979 [a cura di Romagnoli S.]. Firenze: Nuovedizioni E. Vallecchi, 1981. P. 145–168. (In Ital.)
16. *Landolfi T.* Intellligenza degli animali // Landolfi T. Gogol’ a Roma. Milano: Adelphi, 2002. P. 149–153. (In Ital.)

Дата поступления материала в редакцию: 26 марта 2021 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 29 марта 2021 г.
Статья принята к публикации: 30 марта 2021 г.
Дата публикации: 30 июня 2021 г.
Received by Editor on March 26, 2021
Revised on March 29, 2021
Accepted on March 30, 2021
Date of publication: June 30, 2021

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150015626-1

Функции экфрасиса в романе Д. Тартт “Щегол”

© 2021 г. Е. М. Фомина

Кандидат филологических наук,
доцент НИУ ВШЭ (Нижний Новгород),
Россия, 603155, Нижний Новгород, ул. Большая Печерская, д. 25/12
katya_f05@mail.ru

Резюме. Статья посвящена изучению актуализации экфрасиса в романе Донны Тартт “Щегол” (2013), проиллюстрирована его значительная роль в тексте романа. Классификации функций экфрасиса, представленные М. Рубинс, Е.А. Постновой, Н.С. Бочкаревой и др., помогают определить роль полотна Карела Фабрициуса в жизни главного героя Теодора Декера, установить его особенную ценность в рамках жанрового раскрытия романа воспитания, а также осознать значение экфрасиса в построении повествования произведения. Благодаря анализу примеров реализации экфрасиса в “Щегле” становится очевидным, что автор придает картине голландского художника важную роль в романе, наделяя ее особой миссией и следующими функциями: пророческая (выражается в загадочной связи матери Теодора с картиной в музее до взрыва), композиционная (позволяет полотну замедлять ход повествования, концентрируясь на одном предмете или эмоциональном состоянии главного героя), характерологическая (помогает раскрывать образ протагониста с новых сторон благодаря его взаимодействию с картиной), метапоэтическая (способствует осознанию главным героем важнейших жизненных истин, определивших ход его дальнейшей судьбы), хронотопическая (отображает разницу между бессмертием искусства и изменчивостью человеческой натуры), жанрообразующая (делает возможной реализацию основных аспектов жанра романа воспитания), дидактическая (открывает читателям правду о меркантильном отношении современного общества к предметам искусства и о безразличии разных слоев населения к трагедии в музее).

Ключевые слова: экфрасис, функции экфрасиса, Донна Тартт, Щегол, Теодор Декер, роман воспитания.

Для цитирования: *Фомина Е.М.* Функции экфрасиса в романе Д. Тартт “Щегол” // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 78–86. DOI: 10.31857/S241377150015626-1

Ekphrasis and Its Functions in “The Goldfinch” by Donna Tartt

© 2021 Ekaterina M. Fomina

Cand. Sci. (Philol.),
Assistant Professor at the National Research University
Higher School of Economics (Nizhny Novgorod),
25/12 Bolshaya Pecherskaya Str., Nizhny Novgorod, 603155, Russia
katya_f05@mail.ru

Abstract. The article discusses the actualization of pictorial ekphrasis in Donna Tartt’s novel “The Goldfinch”. The description starts with an overview of previous scholarly studies in order to show the evolution of the term through time. To illustrate the prominent role ekphrasis plays in the text, the various examples are adduced. Classifications of ekphrastic functions offered by

M. Rubins, E. Postnova, and N. Bochkareva help us to point out the huge impact the canvas by Karel Fabricius has upon the life of the main character, its special value within the genre of the Bildungsroman, and the key role of the ekphrasis in sustaining the novel’s narrative. Our analysis of the ways ekphrastic passages function in “The Goldfinch” helps to reveal that the text contains not only verbalizations of the visual image and not only authorial interpretation of this image, but also a complicated set of meanings related to the mysterious canvas that informs the whole novel. Among the discussed functions there are prophetic, compositional, characterological, metapoetic, chronotopic, genre-forming, and didactic.

Key words: ekphrasis, “Goldfinch”, Tartt, Decker, Bildungsroman.

For citation: Fomina, E.M. *Funktsii ekfrasisa v romane D. Tartt “Schegol”* [Ekphrasis and Its Functions in “The Goldfinch” by Donna Tartt]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 78–86. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150015626-1

Проблема экфрасиса является широко обсуждаемой в кругах зарубежных и отечественных литературоведов. Истоки данного термина Н.В. Брагинская обнаруживает еще в I–II вв. н.э. в древнегреческой риторике, когда экфрасис представлял собой “описательную речь, отчетливо являющую глазам то, что она поясняет”, пытаясь “сделать слушателей чуть ли не зрителями” [1, с. 259].

О генезисе экфрасиса также рассуждает М. Константини, который отмечал, что долгое время экфрасис представлял собой риторические упражнения (прогимнасмы) для учеников софистов, в которых объект «описывается во всех деталях, чтобы он “вставал перед глазами” во всей своей очевидности» [2, с. 31]. В таком ключе данное понятие появлялось в трудах Гермогена из Тарса, Филона Александрийского и Афтония Антиохийского.

Впоследствии экфрасис выходит за рамки прогимнасм, становясь “иллюстрацией сенсуалистичности античного мировоззрения” [1, с. 262]. В античный период под экфрасисом понимались “любые описания, оформленные как отступления от основной сюжетной канвы текста” [3, с. 14].

О.М. Фрейденберг отмечает такой критерий экфрасиса, как правдоподобие, благодаря которому “мертвая вещь, сработанная искусным художником, выглядит как живая” [4, с. 250].

Наиболее полное рассмотрение термина “экфрасис” было представлено в двух научных сборниках ([5]; [2]), где приведены различные точки зрения на данное понятие. Так, например, Л. Геллер понимает экфрасис как “запись последовательности движений глаз и зрительных впечатлений” [5, с. 10], при этом обязательным критерием экфрасиса становится его художественность [5, с. 46]. С.Н. Зенкин определяет экфрасис как “род словесно-творческой оцифровки непрерывного образа: живописного, музыкального, театрального и т.д.” [6]. Швейцарский исследователь Р. Ходель приходит к мнению, что экфрасис способен создать иллюзию реальности в изображении предмета искусства, поскольку на нарративном уровне данный предмет характеризуется максимально подробно [5, с. 23]. Современные исследователи данного вопроса (В.А. Миловидов, М.В. Чичкина, Ю.В. Шатин и др.) делают акценты на разных сторонах явления экфрасиса, однако для нашего исследовании наиболее актуальным было следующее определение экфрасиса: “...это описание вымышленного, либо реально существующего произведения живописного искусства, включенное в нарративную структуру художественного текста, либо в структуру эпистолярных и публицистических произведений, выполняющее в них различные функции, определяемые авторскими целями и задачами” [7, с. 10].

Роман Донны Тартт “Щегол” (“The Goldfinch”), вышедший в 2013 г. [8] (рус. пер.: [9]), мгновенно завоевал признание благодаря острым социальным проблемам, обозначенным в романе, глубокому психологизму внутреннего конфликта главного героя, а также захватывающему сюжету, закрученному вокруг загадочного полотна Карела Фабрициуса. Творческое наследие голландского художника, дошедшее до наших дней, к сожалению, невелико. Хранящийся в королевской галерее Маурицхёйс в Гааге “Щегол” является уникальным произведением знаменитого автора, таящим в себе особенную мистику, поскольку

1654 год, в котором он был написан, стал и годом трагической гибели мастера и большей части его произведений во время взрыва порохового склада в Дельфте. Для впечатляющей завязки сюжета в романе Тартт также использовала мотив взрыва, на этот раз случившегося в музее Метрополитен в Нью-Йорке, который ознаменовывает судьбоносный момент в жизни главного героя, 13-летнего Тео Декера. Во время трагедии мальчик лишается матери, а кроме того, по просьбе умирающего старика забирает из-под обломков полотно Фабрициуса, с чего и начинается новый этап жизни персонажа, полный важных встреч, душевных терзаний и опасностей, где “гвоздиком”, за который отныне зацепилась судьба Теодора, стала картина “Щегол”, которая приподняла его “над самой поверхностью жизни и позволила понять”, кто он такой (“The nail where your fate is liable to catch and snag. <...> ...the painting was the secret that raised me above the surface of life and enabled me to know who I am” [8, p. 480, 484]).

Уже с самого первого описания картины чувствуется ее особенная связь с мальчиком, ведь полотно не только является любимой картиной его матери (“This is just about the first painting I ever really loved”[1] [8, p. 21]), но и визуально напоминает ее саму в детстве (“...it was a direct and matter-of-fact little creature, with nothing sentimental about it... its brightness, its alert watchful expression – made me think of pictures I’d seen of my mother when she was small: a dark-capped finch with steady eyes”[2] [8, p. 22]). Символичной оказывается и рассказанная миссис Декер загадочная история полотна, которому удалось “выжить” при взрыве, оказавшемся смертельным для его автора. Спустя столетия трагедия повторяется в музее Метрополитен, оборвав жизнь матери Тео, истинного ценителя картины Фабрициуса. При этом “Щеглу” вновь мистическим образом удается спастись от гибели.

В рассказе матери о полотнах, представленных на выставке, Тео прослеживает противопоставление творения Фабрициуса другим картинам вследствие таинственной реалистичности и живости изображенной птицы (“...All those dead pheasants back there and then this little living creature”[3] [8, p. 22]). Голландские натюрморты в интерпретации миссис Декер, напротив, веяли смертью, словно передавая тайное послание авторов о том, что всё живое длится недолго, временно (см.: [10, с. 32]). Также особое внимание героев привлекает “Урок анатомии доктора Тульпа” Рембрандта, который вселяет ужас (“...The Anatomy Lesson was in the same book actually but it scared the pants off me”[4] [8, p. 28]) и представляет собой “великолепный символ смерти”, контрастирующий с “Щеглом” как “символом жизни” [10, с. 44]. Маленькое полотно Фабрициуса обладает качествами большой “трансцендентной тайны”, представляет собой “таинственный пункт, вокруг которого взламывается временной континуум пространства/времени и обнажаются судьбы” [11, с. 77], а также становится главным откровением и важнейшим источником силы главного героя (“The painting had made me feel less mortal, less ordinary. It was support and vindication; it was sustenance and sum”[5] [8, p. 357]). Излучая “ясный чистый дневной свет” в окружении темных, угнетающих полотен музея, “Щегол” словно предрекает душевные метания, амбивалентность Теодора после трагедии, проявившиеся, с одной стороны, в стремлении к красоте, любви и истине, а с другой, в склонности к разрушению собственной жизни необдуманными поступками под влиянием низменных желаний. Таким образом, появление картины в начале романа выполняет **пророческую** функцию, ознаменовав для Тео как смертельные разрушения (взрыв в музее и гибель матери), так и обретение нового смысла жизни (осознание исцеляющей силы искусства, помогающей преодолевать жизненные трудности).

Переехав из собственного дома в усыновившую его семью Барбуров, затем в Лас-Вегас к отцу, познакомившись с Борисом Павликовским, который сыграет впоследствии решающую роль в судьбе картины и самого Теодора, работая в лавочке Хоби, главный герой неизменно трепетно относится к полотну и считает

[1] “Это самая первая картина, в которую я по-настоящему влюбилась” [9, с. 35]

[2] “...птичка была серьезной, деловитой – никакой сентиментальности – ...ее яркость и тревожный, настороженный взгляд напомнили мне детские фотографии моей матери – темноголового щегла с внимательными глазами” [9, с. 35]

[3] “...Куча мертвых фазанов, а тут – крохотное живое существо” [9, с. 36]

[4] “...я боялась его до трясучки. Захлопывала книгу, если вдруг наткнусь на него” [9, с. 33]

[5] “...с картиной я чувствовал себя не таким смертным, не таким заурядным. Картина была мне опорой и оправданием, поддержкой и сутью” [9, с. 598])

ее своим талисманом. Экфрасис появляется в повествовании в поворотные моменты сюжета, одновременно погружая героя в светлые воспоминания о матери (“as if by some trick of the light the painting seemed transfigured, as the dark roofline view of water tanks from my mother’s bedroom window sometimes stood gilded and electrified for a few strange moments in the stormlight of late afternoon, right before a summer cloudburst”[6] [8, p. 146]), а также ознаменовывая очередной излом судьбы персонажа, придавая особый драматизм маленькой желтой птичке на полотне (“Taking it out, handling it, looking at it, was nothing to be done lightly <...> all space appeared to vanish between me and it so that when I looked up it was the painting and not me that was real ”[7] [8, p. 197]. Осознав роль искусства в жизни людей (связующее звено между теми, кто будет любить красивые вещи, и тех, кто придет за ними [9, с. 828]), ради спасения “Щегла” уже повзрослевший Теодор отправляется с Борисом в полную опасностей поездку в Амстердам. Картина начинает выполнять здесь так называемую **композиционную** функцию (по классификации М. Рубинс [3, с. 23]), она способна повлиять на сюжет, то и дело прерывая повествование, замедляя ритм действия, концентрируя все внимание на одном предмете и его мистической власти над главным героем.

Утрата картины выбивает героя из колеи и становится причиной его страданий (“I’d felt drowned and extinguished by vastness — not just the predictable vastness of time, and space, but the impassable distances between people even when they were within arm’s reach of each other”[8] [8, p. 384]). Глубину психологизма, с которой описаны внутренние переживания героя, исследователи сравнивают с мастерством Ф.М. Достоевского, ведь именно его “Братья Карамазовы”, “Идиот” и ряд других произведений являются образцами изображения мучительных внутренних конфликтов человека вследствие тяжелых душевных травм[9]. Пройдя суровые жизненные испытания, Теодор познает противоречивость и сложность внутреннего мира взрослеющего человека. Встретившись с картиной после долгой и мучительной разлуки, повзрослевший Тео сравнивает себя с полотном, осознавая необратимые перемены в своем характере и одновременно неподвластную времени чистоту и искренность маленького желтого птенца на картине (“I was different, but it wasn’t. And as the light flickered over it in bands, I had the queasy sense of my own life, in comparison, as a patternless and transient burst of energy, a fizz of biological static just as random as the street lamps flashing past”[10] [8, p. 427]). Кроме того, отмечается параллель между самим Тео и птицей, прикованной цепочкой к жердочке. Для мальчика такой цепочкой, навсегда сковавшей его от свободного полета, становится чувство вины за смерть матери (из-за него они зашли в музей в роковой день) [10, с. 56]. Неразрывная связь героя и картины актуализируется в рамках **характерологической** функции экфрасиса, которая определена Е.А. Постновой как “средство создания образа героя”, приобретающего новые смыслы в переплетении с семантикой образов полотна [12, с. 19]. Здесь экфрасис становится дескриптивным, психологическим, так как в повествовании акцент постоянно переносится с внешнего описания полотна на субъективное восприятие картины героем. Таким образом, в романе раскрывается тот, кто созерцает картину. Помимо образа мальчика, экфрасис играет ключевую роль в раскрытии художественного образа его матери. Е.П. Симонова, подробно исследуя живую и красочную описательную речь данного персонажа в начале романа в сцене посещения музея (которая является последним моментом появления героини на страницах книги), приходит к выводу о ее “искренней любви к искусству и желании поделиться этим чувством с сыном”, стремлении к “духовному общению

[6] “...картина вдруг преобразилась — так, бывало, вид из окна маминой комнаты на мрачный зигзаг крыш с водными резервуарами вдруг на пару мгновений золотится, заискрит от вечернего предгрозового воздуха, какой бывает перед летним ливнем” [9, с. 242]

[7] “вытащить ее, взять в руки, глядеть на нее — было делом серьезным...внутри просыпался какой-то простор, размах, подъем...а когда я отрывал от нее взгляд, то казалось, что это не я живой, а картина” [9, с. 325]

[8] “я чувствовал, что захлебываюсь и пропадаю в безграничности...утраченный, безграничный, непознанный мир, неопрятный лабиринт городов и закоулков, летящий по ветру пепел и беспредельную враждебность” [9, с. 646]

[9] См.: *Corrigan Y.* Donna Tartt’s Dostoevsky: Trauma and the Displaced Self // *Comparative Literature*. 2018. № 70 (4). P. 392—407.

[10] “я переменился, а картина — нет...меня замутило от собственной жизни, которая по сравнению с картиной вдруг показалась мне бесцельным, скоротечным выбросом энергии, шипением биологических помех, таких же хаотичным, как мелькающие за окнами огни фонарей” [9, с. 721]

с ребенком и его нравственному воспитанию” [13, с. 54].

Помимо судьбоносной связи Теодора с полотном Фабрициуса, можно проследить, что вся система образов романа “строится на взаимодействии героев с искусством” [10, с. 47]. Так, В.О. Прохорова, выделяет три разновидности людей, окружающих Тео: “люди-щеглы” (термин Столбовой и Железняк [11, с. 78]), которые способны постичь нравственные ценности, сокрытые в искусстве (к ним относится Одри Декер, Пиппа и Хоби); герои – коллекционеры, ведомые лишь жаждой обогатиться за счет искусства или создать вокруг себя ореол важности за счет обладания ценными полотнами (Хорст, миссис Барбур); а также “глухие” герои, “неспособные воспринимать искусство и/или отвергающие его” (отец Теодора, его спутница Ксандра и отец Бориса) (см.: [10, с. 47]). Таким образом, на уровне системы образов “Щегол” позволяет сгруппировать героев на основании их отношения к искусству, за счет этого “обнажая” их психологическое состояние в разные моменты жизни.

Благодаря творению Фабрициуса к концу романа Тео переосмысливает многие важнейшие жизненные аспекты, что привносит в повествование особые эстетические смыслы и позволяет выделить **метапоэтическую** функцию экфрасиса (термин Е.А. Постновой [12, с. 16]). Столкнувшись лицом к лицу с миром искусства (в частности, с “Щеглом”) в музее Метрополитен, маленький Теодор словно попадает в новую реальность, осознав истинное высокое предназначение, на первый взгляд, обманного, бездушного мира живописи (“between ‘reality’ on the one hand, and the point where the mind strikes reality, there’s a middle zone, a rainbow edge where beauty comes into being,... this is the space where all art exists, and all magic. And – I would argue as well – all love”[11] [8, p. 487]).

В этой реальности вокруг Тео образуется единое смысловое пространство, в котором “ужас отступает перед красотой”, а одинокие люди “пытаются выжить, приобщаясь к прекрасному по мере своих сил” [11, с. 78]. Именно искусство (в случае Тео – воплощенное в “Щегле”) напоминает этим людям о том, что жизнь наполнена смыслом и красотой даже в те моменты, когда героям кажется, что выхода нет. К концу романа главный герой осознает, что как бы ни была жестока и несправедлива человеческая жизнь (“life is catastrophe...no way forward but age and loss, and no way out but death”[12] [8, p. 485]), необходимо бороться за искусство, которое дарит “крохотные частицы бессмертия” людям, оберегающим его (“That Nature (meaning Death) always wins but that doesn’t mean we have to bow and grovel to it... it’s our task to immerse ourselves anyway: wade straight through it, right through the cesspool, while keeping eyes and hearts open... it is a glory and a privilege to love what Death doesn’t touch”[13] [8, p. 488]).

В конце романа Тартт посвящает несколько страниц размышлениям Теодора о полотне и мистической истории его создания (“There’s a shiver of premonition about it somehow, as if perhaps he had an intimation that this tiny mysterious piece would be one of the very few works to outlive him”[14] [8, p. 484]), попыткам разгадать тайну истинной задумки мастера (“if every great painting is really a self-portrait – what, if anything, is Fabritius saying about himself?”[15] [8, p. 484]) и, возможно, постичь скрытый смысл его послания потомкам, найти связь между прошлым и настоящим (“I’m hoping there’s some larger truth about suffering here...Glint of brightness on a barely-there chain. Patch of sunlight on a yellow wall. The loneliness that separates every living creature from every other living creature. Sorrow inseparable from joy”[16] [8, p. 485]). В результате Тео осознает,

[11] “...между реальностью с одной стороны и точкой, в которой реальность и разум сходятся, существует некая промежуточная зона, переливчатый край, где оживает красота,.. в этом самом пространстве и существует все искусство, все волшебство. И... вся любовь” [9, с. 827]

[12] “...жизнь – это катастрофа... путь только один – к старости и утратам, и только один выход – смерть” [9, с. 823]

[13] “Природа всегда побеждает, но это не значит, что нам следует склоняться и пресмыкаться перед ней... все равно стоит окунуться поглубже, отыскать брод, переплыть эту сточную канаву, с открытыми глазами, с открытым сердцем...какой же это почет, какой триумф – любить то, над чем Смерть не властна” [9, с. 827]

[14] “...веет от этого каким-то холодком дурного предчувствия, будто бы он знал, что его маленькая загадочная картинка войдет в том небольшое количество работ, что переживут его” [9, с. 821]

[15] “...если вправду говорят, что каждая великая картина – на самом деле автопортрет, что же тогда нам Фабрициус рассказывает о себе?” [9, с. 821]

[16] “...я надеюсь, что в этом сокрыта какая-то высшая истина о страданиях... Пятно света на еле заметной цепочке. Солнечный луч на желтой стене. Одиночество, что отделяет живое существо от другого живого существа. Печаль, что неотделима от радости” [9, с. 823]

что одиночество и безысходность маленькой птицы, а с ними и идея художника неподвластны времени и обретают бессмертие (“...Time that doesn’t move, time that couldn’t be called time. And trapped in the heart of light: the little prisoner, unflinching.... There’s only a double abyss: between painter and imprisoned bird; between the record he left of the bird and our experience of it, centuries later”[17] [8, p. 484]), что позволяет говорить о **хронотопической** функции экфрасиса (термин Н.С. Бочкаревой [14, с. 83]).

Экфрасис картины способствует выстраиванию повествования произведения в лучших традициях жанра романа воспитания. Исповедальная тональность повествования (рассказ ведется от первого лица, что способствует выстраиванию откровенного диалога между героем и читателем) [15, с. 164]; “суровая школа жизни”, проверяющая “верность, доблесть, смелость, добродетель, благородство, святость и т.п.” протагониста [16, с. 102]; своеобразный хронотоп произведения (с рядом моментов “выпадения” героя из реальности вследствие глубоких психологических переживаний) [11, с. 77], наличие ретроспективных эпизодов, спровоцированных картиной (состоящих из воспоминаний о родителях, друзьях, ярких событиях из детства); внутреннее развитие героя в результате его взаимодействия с полотном Фабрициуса и людьми, вошедшими в его жизнь благодаря “Щеглу”; обретение героем “сакрального предмета” (картины) для прохождения “обряда инициации” и преодоления жажды незаконного обладания предметом искусства [15, с. 165], – все это является жанрообразующими признаками романа воспитания. Исследователи называют “Щегла” современным диккенсовским романом в духе “Дэвида Копперфильда” или “Больших надежд”, которые являются классическими примерами романа воспитания [17, с. 118]. Вместе с творением Фабрициуса главный герой – сирота (что также соответствует традиции Диккенса) – проходит многочисленные испытания, постепенно формируя свою личность и осознавая жизненные истины. Все судьбоносные встречи и потери в его жизни оказываются неразрывно связанными с полотном, ведь именно “Щегол” становится источником его радостей и несчастий, а также стимулом к его эмоциональным воспоминаниям. Так в романе актуализируется **жанрообразующая** функция экфрасиса (термин Н.С. Бочкаревой [18, с. 18]).

Е.Н. Ищенко и М.К. Попова отмечают и более глобальный смысл романа американской писательницы – “трагедию гибели искусства в современном мире”, проблему “хрупкости и уязвимости памятников культуры” [19, с. 67, 70]. Исследователи ссылаются на саму Донну Тартт, которая отнесла замысел романа к акту чудовищного вандализма, совершенного талибами в 2001 г. в Афганистане. Авторы также сравнивают реакцию разных людей (искусствоведов, музейных кураторов, полицейских, представителей страхового бизнеса, журналистов) на трагедию в музее, их разнообразные интерпретации миссии искусства в социальном пространстве и в отдельной человеческой судьбе. Так, для музейного куратора наибольшее беспокойство вызывает физическая сохранность шедевров после взрыва; страховщики заинтересованы, в большей степени, стоимостью картин, чем их культурной ценностью; полицейские рассматривают кражу “Щегла” и других полотен как вызов их профессионализму; для СМИ пропажа музейных шедевров становится поистине сенсационным материалом. Для главного героя романа, в свою очередь, картина “знаменует встречу с абсолютом... чем-то, придающим осмысленность собственному бытию и происходящим событиям” [19, с. 71]. В. Бабицкая отмечает в этой связи, что Тартт наделяет искусство психотерапевтическим эффектом, благотворно влияющим на человеческую душу, приобщая его к прекрасному “прямо, в виде проповеди на последней странице, и косвенно – самой протяженностью своей книги во времени” [20]. Так в романе актуализируется **дидактическая** функция экфрасиса (термин Н.В. Брагинской [1]), которая позволяет осознать благотворное воздействие картины (и искусства в целом) на зрителя и читателя.

Таким образом, проанализировав примеры реализации экфрасиса в романе Донны Тартт “Щегол”, можно сделать вывод о том, что картина становится не только полноценным героем книги, направляющим судьбу протагониста, но и фундаментальным элементом, контролирующим повествование и поднимающим задумку автора на глобальный уровень

[17] “Время, которое не движется, время, которое нельзя назвать временем. И в самой сердцевинке света застрял, замер маленький пленник... Одна только пропасть, две пропасти: между художником и прикованной птицей, между его изображением птицы и тем, как спустя много столетий мы ее видим” [9, с. 822]

Уже первая встреча Теодора с картиной и ее особая связь с его матерью явилась страшным предзнаменованием главной трагедии в жизни мальчика, что позволило полотну выполнять пророческую функцию в романе.

Образ “Щегла” постоянно возникает в ключевые моменты повествования, погружая протагониста в размышления о своей жизни, о людях вокруг, а также в болезненные воспоминания о матери. Одновременно в этих частях текста возникает эффект замедления повествования романа, который подчеркивает напряжение эмоционального состояние Теодора. Примечательно, что образ картины влияет на сюжетные повороты и способен вершить судьбы персонажей. Все это позволяет экфрасису реализовывать композиционную функцию.

Во время попыток Тео постичь скрытые смыслы полотна Фабрициуса герой осознает бессмертие маленькой желтой птицы на картине (а также искусства, в целом) и, в то же время, конечность собственной жизни и жизни близких и друзей (хронотопическая функция экфрасиса).

Чтобы следовать канонам жанра романа воспитания, Донна Тартт использует экфрасис, мастерски реализуя его жанрообразующую функцию. С одной стороны, картина становится причиной страданий протагониста, но, с другой стороны, она способствует появлению в его жизни новых судьбоносных знакомств, которые помогают ему преодолевать жизненные кризисы. Судьба Теодора неотрывно связана с полотном, которое приводит его к переосмыслению жизненных истин, наполнивших существование героя смыслом (таким образом в тексте актуализировались характерологическая и метапоэтическая функции). Через описание картины глазами героев романа, через их воспоминания и размышления можно глубже понять их внутренний мир, мотивы поступков, а также выстроить систему образов по их отношению к искусству и реальности, жизни и смерти.

Роман поднимает глобальную проблему искусства в целом и его обесценивания в современном мире. Через “Щегла” Донна Тартт открывает читателю глаза на безразличие людей разных социальных слоев к трагедии в музее и краже ценных полотен. Только Теодор Декер, который вступил в тесный контакт с искусством и стал вынужденным хранителем творения Фабрициуса, осознает истинное предназначение полотна, данное свыше (так экфрасис выполняет в тексте дидактическую функцию).

В романе Донны Тартт можно обнаружить сложную систему функций экфрастического описания картины “Щегол” Карела Фабрициуса, которые, взаимодействуя между собой, не только способствуют отображению характера героев или предвосхищению сюжетных поворотов, но и делают возможным полилог между художником, героями и читателями сквозь время и пространство.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Брагинская Н.В.* Экфрасис как тип текста: (К проблеме структурной классификации) // Славянское и балканское языкознание. Карпато-восточнославянские параллели: структура балканского текста. М.: Наука, 1977. С. 259–283.
2. “Невыразимо выразимое”: экфрасис и проблемы репрезентации визуального в художественном тексте: Сб. статей / Сост. и науч. ред. Д.В. Токарева. М.: Новое литературное обозрение. 2013. 572 с.
3. *Рубинс М.* Пластическая радость красоты. Акмеизм и Парнас. СПб.: Академический проект. 2003. 357 с.
4. *Фрейденберг О.М.* Миф и литература древности. 2-е изд., испр. и доп. М.: Восточная литература, 1998. 800 с.
5. Экфрасис в русской литературе: труды Лозаннского симпозиума / Под ред. Л. Геллера. М.: Изд-во “МИК”, 2002. 216 с.
6. *Зенкин С.Н.* Новые фигуры. Заметки о теории. 3 // Новое литературное обозрение. 2002. № 5 (57) (URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html)
7. *Морозова Н.Г.* Экфрасис в прозе русского романтизма. Дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2006. 210 с.
8. *Tartt D.* The Goldfinch. New York: Little, Brown and Company, 2013. 784 p.
9. *Тартт Д.* Щегол / [пер. с англ. А. Завозовой]. М.: АСТ; Corpus, 2015. 827 с.
10. *Прохорова В.О.* Интермедиальный код романа Д. Тартт “Щегол”. Челябинск, 2019. 88 с.
11. *Столбова Н.В., Железняк В.Н.* Опыт искусства в романе Д. Тартт “Щегол” // Вестник ПНИПУ. Культура. История. Философия. Право. 2017. № 4. С. 74–81.

12. *Постнова Е.А.* Экфрасис в творчестве В.А. Каверина 1960–1970-х гг. Дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2012. 169 с.

13. *Симонова Е.П.* Роль экфрасиса в раскрытии образа персонажа-экспликатора в романе Д. Тартт “Щегол” // Международный научно-исследовательский журнал. 2020. № 11 (101). С. 51–54.

14. *Бочкарева Н.С.* Функции живописного экфрасиса в романе Грегори Нормингтона “Корабль дураков” // Вестник Пермского университета. Российская и зарубежная филология. 2009. № 6. С. 81–92.

15. *Шалимова Н.С.* Жанровая атрибуция романа инициации на примере произведения Д. Тартт “Щегол” // Вестник Красноярского государственного педагогического университета им. В.П. Астафьева. 2017. № 1. С. 163–167.

16. *Бахтин М.М.* Эпос и роман: (О методологии исследования романа) // Бахтин М.М. Литературно-критические статьи. М.: Худож. лит., 1986. С. 392–427.

17. *Jacklosky R.* ‘The Thing and Not the Thing’: The Contemporary Dickensian Novel and Donna Tartt’s “The Goldfinch” (2013) // Dickens After Dickens. York: White Rose University Press, 2020. P. 117–139.

18. *Бочкарева Н.С., Табункина И.А., Загороднева К.В.* Мировая литература и другие виды искусства: экфрастическая поэзия: учеб. пособие. Пермь: Пермский гос. нац. исслед. ун-т, 2012. 90 с.

19. *Ищенко Е.Н., Попова М.К.* Экфрасис как структурообразующий элемент художественного мира и маркер современного отношения общества к искусству в романе Д. Тартт “Щегол” // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер. Филология, педагогика, психология. 2016. № 2. С. 66–73.

20. *Бабицкая В.* “Щегол” Донны Тартт: время ничего не значит // Афиша Воздух. 2014. [URL: https://daily.afisha.ru/archive/vozduh/books/shchegol-donny-tartt-vremyanichego-ne-znachit].

REFERENCES

1. Braginskaya, N. *Ekphrasis kak tip teksta (K probleme strukturnoy klassifikatsii)* [Ekphrasis as a Type of Text (About the Problem of Structural Classification)]. *Slavyanskoye i balkanskoye yazykoznaniye* [Slavic and Baltic Linguistics]. Moscow, Nauka Publ. 1977, pp. 259–283. (In Russ.)

2. *Nevyrazimoye vyrazimoye: ekphrasis i problemy representatsii vizual’nogo v hudozestvennom tekste* [Inexpressible Expressible: Ekphrasis and Problems of Representation of the Visual in an Artistic Text]. Moscow, Novoye literaturnoye obozreniye Publ., 2013 (In Russ.)

3. Rubins, M. *Plasticheskaya radost’ krasoty: Akmeizm i Parnas* [Plastic Joy of Beauty. Acmeism and Parnassus]. St. Petersburg, Akademicheskiy proekt Publ., 2003 (In Russ.)

4. Freidenberg, O. *Miph i literatura drevnosti* [Myth and Ancient Literature]. Moscow, Vostochnaya literatura Publ., 1998. (In Russ.)

5. *Ekphrasis v Russkoy literature: trudy Lozanskogo Simposiuma* [Ekphrasis in Russian Literature: the Works of the Lausanne Symposium]. Geller L. (ed.), Moscow, MIK Publ., 2002. (In Russ.)

6. Zenkin, S. *Novyye figury: Zametki o teorii. 3* [New Figures: Notes about Theory]. *Novoye literaturnoye obozreniye*, 2002, No. 5 (57) (URL: http://magazines.russ.ru/nlo/2002/57/zenk.html). (In Russ.)

7. Morozova, N.G. *Ekphrasis v proze russkogo romantizma* [Ekphrasis in Prose of Russian Romanticism]. Dissertation of the candidate of philological sciences. Novosibirsk, 2006. 210 p. (In Russ.)

8. Tartt, D. *The Goldfinch*. New York, Little, Brown and Company, 2013. 784 p.

9. Tartt, D. *Schegol* [The Goldfinch. Transl. by A. Zavozova]. Moscow, AST, CORPUS Publ., 2015. 827 p. (In Russ.)

10. Prohorova, V.O. *Intermedialnyj kod romana D.Tartt “Shchegol”* [Intermediary Code of the Novel “The Goldfinch” by D. Tartt]. Chelyabinsk, 2019. 88 p.

11. Stolbova N.V., Zheleznyak V.N. *Opyt iskusstva v romane D. Tartt “Shchegol”* [Art Experience in the Novel “The Goldfinch” by D. Tartt]. *Vestnik PNIPU. Kultura. Istoriya. Filosofiya. Pravo* [Bulletin of the Perm National Research Polytechnic University. Culture. History. Philosophy. Law]. 2017, No. 4, pp. 74–81 (In Russ.)

12. Postnova, EA. *Ekphrasis v tvorchestve V.A. Kaverina 1969–1970kh godov [Ekphrasis* in V.A. Kaverin’s Creative Works of 1960–1970s]. Dissertation of the candidate of philological sciences. Perm, 2012. 169 p. (In Russ.)

13. Simonova, E.P. *Rol ekfrasisa v raskrytii obraza personazha-eksplikatora v romane D.Tartt “Shchegol”* [The Role of Ekphrasis in Creating an Image of a Personage–Explicator in D. Tartt’s Novel “The Goldfinch”]. *Mezhdunarodnyj nauchno-issledovatelskij zhurnal* [International Scientific Research Journal]. 2020, No. 11 (101), pp. 51–54 (In Russ.)

14. Bochkareva, N.S. *Funktsii zhivopisnogo ekphrasisa v romane Gregori Normingtona “Korabl Durakov”* [Functions of Pictorial Ekphrasis in the Novel “The Ship of Fools” by Gregory Normington]. *Vestnik Permskogo universiteta. Rossijskaya i zarubezhnaya filologiya* [Perm University Bulletin. Russian and Foreign Philology]. 2009, No. 6, pp. 81–92. (In Russ.)

15. Shalimova, N.S. *Zhanrovaya atribuciya romana iniciacii na primere proizvedeniya D. Tartt “Shchegol”* [Genre Attribution of Initiation Novel on Example of the Novel “The Goldfinch” by D. Tartt]. *Vestnik Krasnoyarskogo gosudarstvennogo pedagogicheskogo universiteta im. V.P. Astafjeva* [Bulletin of the V.P. Astafjev Krasnoyarsk State Pedagogical University]. 2017, No. 1, pp. 163–166 (In Russ.)

16. Bakhtin, M. *Epos i roman (O metodologii issledovaniya romana)* [The Epic and the Novel (On the Methodology of the Study of the Novel)]. Bakhtin, M. *Literaturnokriticheskie statji* [Literary Critical Articles]. Moscow, 1986, pp. 392–427 (In Russ.)

17. Jacklosky, R. ‘The Thing and Not the Thing’: The Contemporary Dickensian Novel and Donna Tartt’s “The Goldfinch” (2013). *Dickens After Dickens*. York, White Rose University Press, 2020. pp. 117–139

18. Bochkareva N.S., Tabunkina I.A., Zagorodneva K.V. *Mirovaya literature I drugiye vidy iskusstva* [World Literature and Other Types of Art: Ekphrastic Poetry]. Perm, 2012. 90 p. (In Russ.)

19. Ishchenko E., Popova M. *Ekphrasis kak strukturoobrazuyushchiy element khudozestvennogo mira i marker sovremennogo otnosheniya obshchestva k iskusstvu v romane D. Tartt “Shchegol”* [Ekphrasis as the Key Element of the Artistic Structure and the Marker of the Modern Attitude of Society to Art in D. Tartt’s Novel “The Goldfinch”]. *Vestnik Baltijskogo federalnogo universiteta im. I. Kanta. Ser. Filologiya, pedagogika, psihologiya* [Bulletin of the I. Kant Baltic Federal University. Philology, Pedagogy, Philosophy]. 2016, No. 2, pp. 66–73. (In Russ.)

20. Babickaya, V. *“Schegol” Donny Tartt: vremya nichego ne znachit* [“Goldfinch” by Donna Tartt: Time Does not Matter]. *Afisha Vozduh* [Playbill Air]. 2014 (URL: https:// daily.afisha.ru/archive/ vozduh/ books/shchegol-donny-tartt-vremyanichego-ne-znachit). (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 16 марта 2020 г.

Статья поступила после рецензирования и доработки: 19 марта 2021 г.

Статья принята к публикации: 30 марта 2021 г.

Дата публикации: 30 июня 2021 г.

Received by Editor on March 16, 2020

Revised on March 19, 2021

Accepted on March 30, 2021

Date of publication: June 30, 2021

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150015627-2

И.Ф. Горбунов – сотрудник журнала “Время” (об одной заметке, приписываемой Достоевскому)

© 2021 г. К. Ю. Зубков

Кандидат филологических наук,
доцент НИУ ВШЭ (Москва),
101000, Москва, Мясницкая ул., 20,
младший научный сотрудник Института русской литературы
(Пушкинский Дом) РАН,
199034, Санкт-Петербург, наб. адм. Макарова, д. 4
k_zubkov@inbox.ru

Резюме. В статье рассматривается заметка за подписью “Ч. комитетский”, опубликованная в журнале братьев Достоевских “Время” и посвященная деятельности Театрально-литературного комитета при Дирекции императорских театров. В последние годы исследователи атрибутировали ее Ф.М. Достоевскому и Ап. Григорьеву. На основании содержания заметки можно с высокой степенью вероятности предположить, что подпись ее автора должна расшифровываться как “чтец комитетский”. Архивные данные о составе комитета свидетельствуют, что чтецов было немного, однако один из них, актер И.Ф. Горбунов, неоднократно осуждал деятельность Комитета и поддерживал Островского, чью пьесу “Женитьба Бальзаминова” Комитет не рекомендовал к постановке. Таким образом, по всей видимости, автором заметки был И.Ф. Горбунов.

Благодарность: Благодарим Н.А. Тарасову за ценные соображения, пригодившиеся нам в ходе работ над этой заметкой.

Ключевые слова: атрибуция, Достоевский, Ап. Григорьев, И.Ф. Горбунов, А.Н. Островский, театр, журнал “Время”.

Для цитирования: *Зубков К.Ю.* И.Ф. Горбунов – сотрудник журнала “Время” (об одной заметке, приписываемой Достоевскому) // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 87–92. DOI: 10.31857/S241377150015627-2

Ivan F. Gorbunov as a Collaborator of the Journal “Time” (On the Note Previously Attributed to Dostoevsky)

© 2021 Kirill Yu. Zubkov

Cand. Sci. (Philol.),
Associate Professor at the National Research University
Higher School of Economics (Moscow),
20 Myasnitskaya Str., Moscow, 101000, Russia,
Junior Research Fellow, at the Institute of Russian Literature
(Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,
4 Admiral Makarov Embankment, St. Petersburg, 199034, Russia
k_zubkov@inbox.ru

Abstract. The article discusses a note signed “Ch. komitetskij”, published in the journal “Vremya” (“Time”, edited by brothers Dostoevsky) and dedicated to the activities of the Theater and Literary Committee under the Directorate of the Imperial Theaters. In recent years, researchers used to attribute it to Fyodor Dostoevsky and Apollon Grigoriev. The Committee was established in 1856 and was supposed to consider the plays that entered the stage of the state theaters from an aesthetic point of view. Fierce controversy broke out in the press shortly after the Committee had declined the comedy “The Marriage of Balzaminov” by Alexander Ostrovsky, the most popular Russian playwright of the time. The play was first published in “Vremya”, so it is not surprising that Dostoevskys’ journal opposed the Committee. The author of the note demonstrates that he possesses insider’s information considering the Committee’s work; in particular, he was familiar with the ways the reading of the plays was organized. Based on that, we can assume that the signature of its author should be deciphered as “chtez komitetskij” (a “reader of the committee”). Archival data on the personnel of the committee indicate that there were only few readers. One of them, actor Ivan Gorbunov, repeatedly condemned the activities of the Committee and supported Ostrovsky, whose play was not recommended by the Committee for staging. Most presumably, the note was authored by Gorbunov.

Acknowledgments: The Author is grateful to N.A. Tarasova whose valuable feedback helped me in writing this article.

Key words: attribution, Fyodor Dostoevsky, Apollon Grigoriev, Ivan Gorbunov, Alexander Ostrovsky, theater, “Vremya”.

For citation: Zubkov, K.Yu. *I.F. Gorbunov – sotrudnik zhurnala “Vremya” (ob odnoi zametke, pririsyvaiemoi Dostoevskomu)* [Ivan F. Gorbunov as a Collaborator of the Journal “Time” (On the Note Previously Attributed to Dostoevsky)]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 87–92. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150015627-2

В 1861–1863 гг. в русской периодике бурно обсуждался вопрос о решении Театрально-литературного комитета при Дирекции императорских театров, не одобрившего к постановке пьесу А.Н. Островского “За чем пойдешь, то и найдешь (Женитьба Бальзаминова)” (см.: [1, с. 56–59]; [2, с. 210]; [3, с. 50–51]; [4, с. 771–772]; [5, с. 780–782]). Журнал братьев Достоевских “Время” активно участвовал в этой полемике: во-первых, сцены были напечатаны на его страницах; во-вторых, сотрудником “Времени” был Аполлон Григорьев, страстный поклонник творчества Островского. В многочисленных публикациях Григорьев неоднократно высмеивал позицию комитета и защищал Островского (см.: [6, с. 181–182]). Помимо выступлений Григорьева, в журнале Достоевских появилась еще одна публикация, посвященная деятельности комитета [7]. В статье мы попытаемся установить авторство этой заметки, обращаясь к сведениям о Театрально-литературном комитете и его составе.

Прежде всего обратимся к конкретному поводу, по которому была создана интересующая нас публикация. Она вышла в качестве ответа на единственное, как кажется, публичное выступление в защиту комитета. Наиболее резко эту организацию осудил Д.Д. Минаев на страницах “Гудка” [8], против его статьи выступил некто Театрин, защищавший дирекцию императорских театров и осуждавший Островского и поддержавших его журналистов [9][1]. Именно с Театриным вступил в полемику автор “Времени”, настаивавший на том, что уже сама известность Островского служит надежной порукой против претензий комитета, и сомневавшийся в компетентности и добросовестности членов этой организации.

Заметка о Театрально-литературном комитете долго время не привлекала внимания исследователей. В известных работах В.С. Нечаевой она упомянута лишь однажды – в росписи содержания “Времени”, безо всяких комментариев [10, с. 250]. Е.И. Прохоров, никак не аргументируя свое мнение, предположил, что автором этой заметки был Аполлон Григорьев [4, с. 772]. Позже В.Н. Захаров утверждал, что заметка принадлежит Ф.М. Достоевскому, ссылаясь на характерное для редактора

[1] В своей статье Театрин с большим знанием дела пишет о деятельности Театрально-литературного комитета и о причинах отбора пьес для репертуара императорской сцены. Из членов комитета только П.С. Федоров, директор репертуарной части, мог хорошо знать эти принципы, а потому возможно, что именно он был автором заметки Театрина.

“Времени” употребление в ней определения “фантастический” – именно так характеризуется в заметке Театрально-литературный комитет (см.: [11, с. 379–381]; [12, с. 386–389]; ср.: [13, с. 31–32]). В.Н. Захаров также включил заметку в корпус сочинений Достоевского [14, с. 331–335]. Наконец, В.И. Симанков охарактеризовал атрибуцию В.Н. Захарова как безосновательную и вернулся к гипотезе об авторстве Аполлона Григорьева на том основании, что Григорьев в других статьях также упоминал Театрина [15, с. 322–323].

Указанные нами попытки установить авторство заметки основаны на параллелях с другими произведениями сотрудников “Времени”. Такие аргументы вряд ли могут служить основанием для однозначной атрибуции. В самом деле, если Аполлон Григорьев на страницах “Времени” осуждал Театрально-литературный комитет и хвалил Островского, это едва ли могло помешать другим авторам делать то же самое. Что же касается употребления выражения “фантастический”, то оно само по себе тоже вряд ли указывает на авторство Достоевского. Во-первых, само выражение “фантастический комитет” в полемике впервые использовал Театрин, характеризуя сон, в котором герою сатирического фельетона Минаева видится пародия на Театрально-литературный комитет. Во-вторых, трудно удивляться, что в журнале, где Достоевский был редактором, могли появиться черты его стиля – особенно в небольшой полемической заметке, печатающейся под псевдонимом, которую править явно проще, чем, например, обширное произведение, подписанное фамилией автора.

Как кажется, автор заметки в действительности оставил в своем тексте совершенно конкретный намек на то, кем он был. Более того, раскрыть это указание необходимо для понимания полемического смысла его сочинения. Намек этот заключен в самой подписи –“Ч. комитетский”. Если учесть, что публикация посвящена Театрально-литературному комитету, нетрудно догадаться: автор явно намекал на свою причастность к этой организации; его критика исходила как бы изнутри самого комитета. Именно это и придавало весомость обвинениям в адрес руководства комитета, высказанным в статье: неизвестный журналист высказывал их, опираясь на личный опыт. Ни Достоевский, ни Аполлон Григорьев никогда не входили в эту организацию и не посещали ее заседаний – трудно представить, что кто-то из них стал бы вводить читателей “Времени” в заблуждение, подписываясь так, словно они имели к ней отношение. Однако кем же именно был сотрудник “Времени” в комитете и как расшифровывается буква Ч в его псевдониме? Чтобы понять, какую роль играл автор заметки в Театрально-литературном комитете, достаточно внимательно прочитать ее текст. Разоблачая деятельность комитета, литератор прямо указывает на недобросовестные приемы, которыми пользовалось его руководство, и демонстрирует глубокие познания во внутренней кухне этой организации: “Можно, например, любую пьесу убить наповал недобросовестным чтением”; “нынче прочесть начало, а потом, через несколько месяцев, когда начало забудется, дочесть конец” [7, с. 192]. Оба примера, как видим, связаны с порядком чтения пьес. На заседаниях Театрально-литературного комитета пьесы действительно читались вслух, причем существовала специальная должность, которая так и называлась “чтец” (см.: РГИА. Ф. 472. Оп. 18 (109/946). № 21. Л. 8г, 49 об.). Таким образом, псевдоним автора “Времени” значит, скорее всего, “Чтец комитетский”. Подписываясь таким образом и излагая обстоятельства, при которых происходило чтение, автор указывает на то, что в споре участвует человек, лично знающий порядки этой организации и готовый их публично разоблачить.

С момента создания Театрально-литературного комитета до 1862 г. чтецов в нем было не так уж и много. Чтец обыкновенно назначался из числа артистов императорских театров: именно профессиональные актеры, конечно, лучше всех могли справиться с чтением вслух множества пьес. В указанный промежуток эту должность занимали И.Ф. Горбунов, А.А. Яблочкин и суфлер С.М. Сосновский (см.: РГИА. Ф. 472. Оп. 18 (109/946). № 21. Л. 33 об., 103–103 об., 169–169 об.). Сделать выбор из этих кандидатов не представляет затруднений.

Автор заметки во “Времени” демонстрирует не просто почтение к творчеству Островского, но близкое знакомство с драматургом и его петербургскими друзьями. Это заметно в его словах: “Хлопочите, просите г. Островского; пишите к нему: он талантливый писатель, оказавший уже много услуг нашему театру. <...> А вы? вы кто? Какие ваши заслуги? И вы хотите, чтоб талант вам кланялся, вас упрашивал, не оставьте-де меня вашим

покровительством! Нет-с! вы ему поклонитесь, вы ищите его вниманья, если только вам дорога русская сцена, если только *вы* для театра, а не театр для вас” [7, с. 191]. Здесь почти дословно воспроизводится недатированное письмо Островского Ф.А. Бурдину, где драматург пишет: “...с ним <комитетом> я впредь, несмотря ни на какие пожертвования, дела иметь не буду, разумеется, до тех пор, пока мне не поклонятся” [16, с. 140]. Очевидно, “Ч. комитетский” или читал это письмо, или сам тесно общался с драматургом и слышал схожие выражения. Ни Яблочкин, ни Сосновский не были близкими знакомыми Островского, а вот Горбунов – был. Согласно воспоминаниям С.В. Максимова, “Горбунов счастлив был именно тем, что выступил на ту же дорогу, которую широко и надежно проторил учитель его – А.Н. Островский; он же был и покровителем этого необыкновенного самобытного таланта” [17, с. 157]. Согласно воспоминаниям П. Шереметьева, вскоре после запрета Горбунов и Островский вместе ездили за границу, где по настоянию артиста встретились с А.И. Герценом (см.: [17, с. 291]). Это свидетельствует о готовности Горбунова пойти на рискованные шаги в отношениях с властями – к таким шагам относилась и публикация заметки, где прямо осуждался начальник репертуарной части императорских театров П.С. Федоров, от которого Горбунов как артист во многом зависел.

Именно Горбунову Островский поручил передать “Женитьбу Бальзаминова” в дирекцию императорских театров. Об этом известно из письма драматурга Горбунову от 26 октября 1861 г., отразившего впечатления от сведений о запрете пьесы: “Вы отдали пиэсу Федорову, Вы и должны были прислать ее обратно. Сделайте это хоть теперь; пиэсу отдайте брату, а заключение Комитета спишите и пришлите ко мне” [16, с. 138–139]. Еще раньше, в недатированном письме Островский требовал от Горбунова следить за реакцией Федорова на свое письмо с требованием отменить запрет и угрозами навсегда забросить творчество: “Сделайте милость, наблюдайте, какое оно произведет на него впечатление, и сейчас же отпишите мне подробно. Отбросьте на этот раз свою лень!” [16, с. 135]. Хотя Горбунов уже очень давно не был чтецом комитета, обращаться к нему было вполне разумно: он отлично знал, как обстоят дела в этой организации, не в последнюю очередь, видимо, благодаря своим связям среди артистов. Именно от него Островский и получил сведения об обстоятельствах запрета своей пьесы: Горбунов в подробностях сообщил ему ход заседания и даже уточнил, кто из членов поддержал его пьесу, а кто выступил против [19, с. 670–671; письмо без даты].

Таким образом, единственным человеком, который мог подписаться “чтец комитетский”, хорошо знал о положении дел в Театрально-литературном комитете (в особенности о порядке чтения пьес), мог цитировать частные высказывания Островского и горячо поддерживал драматурга, был известный актер и писатель, автор знаменитых юмористических монологов Иван Федорович Горбунов (1831–1895). По всей видимости, заметка о Театрально-литературном комитете, опубликованная в 10-й книжке “Времени” за 1862-й год, принадлежит именно его перу. Сам по себе этот факт заслуживает интереса, поскольку, во-первых, расширяет представления исследователей о круге авторов журнала братьев Достоевских[2], во-вторых, тем, что дает возможность почти наверняка исключить авторство Достоевского и Аполлона Григорьева, а в-третьих, тем, что лишний раз позволяет привлечь внимание к проблеме сотрудников толстых литературных журналов. За дискуссиями на страницах периодики 1860-х годов следили не только профессиональные писатели, такие как Достоевский и Григорьев. Люди самых разных занятий, например, актеры, не только внимательно читали эти статьи, но даже и сами вовлекались в полемику, становясь активными участниками литературного процесса и внося свой вклад в формирование общественного мнения.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Морозов П.О.* А.Н. Островский в его переписке. (1850–1886) // Вестник Европы. 1916. № 10. С. 45–84.
2. *Ямпольский И.Г.* Сатирическая журналистика 1860-х годов: журнал революционной сатиры “Искра” (1859–1873). М.: Худож. лит., 1964. 623 с.
3. *Ямпольский И.Г.* Сатирические и юмористические журналы 1860-х годов. Л.: ЛГУ, 1973. 168 с.

[2] До этого было известно лишь о том, что сцена Горбунова “Нашла коса на камень” была в редакционном портфеле “Эпохи” [10, с. 278].

4. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 2. М.: Искусство, 1974. 807 с.

5. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч. и писем: В 18 т. Т. 2. Кострома: Костромаиздат, 2020. 831 с.

6. *Григорьев А.А.* Русский театр. Современное состояние драматургии и сцены. Статья вторая // Время. 1862. № 10. Современное обозрение. С. 181–188.

7. *Ч. комитетский.* Голос за петербургского Дон-Кихота (По поводу статей Театрина) // Время. 1862. № 10. Современное обозрение. С. 189–193.

8. <*Минаев Д.Д.*> Заметки Дон-Кихота Петербургского // Гудок. 1862. № 40. С. 314–319.

9. *Театрин.* Петербургский Дон-Кихот // Санкт-Петербургские ведомости. 1862. № 236. 30 окт.

10. *Нечаева В.С.* Журнал М.М. и Ф.М. Достоевских “Эпоха”. 1864–1865. М.: Наука, 1975. 303 с.

11. *Захаров В.Н.* Имя автора – Достоевский. Очерк творчества. М.: Издательство “Индрик”, 2013. 455 с.

12. *Захаров В.Н.* Фантастические страницы Достоевского // Проблемы исторической поэтики. 2008. № 8. С. 385–397.

13. *Захарова О.В.* Псевдонимы Ф.М. Достоевского // Неизвестный Достоевский. 2021. Т. 8. № 1. С. 21–41.

14. *Достоевский Ф.М.* Полн. собр. соч. Канонические тексы. Т. V. Петрозаводск: Изд-во Петрозаводского гос-венного ун-та, 2004. 936 с.

15. *Симанков В.И.* М.И. Владиславлев как возможный автор статьи “Два лагеря теоретиков” // Достоевский. Материалы и исследования. Вып. 22. СПб.: Нестор-История, 2019. С. 303–327.

16. *Островский А.Н.* Полн. собр. соч.: В 12 т. Т. 11. М.: Искусство, 1979. 781 с.

17. *Горбунов И.Ф.* Соч. Т. III. Ч. 1–4. СПб.: Т-во Р. Голике и А. Вильборг, 1907.

18. Неизданные письма к А.Н. Островскому / Подг. к печ. М.Д. Прыгунов, Ю.А. Бахрушин, Н.Л. Бродский. М.; Л.: Academia, 1932. 741 с. (Труды Государственного театрального музея имени А. Бахрушина. Т. II).

REFERENCES

1. Morozov, P.O. *A.N. Ostrovskiy v yego perepiske. (1850–1886)* [A.N. Ostrovskiy in his Letters (1850–1886)]. *Vestnik Yevropy* [The Review of Europe], 1916, No. 10, pp. 45–84. (In Russ.)

2. Yampolskiy, I.G. *Satiricheskaya zhurnalistika 1860-kh godov: zhurnal revolyutsionnoy satiry “Iskra” (1859–1873)* [Satirical Journalism of 1860s: the Journal of Revolutionary Satire “Iskra”]. Moscow, Khudozhestvennaya literatura Publ., 1964. 623 p. (In Russ.)

3. Yampolskiy, I.G. *Satiricheskiye i yumoristicheskiye zhurnaly 1860-kh godov* [Satirical and Humorist Journals of 1860s]. Leningrad, LGU Publ., 1973. 168 p. (In Russ.)

4. Ostrovskiy, A.N. *Poln. sobr. soch.: V 12 t.* [Complete Works in 12 Vols.] Vol. 2. Moscow, Iskusstvo Publ., 1974. 807 p. (In Russ.)

5. Ostrovskiy, A.N. *Poln. sobr. soch. i pisem: V 18 t.* [Complete Works and Letters in 18 Vols.], Vol. 2. Kostroma, Kostromaizdat Publ, 2020. 831 p. (In Russ.)

6. Grigoryev, A.A. *Russkiy teatr. Sovremennoye sostoyaniye dramaturgii i stseny. Statya vtoraya* [Russian Theater. The Modern Condition of Dramaturgy and Stage. Second Article]. *Vremya* [Time], 1862, No. 10, *Sovremennoye obozreniye* [Contemporary Review], pp. 181–188. (In Russ.)

7. Ch. komitetskiy. *Golos za peterburgskogo Don-Kikhota (Po povodu statey Teatrina)* [A Voice in Support of Don Quixote from St. Petersburg (On Occasion of Articles by Teatrin)]. *Vremya* [Time], 1862, No. 10, *Sovremennoye obozreniye* [Contemporary Review], pp. 189–193. (In Russ.)

8. <Minayev, D.D.> *Zametki Don-Kikhota Peterburgskogo* [The Notes of Don Quixote from St. Petersburg]. *Gudok* [Horn], 1862, No. 40, pp. 314–319. (In Russ.)

9. Teatrin. *Peterburgskiy Don-Kikhot* [Don Quixote from St. Petersburg]. *Sankt-Peterburgskiye vedomosti* [St. Petersburg Times], 1862, No. 236, 30 Oct. (In Russ.)

10. Nechayeva, V.S. *Zhurnal M.M. i F.M. Dostoyevskikh “Epokha”. 1864–1865* [The Journal of M.M. and F.M.Dostoevsky “Epoch”. 1864–1865]. Moscow, Nauka Publ, 1975. 303 p. (In Russ.)

11. Zakharov, V.N. *Imya avtora – Dostoyevskiy. Ocherk tvorchestva* [The Name of the Author – Dostoevsky. A Study of Creative Work]. Moscow, Indrik Publ., 2013. 455 p. (In Russ.)

12. Zakharov, V.N. *Fantasticheskiye stranitsy Dostoyevskogo* [The Fantastical Pages of Dostoevsky]. *Problemy istoricheskoy poetiki* [Problems of Historical Poetics], 2008, No. 8, pp. 385–397. (In Russ.)

13. Zakharova, O.V. *Psevdonimy F.M. Dostoyevskogo* [The Pen Names of F.M. Dostoevsky]. *Neizvestnyy Dostoyevskiy* [Unknown Dostoevsky], 2021, Vol. 8, Issue 1, pp. 21–41. (In Russ.)

14. Dostoyevskiy, F.M. *Poln. sobr. soch. Kanonicheskiye teksy* [Complete Works. Canonical Texts], Vol. V. Petrozavodsk, Petrozavodskii gosudarsvennyi universitet Publ., 2004. 936 p. (In Russ.)

15. Simankov, V.I. *M.I. Vladislavlev kak vozmozhnyy avtor statji “Dva lagerya teoretikov”* [M.I. Vladislavlev as Probable Author if the Article “Dva Lagerya Teoretikov”]. *Dostoyevskiy. Materialy i issledovaniya* [Dostoevsky. Materials and Sources], Vol. 22. St. Petersburg, Nestor-Istoriya Publ., 2019, pp. 303–327. (In Russ.)

16. Ostrovskiy, A.N. *Poln. sobr. soch.: V 12 t.* [Complete Works in 12 Vols.], Vol. 11. Moscow, Iskusstvo , 1979. 781 p. (In Russ.)

17. Gorbunov, I.F. *Soch.* [Works], Vol. III, Part. 1–4. St. Petersburg, 1907. (In Russ.)

18. *Neizdannyye pisma k A.N. Ostrovskomu* [Non Published Letters to A.N. Ostrovsky]. Eds. M.D. Prygunov, Yu.A. Bakhrushin, N.L. Brodskiy. Moscow, Leningrad, Academia Publ., 1932. 741 p. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 17 марта 2021 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 26 апреля 2021 г.
Статья принята к публикации: 29 апреля 2021 г.
Дата публикации: 30 июня 2021 г.
Received by Editor on March 17, 2021
Revised on April 26, 2021
Accepted on April 29, 2021
Date of publication: June 30, 2021

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150009723-8

Мотив мировой горы в вариантах бурятской Гэсэриады

© 2021 г. Э. Б. Аюшеева

Кандидат филологических наук,
младший научный сотрудник
Института монголоведения, буддологии и тибетологии
Сибирского отделения Российской академии наук,
Россия, 670037, г. Улан-Удэ, ул. Сахьяновой, д. 6
erzhena1406@yandex.ru

Резюме. Целью данной работы является исследование особенностей функционирования мотива мировой горы в текстах бурятских вариантов Гэсэриады. В современной фольклористике все более актуальными становятся исследования локальных эпических традиций, что позволяет выявить закономерности развития эпического жанра на обширной территории расселения родственных народов. Гэсэриада как комплекс эпических текстов распространена практически на всей территории Центральной Азии и представляет собой богатейший материал для изучения традиционной культуры, истории и этнографии. Предметом исследования является мотив горы, объектом – тексты вариантов бурятской Гэсэриады. Мировая гора в бурятской мифологии представляет собой модель вселенной и включает параметры космического устройства. В подавляющем большинстве текстов бурятской Гэсэриады мотив мировой горы воплощен в мотиве горы Сумеру. Также в бурятских текстах встречаются горы, имеющие собственно бурятские названия и реализующие общемонгольский культ поклонения горным духам. Определение функций пространственного образа, выявление его вариативности подводят автора к выводу о том, что данный мотив не только определяет типологическую близость эпических текстов о Гэсэре, но и выявляет место концепта горы в мировоззрении бурят.

Благодарность: Статья подготовлена в рамках государственного задания (проект “Этнокультурная идентичность в архитектонике фольклорных и литературных текстов народов Байкальского региона”, № 121031000259-6).

Ключевые слова: Мировая гора, Меру, Сумеру, мотив горы, Гэсэриада, бурятский эпос, героический эпос, типология, улигер, варианты Гэсэриады.

Для цитирования: *Аюшеева Э.Б.* Мотив мировой горы в вариантах бурятской Гэсэриады // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 93–100. DOI: 10.31857/S241377150009723-8

The World Mountain Motif in the Buryat Versions of the Gesariada (The Epic of King Gesar)

© 2021 Erzhena B. Ayusheeva

Cand. Sci. (Philol.),
Researcher at the Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies
of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences,
6 Sakhyanovoy Str., Ulan-Ude, 670047, Russia
erzhena1406@yandex.ru

Abstract. The purpose of this work is to study the functioning of the world mountain motif in the texts of Buryat versions of the Gesariada (The Epic of King Gesar). In modern folklore studies, the research of local epic traditions has taken on a particular urgency, which gives us an opportunity to identify patterns of development of the epic genre on the vast territory of settlement of related peoples. The Gesariada is a complex of epic texts spread throughout Central Asia; it contains rich materials for studying traditional culture, history and ethnography. The main subject of our study is the motive of the mountains; our object is to study text variants of the Buryat Geseriada. The world mountain in Buryat mythology is a model of the universe, and it is ordered according to cosmic parameters. In the majority of texts of the Buryat Gesariad, the motif of the world mountain correlates with the motif of mount Sumeru. Also, in the Buryat texts there are mountains that have native Buryat names and implement the all-Mongol cult of worship of mountain spirits. Determining the functions of the spatial image and revealing its variability leads the author to the conclusion that this motif not only determines the typological proximity of the epic texts about Gesar, but also reveals what place the concept of the mountain holds in the Buryat worldview.

Acknowledgments: The research was carried out in accordance with the state assignment (project "Ethnocultural Identity in the Architectonics of Folklore and Literary Texts of the Peoples of the Baikal Region", № 121031000259-6).

Key words: World Mountain, Meru, mount Sumeru, the motif of mountains, Geseriada, Buryat epic, heroic epic, typology, uliger, versions of Geseriada.

For citation: Ayusheeva, E. B. *Motiv mirovoj gory v variantakh buryatskoj Geseriady* [The World Mountain Motif in the Buryat Versions of the Gesariada (The Epic of King Gesar)]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 93–100. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150009723-8

Сказание о Гэсэре в бурятской традиции имеет особое значение, исследователи не раз отмечали его магическое, охранительное значение, ритуальное исполнение его в медицинских целях, для изгнания злых духов и пр. [1, с. 173–174]. Именно религиозно-магический аспект бытования улигера определяет глубину заложенных в тексте установок, отражающих древние архаические воззрения. Бурятская мифология, связанная с шаманизмом, включает в себя древние мифы, сохранность которых констатируется в трудах отечественных и зарубежных ученых [2, с. 106].

Эпический мир улигера включает в свою структуру объекты сакральной топонимики, которые являются ориентиром в мифологическом пространстве. Как известно, в бурятском эпосе представлена наиболее архаичная форма космогонической картины мира, на фоне которой обнаруживается весьма органичный синтез космогонии шаманского и буддийского типа [3, с. 118]. Наиболее часто в бурятских эпических текстах в качестве одного из таких ориентиров выступает гора Сумбэр (Меру, Сумеру), которая сохраняет значение центральной точки Вселенной и реализует ряд новых значений и ассоциаций.

Методологическая база исследования включает принципы сравнительно-типологического и сравнительно-сопоставительного методов, которые широко применяются для решения задач по выявлению общих мест, образов, мотивов в сравниваемых текстах. Применение указанных методов исследования позволяет определить типологические сходства фольклорных текстов и установить их различия, возникшие в процессе живого бытования.

Гора Меру (бур. *Һүмбэр уула*) и Молочное море (бур. *Һүн далай*) имеют прототипы в древнеиндийском мифе о пахтании молочного океана. По мнению С.Ю. Неклюдова, участие в формировании сказания о Гэсэре мотивов индийской мифологии является достаточно давним [4, с. 149]. Подобные объекты сакральной топонимики упоминаются практически во всех бурятских вариантах Гэсэриады, а также в монгольских и тибетских версиях, с незначительной разницей в характеристиках.

Эти постоянные образы шаманского и эпического фольклора центральноазиатских народов представляют собой мифологизированные понятия, а не реальные географические топонимы. Они довольно часто встречаются и в шаманских текстах, где гора Сумеру служит местом обитания небесных божеств, в том

числе 33 тэнгри и Хормусты [5, с. 44], и потому являются наиболее ранними в повествовательной канве Гэсэриады. Являясь частью “строгих стандартных формул, идентичных в фольклоре всех тюрко-монгольских народов, они становятся ярким свидетельством культурно-исторического единства этих народов. Универсальность формул-зачинов указывает на их большую древность” [6, с. 294]. Так, указанные мифологемы встречаются в фольклоре алтайцев, ойратов, монголов, а также тувинцев и якутов.

Мотивы создают вводные картины, составляя повествовательную канву эпического зачина западнобурятской Гэсэриады, который, несомненно, является одной из важнейших частей эпического текста. В нем дается экспозиция действующих лиц и событий, предваряющих развитие конфликта. Пролог считается наиболее оригинальной и уникальной частью эпического сказания [7, с. 3–5]. Сюжетно-тематическая обособленность эпического зачина и обилие в нем статичных описаний отличает его от основной части повествования. Он (зачин) обладает всеми признаками автономности, в связи с чем может быть выделен в отдельное самостоятельное целое [8, с. 131–132]. Одним из мотивов, пронизывающих как пролог, так и основную канву улигеров о Гэсэре, становится гора Сумеру. Появление Сумеру из взволнованного океана [9, с. 91] послужило основанием для проникновения в монгольскую эпическую традицию вместе с мотивом горы и мотива Молочного моря [3, с. 125], имеющего корни в буддийской мифологии.

Локализация самой горы разная: она помещается на небо или спускается на землю. В западнобурятских версиях Гэсэриады на вершине этой горы собирается *суглан* божеств (бур. *суглаан* – собрание [10, с. 395]), а у ее подножия происходят события земной жизни Гэсэра, что отвечает представлениям о трехслойности вселенной, которую пронизывает эта гора, вершина ее достигает верхнего пространства, мира небожителей.

Так, Хормуста и Гэсэр спускаются на вершину Сумеру, на которой восседает буддийский персонаж Шэбэгли бурхан, обладающий всезнающей книгой. В данном варианте с мотивом горы связаны события, предваряющие земное рождение героя. Гэсэр (*Булеэгэн Тугэсэ*) перед своим рождением на земле так же спускается на вершину горы и молится *Шэбэгли бурхану* [11]. В варианте П. Тушемилова Гэсэр также отправляется на вершину горы Сухуту-Сумбур к ламе, чтобы получить толкование тревожного сна:

Сүхөтө-Сүмбөр уулайн
Оройдо [һуужа байһан]
Гурба дахин соржо ламада
Ном неэлгэжэ үзхэеэ
Ошохом, – гэжэ хэлнэ.

Поеду к живущему
На вершине Сухуту-Сумбур
Трижды святому ламе
И книгу открыть попрошу
“Поеду”, – сказал.
[12, с. 182; пер. С.Ш. Чагдурова].

Гора, а именно ее вершина, в эпическом сказании приобретает значение локуса, связующего мир небожителей и средний мир людей. Отнесение вершины горы к небесному пространству подтверждается тем, что в шаманской мифологии божества высшего пантеона (к ним относится Хормуста-тэнгри) не спускаются с небес, только их дети, называемые *хатами*, посещают землю. В бурят-монгольской мифологии помимо небесного пантеона не менее значимы и сопоставимы с эпическими героями божества среднего звена (сыновья высших небожителей). Таковым является Гэсэр в бурятских версиях Гэсэриады.

Реализация мотива горы Сумеру в западнобурятских улигерах о Гэсэре содержит и новые детали. В бурятском фольклоре существует устойчивое высказывание: *һүн далай – эхэмни, Сумер уула – эсэгэмни* (молочное море – мать моя, гора Сумеру – отец мой) [13, с. 95]. Таким образом, мотивы Мировой горы и Молочного моря оказываются встроенными в национальную систему ценностей. Аксиологическая функция понятий видится в создании и образной передаче моральных ценностей во времени и пространстве. Очевидна и воспитательная функция фольклорной формулы, она приобретает особое значение в устах героя-богатыря:

Эсэгэ хүүе гомойлгожо орхиходоо
Һүмэр уула шэргэхэл,
Эхэл хүүе гомойлгожо орхиходо
Һүнхэн далай шэргэхэ!

Коль отца ты обидишь, –
Провалятся горы Сумер,
Коль обидишь ты мать, –
Испарится Молочное море!
[14, с. 48, 114; пер. М.П. Хомонова].

Сумеру, восходящая к мировой горе Меру и олицетворяющая центр земли и Вселенной,

представляет собой вертикальную ось мира, соединяющую верхний, средний и нижний слои. К ближайшим аналогам горы в эпосе можно отнести *сэргэ* (коновязь), а также жилище героя – дворец высотой до неба.

В ходе эпического нарратива возникают священные горы, имеющие бурятские названия. Так, мотив Мировой горы соединяется с культом гор, существовавшим у монгольских народов с глубокой древности. В записи М. Хангалова буддийский персонаж лама восседает на вершине горы *Орьёл Уула* [15, с. 73], а в улигере П. Петрова упоминаются горы *Сагаан Бүргэ* (Белая Лука) [16, с. 16], *Сахидаг Уула* (Почитаемая гора) [там же], *Элэстэ* (Песчаная) [16, с. 35]. Указанные названия гор встречаются и в других западнобурятских улигерах, таких как “Алтан шагай”, “Алтан шагай мэргэн”, “Эрбэд Богдо хан”, “Эрэ Тохолэй батор” [17]. Если “пространственно-временной фон зачина исключительно мифологичен, *доисторичен* и к событиям, воспеваемым в сказаниях, имеет более чем косвенное отношение” [18, с. 287], то в ходе эпического повествования горы приобретают реальные бурятские очертания.

Почитаемые горы, ассоциируемые с хозяевами местности, природных стихий и духами-покровителями, мифологизируются и соотносятся с мировой горой, дублируя ее в функции моделирования мира [19, с. 312]. По представлениям сказителей, на небе, как и на земле, имеются горы, реки, леса. Введение собственно бурятских священных гор в повествование придает эффект реальности происходящих в нем событий, вносит историчность в образы персонажей.

Одной из деталей, дополняющих мотив Мировой горы, представленной в бурятской мифологии, становится ее тройственность: гора предстает в виде трех гор под одним названием Сумеру. Они принадлежат устройству земного мира, поскольку согласно эпическому тексту, севернее от нее с неба падает отрубленная Хан Хирмасом правая рука главы восточных небожителей Атай Улана, которая впоследствии превратится в белое чудовище *Орголи*:

Дордо замбиида буухадаа, –
Гурбан сүмбэр уулайн
Ара биидэхи...

Когда на землю спустилась...
На северной стороне
Трех Сумэр гор...
[16, с. 28, пер. А.И. Уланова].

С вершиной горы Сумеру как вертикальной оси вселенной связаны небесные обитатели, создатели мира людей, с ее подножием же ассоциируется нижний по отношению к небесам мир, населенный людьми. Таким образом, Сумеру как бы пронизывает существующие уровни космоса. В унгинских вариантах Гэсэриады у подножия Сумеру в среднем мире происходят эпические события:

Абай Гэсэр Богдын
Баруун хойто зүгтэ
Сүмбэр уулын хормойдо
Сэбэр байшан тодхооно.

У Абай Гэсэра
На северо-западной стороне
У подножия горы Сумеру
Чистый дворец сияет.
[20, с. 130, пер. наш – *Э.Б.*].

Вершина горы в бурятских улигерах приобретает значение места сакрального таинства, совершения ритуала. В варианте П. Тушемилова именно на вершине горы Сүхөтө-Сүмбөр Гэсэр приобретает свой истинный богатырский облик и имя Абай Гэсэр, стоя перед Тремя бурханами Шэбгэни в момент чтения ими священных книг:

Шэбгэни Гурбан бурхад
Номоо неэжэ уншажа
Һуугаа гэжэ хэлсэхэ.
Наада тээн хархадан
Нюһата-Нюугай хүбүүн
Урдан байжа байна даа.
Урайһаниинь харахадан
Улаан уулайн түхөөтэй,
Хойнһониинь хархадан
Хонгор уулайн түхөөтэй...

Три Шэбгэни бурхана
Раскрытые книги
Читают, восседая.
Перед ними же, оказалось,
Нюсата-Нюгай хубун
Стоит.
Спереди его оглядеть
Похож на высокую красную гору,
Сзади его оглядеть
Похож на белесо-рыжую гору...
[12, с. 77].

Мотив наречения именем в варианте Б. Жатухаева реализуется на вершине горы Сохото-Сомбол в эпизоде подготовки Гэсэра к перерождению Булегэн Тугэсэ (Гэсэр). Он преклоняет колени и молится Шэбэгли бурхану, от которого получает благословение и имя *Абай Гэсэр* [11]. Так же и в варианте М. Хангалова Три Шибэгэни бурхана, восседающие на вершине горы Орьёл Ула благословляют

Нюхата Зуру (одно из земных имен героя) и даруют ему имя *Абай Гэсэр Богдо хаан* [15, с. 73]. В петровском варианте Нюргай (Гэсэр) становится Абай Гэсэр ханом и получает гнедого коня и снаряжение после того, как однажды ночью, преследуемый женами, поднимается на вершину гору Элэстэ [16, с. 61]. Особым образом переплетается мотив горы с мотивом приобретения героем своего имени в улигере П. Дмитриева. Не желая становиться женой Олзогойхона-Найденыша (Гэсэр), Тумэн Жаргалан решает, что лучше сброситься с горы. Она убегает на вершину северной горы, но тут ее догоняет Олзогойхон, в котором девушка признает его истинное лицо. С этого момента Олзогойхон становится Абай Гэсэром [20, с. 49–50]. Таким образом, мотив горы становится одним из основных в эпическом повествовании, вершина горы получает статус сакральной локации, что реализуется в ключевых сюжетах эпоса.

С мотивом горы в вариантах бурятской Гэсэриады также тесно связан мотив получения героем небесного вооружения, коня, воинов. Переродившись на земле в мире людей, Гэсэр отправляется на вершину горы, чтобы попросить у небожителей обещанное снаряжение. В эхирит-булагатской Гэсэриаде, взобравшись на холм, Гэсэр обращается к тысяче светлых бурханов, после чего незамедлительно получает голубого небесного коня, одежду, оружие:

Хараа дэлдэ мүлхижэ ошоод ло:
“Огторгойн мянган сагаан
бурхам ни
Унаха морин хаана бэ?
Үмдэхэ дэгэл хаана бэлэй?
Бариха тоног хаана бэ?” – гэжэ
Добуун дээрэ забилжа
hууhаниинь тэрэ гэлэй...

Из виду скрывшись ползком:
“Мои тысяча светлых небесных
бурханов,
Где конь для езды верховой?
Где дэгэл, чтоб надеть?
Где доспехи, оружие?” – вопрошал
Сидя на холме,
подобрав под себя ноги...
[14, с. 33, пер. М.П. Хомонова].

В эхирит-булагатской версии сказания не упоминается название топонима, с вершины которого Гэсэр обращается к покровительствующим ему бурханам, однако четко указывается, что просьба отправляется в небо именно с вершины холма / горы. В унгинских вариантах, напротив, практически всегда указывается ороним и чаще всего это гора Сумбэр.

В текстах записи 1940 и 1948 гг. от сказителя П. Тушемилова наблюдаются расхождения в описании рассматриваемого мотива. В записи 1940 г. (И.Н. Мадасон) Гэсэр поднимается на вершину горы Сумеру для совершения обряда жертвоприношения традиционному бурятскому божеству *Эсэгэ Малаану*, у которого просит коня и вооружение [21]. А в записи 1948. (Т.М. Болдонова) на вершине этой горы восседают буддийские божества, Гэсэр самостоятельно поднимается на небо и берет у отца Хормусты-тэнгри воинов, коня, вооружение [12, с. 79]. Подобный мотив наблюдается и в других унгинских вариантах. Нюхата Сура (Гэсэр) в тексте А. Васильева совершает на вершине горы жертвоприношение (тайлаган) своему творцу *Эсэгэ Малаан баабай*, забив жирную кобылицу [22]. Сказитель Н. Иванов в сказительском тексте сообщает, что Бальшар Бага хубун (Гэсэр) превращается в серого кречета и взлетает на вершину горы Сэгтэ Сумэр Ула, принимает облик молодца-богатыря и совершает *тайлаган* – приносит в жертву барана Эсэгэ Малану и просит подходящего для езды коня и подходящее оружие [23]. Как видим, несмотря на различия в религиозно-магическом плане, композиционном оформлении, обстоятельств обращения за воинским снаряжением, неизменным остается место совершения таинства – вершина горы.

На вершине горы располагаются божества или приближенные к ним персонажи. *Нюхата Сура* (Гэсэр) поднимается на эту же гору, чтобы попасть на суглан с тысячей светлых бурханов [24]. Согласно сюжету, Хормуста спускается к *Шэбэгли бурхану* на вершину Сумеру, чтобы узнать о состоянии среднего мира. Так и *Булеэгэн Тугэсэ* (Абай Гэсэр) спускается через белую дверь на вершину *Сэгтэ Сэмбэр Ула* [11]. На горе Сумбэр живет не только буддийское божество *Шэбэгли бурхан*, но и святой лама, обладающий всезнающей материнской книгой:

Тиижэ яажа байхадаа
Абай Гэсэр богдо хаан
Сүхөтө-Сүмбөр уулайн
Оройдо hуужа байhан
Гурба дахин соржо ламада
Ном неэлгэжэ үзэхэеэ
Ошохом, – гэжэ хэлнэ.

Абай Гэсэр богдо хаан
Дал на это согласие.
Отправлюсь к восседающему

На вершине Сухуту-Сумбэр горы
Трижды святому ламе.
Он попробует в книге
Ответ найти.
[12, с. 182, пер. наш – *Э.Б.*].

Сакральность вершины мировой горы, как видим, безусловна. При этом в разных вариантах наблюдается отнесенность к ней как шаманских, так и буддийских реалий.

Еще один оригинальный мотив закаливания героя, тесно связанный с мотивом горы, встречается в варианте А. Васильева: *Эрхэ Бэлэгтэ* (Гэсэр) до своего земного перерождения купается в водоеме с живой водой на вершине горы *Сэгтэ Сэмбэр Уула*, чтобы обрести силу [22]. Мотив закаливания героя, обретение им силы перед нелегкой миссией встречается и в других бурятских улигерах. В эхирит-булагатской Гэсэриаде действо совершают небесные кузнецы [14, с. 97], которых в улигере Б. Бурнакова (эхирит-булагатская эпическая традиция) заменяют буддийские ламы [25]. Как видим, мотив горы тесно переплетается с другими традиционными мотивами, привнося в эпический текст новые детали.

Итак, мотив горы в западнобурятских версиях Гэсэриады достаточно распространен и присутствует не только в эпическом зачине, но и в повествовании улигеров. С ним связаны действия персонажей, обладающие сакральным значением. Локация горы не относится к небесной верхней сфере, но является связующим звеном между верхним и нижним мирами, через который небожители спускаются в средний мир. Кроме того, гора Сумеру является пристанищем буддийских персонажей и местом совершения таинства: наречения новым именем, жертвоприношения, благословения. Таким образом, вершина горы в эпосе наделяется особой сакральностью, что сохраняется во всех вариантах западнобурятской Гэсэриады.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Heissig W.* Geser Khan als Heilsgottheit // Procceedings of the Csoma de Körös Memorial Simposium. Ed. by L. Ligeti, Budapest, 1978. 498 p.
2. *Lörincz L.* Die Mongolische Mythologie / L. Lörincz //Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus XXVII (I). Budapest, 1972. P. 103–126.
3. *Неклюдов С.Ю.* Мифологическая семантика в зачинах монгольского эпоса // Opera altaistica professori Stanislao Kaluzynski octogenario dicata. Rocznik Orientalistyczny. Tom LVIII. Zeszyt 1. Warszawa 2005. P. 117–132.
4. *Неклюдов С.Ю.* Героический эпос монгольских народов. Устные и литературные традиции. М.: Наука, ГРВЛ, 1984. 310 с.
5. *Элиаде М.* Избранные сочинения: очерки сравнительного религиоведения. Пер. с англ. М.: Ладомир, 1999. 488 с.
6. *Мелетинский Е.М.* Происхождение героического эпоса. Ранние формы и архаические памятники. М.: Наука, 1963. 460 с.
7. *Дугаров Б.С.* Бурятская Гэсэриада: небесный пролог и мир эпических божеств. Улан-Удэ: Издательство БНЦ СО РАН, 2005. 298 с.
8. *Неклюдов С.Ю.* Фольклорный ландшафт Монголии. Эпос книжный и устный. М.: Индрик, 2019. 592 с.
9. *Ковалевский О.* Буддийская космология. Казань: Типография Казанского университета, 1837. 177 с.
10. *Черемисов К.М.* Бурятско-русский словарь. 44000 слов. М.: “Советская энциклопедия”, 1973. 804 с.
11. Абай Гэсэр.: записано А.А. Бальбуровым от *Б. Жатухаева* (р. 1891) в апреле 1941 г. в г. Улан-Удэ // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ОАФ. Д. № 2510, 102 с. (машинопись).
12. Абай Гэсэр. Сказитель *П.М. Тушемилов*, науч. зап. Т.М. Болдоновой; пер., вступит. статья и послесловие С.Ш. Чагдурова. Улан-Удэ: Изд. Бурятского госуниверситета, 2000. 256 с.
13. *Манжигеев И.А.* Бурятские шаманистические и дошаманистические термины / И.А. Манжигеев. М.: Наука, 1978. 125 с.
14. Абай Гэсэр-Хубун [Текст]: Эпопея: (Эхирит. булагат. вариант) / Записан Ц. Жамцарано у сказателя *Маншута Имегенова*; Подгот. текста, пер. и примеч. М.П. Хомонова; Вступ. ст. А. Уланова; АН СССР. Сиб. отд-ние. Бурят. комплекс. НИИ. Улан-Удэ: [б. и.], 1961. 231 с.
15. Абай Гэсэр Богдо хан: записано М.Н. Хангаловым от *Н. Хангалова* и *Петкоба Тушемилова*. Опубл. на русском языке // Тангутско-Тибетская окраина Китая и Центральная Монголия. Путешествие Г.Н. Потанина. 1884–1886. Т. II. СПб., 1893. С. 44–113.
16. Абай Гэсэр. Сказитель *П. Петров*, зап. И.Н. Мадасона. Вступ. ст., подг. текста, пер. и коммент. А.И.Уланова. Улан-Удэ: Бур. комплексный НИИ СО АН СССР, 1960. 314 с.
17. *Бурчина Д.А.* Героический эпос унгинских бурят [Текст]: указатель произведений

и их вариантов / Д.А. Бурчина; отв. ред. Ю.И. Смирнов; Рос. акад. наук, Сиб. отд-ние, Ин-т монголоведения, буддологии и тибетологии. Новосибирск: Наука, 2007. 542 с.

18. *Функ Д.А.* Миры шаманов и сказителей: комплексное исследование телеутских и шорских материалов / Функ Д.А. М.: Наука, 2005. 398 с.

19. *Топоров В.Н.* Гора / В.Н. Топоров // Мифы народов мира: Энциклопедия. Т. 1. М.: Сов. энциклопедия, 1987. С. 311–315.

20. Гэсэр. Сказитель *П. Дмитриев*, зап. Д. Хилтухин. Подг. к печати А. Уланов, К. Черемисов. Под общей ред. П.И. Хадалова, А.И. Уланова. Улан-Удэ, 1953. 163 с.

21. Абай Гэсэр богдо хан: Записан И.Н. Мадасоном от *П.М. Тушемилова* в ноябре 1940 г. улус Мельхитуй Нукутского района Иркутской области // ЦВРК ИМБТ СО РАН, Ф. 18. Оп. 1. Д. № 71. 93 лл.

22. Абай Гэсэр богдо хан.: Записано от *А. Васильева*, предпол. в 30-е – нач. 40-х гг. XX в. // ЦВРК ИМБТ СО РАН, ф. С.П. Балдаева, Ф. 36. Оп. 1. Д. № 155; 405 с. (машинопись).

23. Абай Гэсэр Богда хан: Записано С.П. Балдаевым от *Н.Т. Иванова* и Б. Болдонова (зунгарский вариант). 1941. ЦВРК ИМБТ СО РАН, Ф. 36. Оп. 1. Д. № 161. 106 лл.

24. Абай Гэсэр хубун: записано С.П. Балдаевым от *П.У. Степанова* 6 августа 1940 г. в с. Нынгда Аларского района Иркутской области // ЦВРК ИМБТ СО РАН, Ф. 36. Оп. 1. Д. № 170, 77 с. (машинопись).

25. Арбан табан наһанда утэлэһэн Гургалдай (Постаревший в 15-летнем возрасте Гургалдай): Записано М.П. Хомоновым от сказителя *Б. Барнакова* в 1961 г. // ЦВРК ИМБТ СО РАН. Ф. 23. Оп. 1. Д. № 31. 190–258 лл.

REFERENCES

1. Heissig, W. *Geser Khan als Heilsgottheit*. Procceedings of the Csoma de Körös Memorial Simposium. Ed. by L. Ligeti, Budapest, 1978. 498 p. (In Germ.)

2. Lörincz, L. *Die Mongolische Mythologie* / L. Lörincz //Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae, Tomus XXVII (I). Budapest, 1972, pp. 103–126. (In Germ.)

3. Neklyudov, S.Yu. *Mifologicheskaya semantika v zachinah mongolskogo eposa* [Mythological Semantics in the Prolog of the Mongolian Epic]. Opera altaistica professori Stanislao Kaluzynski octogenario dicata. Rocznik Orientalistyczny. Tom. LVIII. Zeszyt 1. Warszawa 2005, pp. 117–132. (In Russ.)

4. Neklyudov, S.Yu. *Geroicheskij epos mongolskih narodov. Ustnye i literaturnye tradicii* [The Heroic Epic of the Mongolian Peoples. Oral and Literary Traditions]. Moscow, Nauka, GRVL Publ., 1984. 310 p. (In Russ.)

5. Eliade M. *Izbrannye sochineniya: ocherki sravnitelnogo religiovedeniya*. [Selected Works: Essays in Comparative Religious Studies] Transl. from English. Moscow, Ladomir Publ., 1999. 488 p. (In Russ.)

6. Meletinskiy, E.M. *Proiskhozhdenie geroicheskogo eposa. Rannie formy i arhaicheskie pamyatniki* [The Origin of the Heroic Epic. Early Forms and Archaic Monuments]. Moscow, Nauka Publ., 1963. 460 p. (In Russ.)

7. Dugarov, B.S. *Buryatskaya Geseriada: nebesnyj prolog i mir epicheskih bozhestv* [The Buryat Gesar Epic: The Celestial Prologue and the World of Epic Deities]. Ulan-Ude, Izdatelstvo BNC SO RAN Publ., 2005. 298 p. (In Russ.)

8. Neklyudov, S.Yu. *Folklornyj landshaft Mongolii. Epos knizhnyj i ustnyj* [Folklore Landscape of Mongolia. Epic Book and Oral]. Moscow, Indrik Publ., 2019. 592 p. (In Russ.)

9. Kovalevskiy, O. *Buddijskaya kosmologiya* [Buddhist Cosmology]. Kazan, Tipografiya Kazanskogo universiteta Publ., 1837. 177 p. (In Russ.)

10. Cheremisov, K.M. *Buryatsko-russkij slovar* [Buryat-Russian Dictionary]. 44000 Words. Moscow, "Sovetskaya enciklopediya" Publ., 1973. 804 p. (In Bur., in Russ.)

11. *Abaj Geser. Zapisano A.A. Balburovym ot B. Zhatuhaeva (r. 1891) v aprele 1941 g. v g. Ulan-Ude* [Abay Gesar. Written by Balburov, A.A. from Zhatuhaev, B. (born 1891) in April 1941 in Ulan-Ude]. CVRK IMBT SO RAN, OAF. D. No. 2510, 102 p. (In Bur.)

12. *Abaj Geser. Skazitel P.M. Tushemilov, nauch. zap. T.M. Boldonovoj; per., vstupit. statya i posleslovie S.Sh. Chagdurova* [Abay Gesar. Narrator Tushemilov, P.M., Written by Boldonova, T.M. Translation, Foreword and Afterword of Chagdurov, S.Sh.]. Ulan-Ude: Izd. Buryatskogo gosuniversiteta Publ., 2000. 256 s. (In Bur., in Russ.)

13. Manzhigeev, I. A. *Buryatskie shamanisticheskie i doshamanisticheskie terminy* [Buryat Shamanistic and Pre-Shamanistic terms]. Moscow, Nauka Publ., 1978. 125 p. (In Russ.)

14. *Abaj Geser-Hubun [Tekst]: Epopeya: (Ekhirit. bulagat. variant). Zapisan C. Zhamcarano u skazatelya Manshuta Imegenova; Podgot. teksta, per. i primech. M.P. Homonova; Vstup. st. A. Ulanova; AN SSSR. Sib. otd-nie. Buryat. kompleks. NII* [Abay Gesar-Hubun. Text: Epic. Written by Zhamcarano, C. from Narrator Manshut

Imegenov. Text Preparing, Translation and Commentaries of Homonov, M.P. Foreword of Ulanov, A. The Academy of Sciences of the USSR, Siberian Department]. Ulan-Ude, 1961. 231 p. (In Bur., in Russ.)

15. *Abaj Geser Bogdo han: zapisano M.N. Hangalovym ot N. Hangalova i Petkova Tushemilova. Opubl. na russkom yazyke. Tangutsko-Tibetskaya okraina Kitaya i Centralnaya Mongoliya. Puteshestvie G.N. Potanina. 1884–1886* [Abay Gesar Bogdo han. Written by Hangalov, M.N. from Narrators N. Hangalov and Petkov Tushemilov. Published in Russian. Tangut-Tibet Outside Chinas and Central Mongolia. Traveling of G.N. Potanin. 1884–1886]. Vol. II. St. Petersburg, 1893, pp. 44–113. (In Russ.)

16. Abaj Geser. Skazitel P. Petrov, zap. I.N. Madasona. Vstup. st., podg. teksta, per. i komment. A.I. Ulanova [Abay Gesar. Written by Madason, I.N. from Narrator P. Petrov. Text Preparing, Foreword, Translation and Commentaries of Ulanov, A.I.]. Ulan-Ude: Bur. kompleksnyj NII SO AN SSSR Publ., 1960. 314 p. (In Bur., in Russ.)

17. Burchina, D.A. *Geroicheskij epos unginskih buryat* [The Heroic Epic of the Unga Buryats]. Smirnov, Yu. I. (Ed.). The Institute for Mongolian, Buddhist and Tibetan Studies of the Siberian Branch of the Russian Academy of Sciences. Novosibirsk, Nauka Publ., 2007. 542 p. (In Russ.)

18. Funk, D.A. *Miry shamanov i skazitelej: kompleksnoe issledovanie teleutskih i shorskih materialov* [The Worlds of Shamans and Storytellers: a Comprehensive Study of Teleutian and Shor Materials]. Moscow, Nauka Publ., 2005. 398 p. (In Russ.)

19. Toporov, V.N. *Gora* [Mountain]. Toporov, V.N. *Mify narodov mira: Enciklopediya. T. 1* [Myths of the Peoples of the World. Encyclopedia. Vol. 1]. Moscow, Sov. Enciklopediya Publ., 1987, pp. 311–315. (In Russ.)

20. *Geser. Skazitel P.P. Dmitriev, zap. D. Hiltuhin. Podg. k pechati A. Ulanov, K. Cheremisov. Pod obshchej red. P.I. Hadalova, A.I. Ulanova* [Gesar. Written by Hiltuhin, D. from Narrator P.P. Dmitriev. Text Preparing of Ulanov, A., Cheremisov, K. Hadalov, P.I., Ulanov, A.I. (Eds.)]. Ulan-Ude, 1953. 163 p. (In Bur.)

21. *Abaj Geser bogdo han: Zapisan I.N. Madasonom ot P.M. Tushemilova v noyabre 1940 g. ulus Melhituj Nukutskogo rajona Irkutskoj oblasti* [Abay Gesar Bogdo han. Written by Madason, I.N. from Narrator P.M. Tushemilov in November 1940 in Ulus Melhituj of Nikitskiy District of Irkutsk Region]. CVRK IMBT SO RAN, F. 18. Op. 1. D. No. 71. 93 p. (In Bur.)

22. *Abaj Geser bogdo han.: Zapisano ot A. Vasiljeva, predpol. v 30-e – nach. 40-h gg. XX v.* [Abay Gesar Bogdo han. Written from Narrator A. Vasiljev in 1930–40s]. CVRK IMBT SO RAN, f. S. P. Baldaeva, F. 36. Op. 1. D. No. 155; 405 p. (mashinopis‘). (In Bur.)

23. *Abaj Geser Bogda han: Zapisano S.P. Baldaevym ot N.T. Ivanova i B. Boldonova (zungarskij variant). 1941* [Abay Gesar Bogda han. Written by Baldaev, S.P. from Narrators N.T. Ivanov and B. Boldonov (Zungar Variant). 1941]. CVRK IMBT SO RAN, F. 36. Op. 1. D. No. 161. 106 p. (In Bur.)

24. *Abaj Geser hubun: zapisano S.P. Baldaevym ot P.U. Stepanova 6 avgusta 1940 g. v s. Nygda Alarskogo rajona Irkutskoj oblasti* [Abay Gesar hubun. Written by Baldaev, S.P from Narrator P.U. Stepanov on August 6 1940 in Village Nygda of Alarskiy District of Irkutsk Region]. CVRK IMBT SO RAN, F. 36. Op. 1. D. No. 170, 77 p. (In Bur.)

25. *Arban taban nahanda utelehen Gurgaldaj (Postarevshij v 15-letnem vozraste Gurgaldaj): Zapisano M.P. Homonovym ot skazitelya B. Barnakova v 1961 g.* [*Arban taban nahanda utelehen Gurgaldaj.* Aged at 15, Gurgaldai. Written by Homonov, M.P. from Narrator B. Barnakov in 1961]. CVRK IMBT SO RAN. F. 23. Op. 1. D. No. 31. 190–258 p. (In Bur.)

Дата поступления материала в редакцию: 12 октября 2020 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 25 января 2021 г.
Статья принята к публикации: 30 марта 2021 г.
Дата публикации: 30 июня 2021 г.
Received by Editor on October 12, 2020
Revised on January 25, 2021
Accepted on March 30, 2021
Date of publication: June 30, 2021

Оригинальная статья / Original Article

DOI: 10.31857/S241377150015628-3

Ритмика 5-стопного русского хорея в XX веке

© 2021 г. И. И. Нещеретов

Кандидат технических наук
Россия, 129337, г. Москва, Ярославское шоссе, д. 109, корп. 1, кв. 50
Neshcheretov46@mail.ru

Резюме. Работа посвящена исследованию ритмики русского пятистопного хорея XX века. Сформирован корпус 5-стопного хорея, включающий более 353 тысяч строк. Получено распределение частот всех ритмических форм корпуса. По-казано, что профиль ударности корпуса не зависит от принадлежности строк к различной клаузуле. Выявлено, что произведения корпуса 5-стопного хорея принадлежат к 19 различным типам профилей ударности. Получено распределение различных типов профилей ударности для корпусов 120 авторов.

Ключевые слова: 5-стопный хорей, клаузула, ритмическое слово, ритмическая форма, профиль ударности.

Для цитирования: *Нещеретов И.И.* Ритмика 5-стопного русского хорея в XX веке // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2021. Т. 80. № 3. С. 101–115. DOI: 10.31857/S241377150015628-3

Rhythm of Russian Trochaic Pentameter in the 20th Century

© 2021 Ilya I. Neshcheretov

Cand. Sci. (Tech.)
109 Yaroslavskoe shosse, bldg. 1, fl. 50, Moscow, 129337, Russia
Neshcheretov46@mail.ru

Abstract. The article is devoted to the study of the rhythm of the Russian trochaic pentameter of the 20th century. There has been formed a corpus of trochaic pentameter of more than 353 000 lines. The distribution of frequencies of all rhythmic forms of a corpus of trochaic pentameter was obtained. It was shown that the stress profile of a corpus did not depend on the belonging of the strings to different clauses. It was revealed that compositions of trochaic pentameter belonged to 19 dif-ferent types of the stress profile. Distribution of different types of stress profiles for the corpuses of 120 authors was ob-tained.

Key words: trochaic pentameter, rhythmical word, stress profile, clause, rhythmical forms.

For citation: Neshcheretov, I.I. *Ritmika 5-stopnogo russkogo horeya v XX veke* [Rhythm of Russian Trochaic Pentameter in the 20th Century]. *Izvestiâ Rossijskoj akademii nauk. Seriâ literatury i âzyka* [Bulletin of the Russian Academy of Sciences: Studies in Literature and Language]. 2021, Vol. 80, No. 3, pp. 101–115. (In Russ.) DOI: 10.31857/S241377150015628-3

Работа посвящена ритмике русского 5-стопного хорея (далее – Х5) XX века и состоит из четырех разделов. В первом разделе приводится определение Х5 и сведения о формировании корпуса стихов для анализа ритмики. Получено распределение всех частот ритмических форм корпуса 5-стопного хорея. Показано, что профиль ударности корпуса

не зависит (однороден) от принадлежности строк к различной клаузуле. Во втором разделе показано, что профиль ударности Х5 бывает 19 различных типов. Получено распределение профилей ударности по 19 типам для более чем 15 тысяч произведений корпуса Х5. Приведены примеры принадлежности произведений различным профилям. В третьем разделе получено распределение различных типов профилей ударности для корпусов Х5 120 авторов. В четвертом разделе приводится сводка основных результатов.

Несколько слов о работах предшественников. По-видимому, первой работой, посвященной ритмике Х5, была [1, с. 54–60]. В четырнадцатом параграфе монографии [2, с. 269–291] приводятся данные о профилях ударности и примеры ритмических форм отдельных авторов XIX века. В монографии [3, с. 108–111] приведены результаты подсчета профилей ударности Х5 авторов первой половины XX века, при этом общее количество обработанных строк не превышает 26 тысяч. В задачу настоящей работы не входит критический анализ предшествующих работ. Заметим лишь, что выдвигаемые в указанных работах гипотезы практически нигде не проверяются.

1.

В стиховедении текст разбивается на ритмические слова, и расстановка акцентов следует акцентам ритмических слов. При определении ритмического слова будем следовать статистике I [4, с. 122], в которой разделение на ритмические слова лишь изредка отличается от расчленения на “графические” слова, требуемого принятой орфографией, причем всегда в сторону укрупнения. В частности, считаем одним ритмическим словом сложные слова, имеющие кроме основного побочное ударение. Аналогично, одним ритмическим словом считаются сочетания слогов с ударением на предлоге при переносе ударения.

Ударения делятся на: а) безусловно значимые, б) потенциально значимые, в) незначимые. В соответствии с этим ритмические слова делятся на: 1) безусловно самостоятельные 2) потенциально самостоятельные, 3) несамостоятельные. К безусловно самостоятельным словам принадлежат существительные, прилагательные, не вспомогательные глаголы и не местоименные наречия. К потенциально самостоятельным словам принадлежат местоимения (личные, притяжательные, возвратные, вопросительно-относительные, отрицательные, неопределенные), местоименные наречия, вспомогательные глаголы, односложные числительные, междометия. К несамостоятельным словам принадлежат предлоги, союзы и частицы. При разметке ударений принимаем, как и в работах [5, с. 77]; [6, с. 91], что максимальная длина потенциально самостоятельного и несамостоятельного слова ограничена соответственно 3 и 2 слогами.

Поясним, что в работе понимается под Х5. Для этого возьмем несколько русских слов и построим соответствующую им ритмическую схему. Обозначим единицей ударный слог безусловно самостоятельного или потенциально самостоятельного слова, а нулем – безударный слог любого ритмического слова, либо слог, на который приходится незначимое ударение несамостоятельного слова. Пренебрегая словоразделами, получим цепочку цифр, состоящую из единиц и нулей. Пронумеруем цепочку и назовем ритмической схемой, а нечетные (четные) ее номера – сильными (соответственно, слабыми) местами ритмической схемы. Сильные места традиционно называются иктами. Пусть пятый икт – последняя единица[1] ритмической схемы. В этом случае ритмическая схема называется Х5, если распределение ударений на остальных сильных местах соответствует второму столбцу таблицы 1. После пятого икта строка Х5 может содержать несколько безударных[2] слогов, образующих клаузулу – мужскую, женскую, дактилическую, гипердактилическую с длиной соответственно ноль, один, два и три слога. Очень редко встречаются стихи с клаузулой в четыре (и более) слога. Слабые места ритмической схемы разрешается занимать безусловно самостоятельным односложным словам. Распределение ударений в строке Х5 характеризует ритмическую форму.

В первом столбце таблицы 1 приведен номер ритмической формы Х5. Во втором столбце приведено распределение ударений на 1–4 иктах. В третьем столбце приведено либо помеченное символом * число строк с конкретной ритмической формой, либо частота (в процентах) – число строк с конкретной ритмической формой, отнесенное к длине корпуса.

[1] В соответствии с традицией последний икт обязательно акцентируется, что разрешает расположение в этом месте любого ритмического слова, в том числе и несамостоятельного.

[2] Если клаузула состоит из двух и более слогов, то она записывается как одно ритмическое слово.

Таблица 1. Определения и примеры ритмических форм Х5

1	2	3	4	5
1	1,1,1,1	10,1	*Нам была дана сирень повсюду*	А. Головина
2	0,1,1,1	10,9	*Неужели я увижу завтра*	О. Мандельштам
3	1,0,1,1	4,93	*Имя с именами! – “Мне понятен*	Н. Оцуп
4	1,1,0,1	6,03	*Два поэта подставляют грудь*	Н. Оцуп
5	1,1,1,0	20,4	*Спи, прозрачный грустный озорник*	А. Головина
6	0,1,0,1	6,02	*Колдовские расцвели цветы*	А. Головина
7	0,1,1,0	24,2	*В середине странствия земного*	Н. Оцуп
8	1,0,0,1	0,465	*Вырвался освобожденный дух*	Н. Оцуп
9	1,0,1,0	13,7	*Майскими короткими ночами*	А. Фатьянов
10	1,1,0,0	0,673	*Словом, чуточку литературный*	Н. Оцуп
11	0,1,0,0	0,862	*Временами и позитивист*	Н. Оцуп
12	1,0,0,0	158*	*Выпрямившееся: человечность*	Н. Оцуп
13	0,0,1,1	0,501	*И “не сотвори себе кумира!”*	Н. Оцуп
14	0,0,1,0	1,14	*Апокалипсические звери*	Н. Оцуп
15	0,0,0,1	32*	*Иль средь северногерманских мхов*	М. Кульчицкий
16	0,0,0,0	8*	*Сорокапятимиллиметровая*	К. Левин

В примерах ударный слог выделен полужирным шрифтом.

В корпус стихов включены произведения (или части произведений), полностью состоящие из строк Х5 или с преобладанием строк Х5 и единичными строками хорея другого размера. Анализируются стихи авторов, родившихся в XX веке, либо авторов, часть творчества которых попадает на XX век. При формировании корпуса Х5 использовалась печатная продукция (собрания сочинений, отдельные авторские книги, “Библиотека поэта”, “Новая библиотека поэта”, сборники “День поэзии” и др.), электронные тексты поэтических сайтов и сетевых журналов интернета, сканы книг и журналов; переводы рассматриваются наравне с оригинальными произведениями. Размер корпуса Х5 составляет более 350 тысяч строк, принадлежащих более полутора тысяч авторам.

Как следует из таблицы 1, в корпусе выявлены все ритмические формы Х5. Отметим, что К. Тарановский считал [2, с. 287], что 15 и 16 ритмические формы не встречаются в русском Х5, а лишь теоретически возможны. Строки с 7 ритмической формой составляют практически четверть корпуса, а сумма строк с 5, 7 и 9 ритмическими формами составляет больше половины корпуса Х5. Разность частот 4 и 6 ритмических форм статистически незначима.

Ритмическая форма является характеристикой строки Х5. Для анализа ритмики стихотворных текстов в стиховедении используется профиль ударности. Профиль ударности представляет собой функцию[3] P_k, определённую на конечном множестве иктов $k = 1,...,N$:

$$P_k = \begin{cases} \dfrac{1}{M}\sum_{i=1}^{M} y_{ki}, & k = 1,\ldots,N-1 \\ 1, & k = N \end{cases}$$

где N – “стопность” размера, M – количество строк в корпусе (произведении), y_{ki} – ударность на k-икте i-строки, равная нулю или единице.

Здесь уместно привести цитату из работы [7, с. 201] классика стиховедения: “С определенного момента профиль ударности как некоторая глобальная характеристика ритмической организации стиха или образа метра стала основной характеристикой благодаря следующим причинам: во-первых, как показал Тарановский, в терминах профиля ударности

[3] В стиховедении принято считать, что профиль ударности является (и изображается) кусочно-линейной функцией.

Таблица 2. Распределение ударений в профилях ударности

	1	2	3	4	5
М	87512	120775	136393	51687	156000
Ж	104882	149838	156833	80994	185283
Д	6976	9633	10539	5336	12374
М+Ж	192394	270613	293226	132681	341283
М+Ж+Д	199370	280246	303765	138017	353657

более четко может быть описана общая эволюция стиха и особенности ритмики, свойственные отдельным поэтам или произведениям; во-вторых, нами установлено, что для образа метра каждого поэта более характерен именно выбор профиля ударности, поскольку распределение по формам, как правило, является следствием выбранного профиля ударности и поэтому по отношению к последнему вторично”.

В первых трех строках таблицы 2 приведены данные по распределению ударений в профиле ударности в зависимости от размера клаузулы; в четвертой и пятых строках – суммы первых двух (соответственно, трех) строк.

В первом столбце таблицы 2 буквы М, Ж, Д обозначают соответственно мужскую, женскую, дактилическую[4] клаузулу, цифры в первой строке – номера сильных мест ритмической схемы.

Ввиду того, что корпус стихов X5 характеризуется наличием строк с различной клаузулой, необходимо показать, что выборки профилей ударности в зависимости от размера клаузулы однородны, то есть принадлежат одной генеральной совокупности. Для проверки корпуса X5 на однородность выборок профилей ударности в зависимости от размера клаузулы используем ранговый критерий Манна и Уитни, основанный на статистике

$$U = \sum_{k=1}^{n}\sum_{j=1}^{m} h_{kj}, \qquad h_{kj} = \begin{cases} 1, & x_k < y_j \\ 0, & x_k > y_j \end{cases}$$

Здесь $x_1,...,x_n$ и $y_1,...,y_m$ – упорядоченные по возрастанию выборки.

Гипотеза сдвига (неоднородности) двух выборок отклоняется, если

$$U_1(\alpha) \le U \le U_2(\alpha)$$

Здесь $U_1(\alpha), U_2(\alpha)$ – критические значения рангового критерия, зависящие от m,n и α, критические значения определяются по таблице 143 справочника [8, с. 455–456]; α – уровень значимости, количественно характеризующий вероятность ошибки.

Сначала проверяем на однородность выборки, соответствующие строкам М и Ж таблицы 2. Имеем $m = n = 5$, $U = 17$. Для $\alpha = 0{,}95$ (т.е. допускается вероятность ошибки, равная 0,05) величины U_1, U_2 равны соответственно 2 и 23. Это означает однородность выборок профилей ударности, соответствующих строкам с мужской и женской клаузулами. Далее, для выборок, соответствующих строкам М+Ж и М+Ж+Д таблицы 2 имеем $U = 15$. Все остальные показатели такие, как для строк М и Ж.

Это позволяет утверждать, что гипотеза неоднородности профиля ударности в зависимости от принадлежности к различной клаузуле отклоняется, и можно продолжить исследование ритмики корпуса X5.

2.

Обычно в стиховедении объектами анализа ритмики являются профили ударности корпусов конкретных авторов, либо (что значительно реже) профили ударности нескольких произведений автора, объединенных по хронологическим данным. Однако в работах [5]; [6] было установлено, что корпусы 6-стопного ямба (далее – Я6) конкретных авторов статистически неоднородны по профилю ударности. В качестве примера приведем корпуса Я6 Вяземского и Кушнера; у Вяземского доля симметричного ямба 65 %, нисходящего – 27 %; у Кушнера доля симметричного ямба 55 %, асимметричного[5] – 28 %. Нет никаких оснований полагать, что эта ситуация характерна только для Я6. Обращаем внимание на следующее обстоятельство. Рассмотрим

[4] точнее с двумя и более неударными слогами

[5] Здесь симметричный ямб – ямб с $P_1 > P_2, P_2 < P_3$, нисходящий ямб – ямб с $P_1 > P_2 > P_3$, асимметричный ямб – ямб с $P_1 < P_2, P_2 > P_3$. Точные определения – в работе [6].

корпус стихов конкретного метра и размера какого-нибудь автора, достаточный по объему для стиховедческого анализа и состоящий из нескольких произведений. Нередки ситуации, когда промежутки времени между написанием произведений, значительны. Естественно предположить, что в этом случае могут меняться как требования к конкретному ритмическому рисунку произведения, так и само отношение к ритму произведений указанной выше формы.

Принимая в качестве объекта для анализа ритмики полученного корпуса X5 профиль ударности конкретного произведения, следует позаботиться о выводе соотношений, позволяющих каким-то образом упорядочивать[6] профили ударности. Для вывода указанных соотношений поступим следующим образом.

Предположим, что ударность на k-икте представляет независимую от номера строки величину, принадлежащую некоторой нормальной совокупности с неизвестными средним значением и дисперсией. Тогда в предположении неизвестных неравных дисперсий ударности P_k и P_{k+1} на соседних иктах k и $k+1, k = 1,...,N-1$, соотносятся между собой следующим образом[7]:

$$P_k \square P_{k+1}, \text{если} \quad |K-L| < t_S\sqrt{\frac{M(K+L)-K^2-L^2}{M-1}} \qquad (1)$$

$$P_k > P_{k+1}, \text{если} |K-L| \geq t_S\sqrt{\frac{M(K+L)-K^2-L^2}{M-1}} \text{ и } K > L \qquad (2)$$

$$P_k < P_{k+1}, \text{если} |K-L| \geq t_S\sqrt{\frac{M(K+L)-K^2-L^2}{M-1}} \text{ и } K < L \qquad (3)$$

где M – размер корпуса, K,L – число ударений на k и $k=1$ иктах, t_s,u – квантили распределения Стьюдента и стандартного нормального распределения:

$$t_S = u\left(1-\left(u^2+1\right)/4\left(M-2\right)\right)^{-1}, \quad u = 1{,}64485$$

для $\alpha = 0{,}95$

Другими словами, ударность P_k может быть больше ударности P_{k+1} в соответствии с формулой (2), P_k может быть меньше P_{k+1} в соответствии с формулой (3), наконец, в соответствии с формулой (1) отличие P_k от P_{k+1} статистически незначимо.

В профиле ударности X5 существует три пары ударностей P_1 и P_2,P_2 и P_3,P_3 и P_4, для которых имеют место все три варианта соотношений между ними. Анализ корпуса X5 показывает, что для последней пары P_4 и P_5 всегда имеет место неравенство $P_4 < P_5$, поэтому она далее не учитывается. Таким образом, теоретически существует $3 \times 3 \times 3 = 27$ типов профиля ударности X5.

Введем одно упрощение записи. Выполнение неравенства $P_k > P_{k+1}$ будем фиксировать буквой Л, выполнение неравенства $P_k < P_{k+1}$ – буквой П, а выполнение равенства $P_k = P_{k+1}$ – буквой Р. Тогда любой из 27 теоретических типов профиля ударности фиксируется сочетанием трех букв Л, П, Р, например, РПЛ. Всего в корпусе[8] X5 выявлены 19 типов профиля ударности, причем произведения каждого типа характеризует собой выборку, статистически однородную относительно профиля ударности. На рис. 1 и 2 приведены схематические изображения профилей ударности выявленных типов, кроме типа РРР[9]. По оси абсцисс отложены номера иктов $k,k = 1,...,4$. По оси ординат отложена ударность P_k в немасштабном виде. Следует иметь в виду, что параметр Р, характеризующий выполнение равенства $P_k = P_{k+1}$, на рисунках для упрощения изображается соответствующей прямой, параллельной оси абсцисс. Результаты определения типов профилей ударности корпуса X5 приведены в таблице 3.

В первом столбце таблицы 3 приведено наименование типа профилей ударности, во втором и третьем – количество произведений данного типа и их суммарное число строк. В четвертом столбце приведено альтернативное наименование наиболее распространенных типов; тип J объединяет 11 редко встречающихся типов. В пятом столбце приведены доля произведений в числителе и в знаменателе – суммарное число строк данного типа в процентах.

Как следует из таблицы 3, примерно треть всех произведений X5 относится к типу ПРЛ (А). В свое время М.Л. Гаспаров предположил, что одним из основных источников стихотворчества

[6] Обращаем внимание на то, что в X5, в отличие от Я6, практически отсутствуют произведения, обладающие цезурой, что, вообще говоря, усложняет упорядочивание.

[7] При выводе нижеприведенных соотношений использовались формулы (и статистика) критерия Кохрана–Кокса [8, с. 391]

[8] Корпус включает 15209 произведений.

[9] Профиль РРР с учетом упрощений представляет собой прямую, параллельную оси абсцисс.

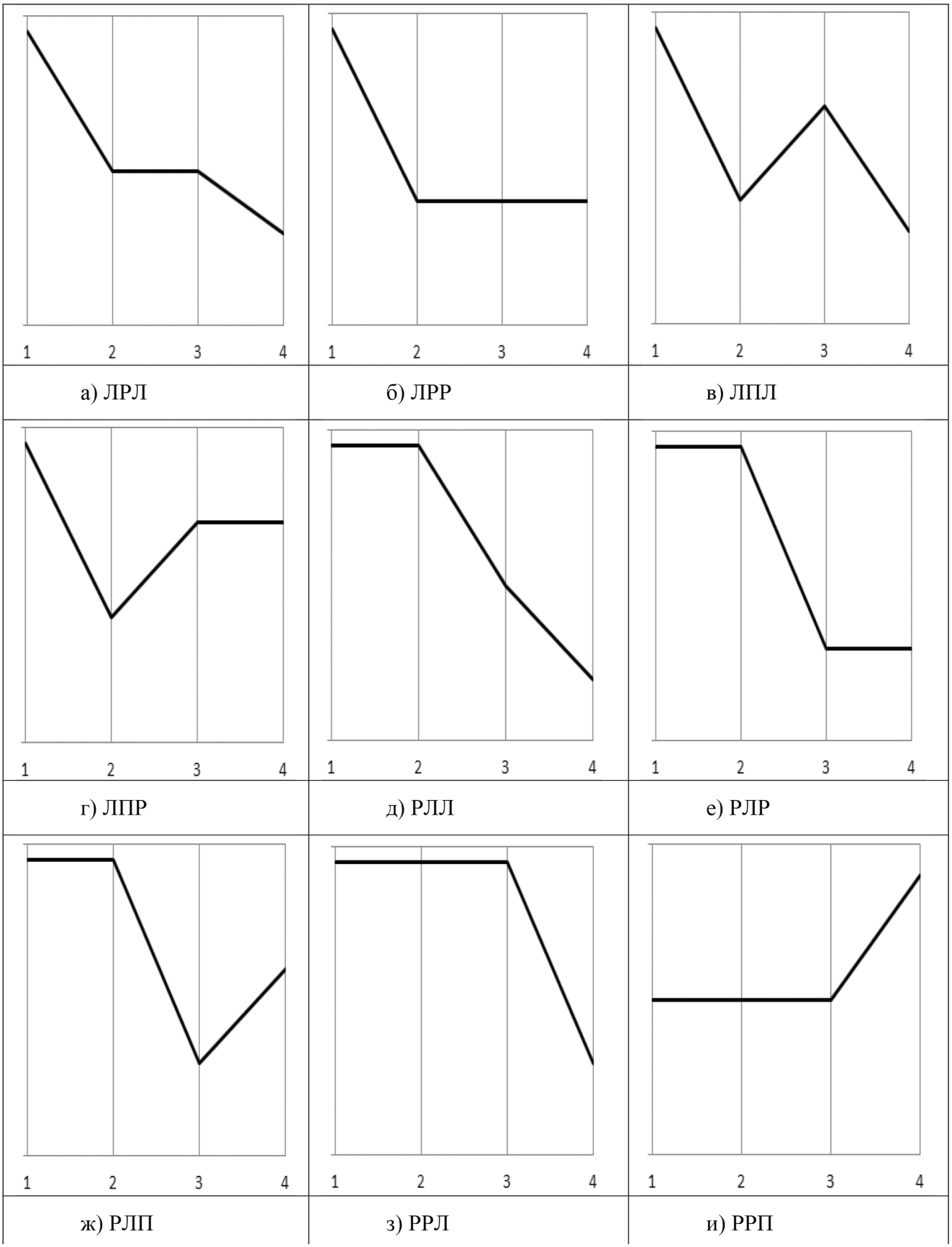

Рис. 1. Профили ударности: варианты а) – и).

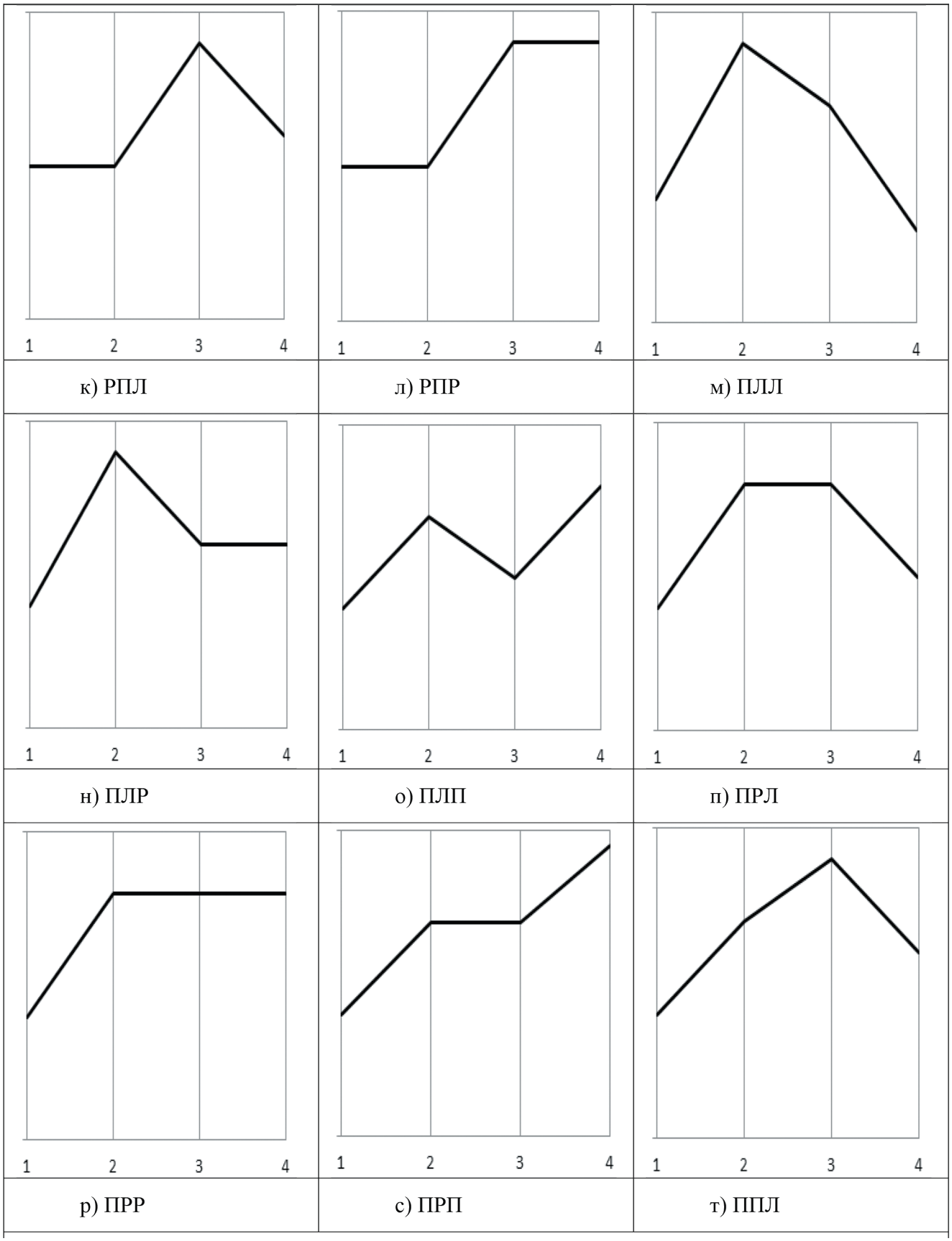

Рис. 2. Профили ударности: варианты к) – т).

Таблица 3. Типы профилей ударности корпуса X5

1	2	3	4	5
ЛРЛ	14	279	J	3/2
ЛРР	16	205		
ЛПЛ	322	6229		
ЛПР	12	150		
РЛЛ	3	132		
РЛР	59	769		
РЛП	7	79		
РРП	3	37		
РПР	19	276		
ПЛП	10	317		
ПРП	1	12		
РРЛ	3535	61606	B	23/17
РРР	1423	18670	D	10/5
РПЛ	2620	56721	C	17/16
ПЛЛ	410	19159	H	3/5
ПЛР	527	10729	G	3/3
ПРЛ	4797	120807	A	32/34
ПРР	891	14163	E	6/4
ППЛ	539	42964	F	4/12

является осознанное (или неосознанное) подражание. В этой связи напомним, что к указанному типу относится одно из самых известных произведений русской поэзии “Выхожу один я на дорогу...” Лермонтова, с которого практически начинался русский X5.

Приведем примеры произведений с профилем ударности различных типов.

1. тип ЛПЛ.

М. Шкапская [*О Петербурге (Знаю я — стоит на прежнем месте...), О словах (Светятся как тонкие лампадки...)*], А. Кушнер [*Радость (Радость — это редкость и, в отличье*)], Л. Латынин [*Отсыхают листья понемногу..., Дали душу — не скупясь на сроки*], М. Цветаева [*Слезы — на лисе моей облезлой..., Рельсы (В некой разлинованности нотной), Древняя тщета течет по жилам...*]

2. тип ЛПР.

М. Цветаева [*Молодость (Скоро уж из ласточек — в колдуньи!)*]

3. тип РЛР.

М. Цветаева [*Завораживающая! Крест...*], Н. Кугушева [*В Зоологическом саду (В вазах каменных пылают канны)*]

4. тип РЛП.

М. Цветаева [*Мне ль, которой ничего не надо...*]

5. тип РРЛ.

А. Кушнер [*Есть у нас еще один роман..., Магнитофон (Будущее — за магнитофоном), На вопрос, какой вид смерти лучше...*], А. Головина [*Сколько раз ходила на дорогу..., Это будет первое восстанье..., Ось земную пальцами пропеллер..., Нет лучей, но отраженный свет..., Что бы ни случилось в жизни этой..., Первая всегда враждебна встреча...*], А. Ахматова [*Венеция (Золотая голубятня у воды), Многое еще, наверно, хочет..., Шелестит о прошлом старый дуб...*], Н. Гумилев [*Крыса (Вздрагивает огонек лампадки), Рабочий (Он стоит пред раскаленным горном), Слово (В оный день, когда над миром новым), Канцона (И совсем не в мире мы, а где-то), В шумном вихре юности цветущей...*], О. Мандельштам [*Образ твой, мучительный и зыбкий..., Отмечает листья ветер робкий...*], М. Цветаева [*Поступью сановнически-гордой...*], Я. Смеляков [*Здравствуй, Пушкин! (Здравствуй, Пушкин! Просто страшно это), Мальчики, пришедшие в апреле...*]

6. тип РРР.

А. Кушнер [*Смысл постичь небесный, сущность бледную...*], А. Блок [*Перуджия (День полувеселый, полустрадный), З. Гиппиус (Женщина, безумная гордячка)*], А. Ахматова [*Под навесом темной риги жарко..., Маяковский в 1913 году (Я тебя в твоей не знала славе), Если б все, кто помощи душевной..., Все в Москве пропитано стихами...*], Н. Гумилев [*Отвечай мне, картонажный мастер...*], М. Цветаева [*Как мы читали ‘Lichtensmein’ (Тишь и зной, везде синеют сливы), Подруга (Сини подмосковные холмы), Москве (Гришка-Вор тебя не ополячил), Памяти А.А. Стаховича (И не от заледенелых печек), Молодость (Молодость моя! Моя чужая)*].

7. тип РПЛ.

А. Кушнер [*Будущее — это то, с чем дело..., Хороши рябины и берёзы..., Дарвин совершил одну ошибку..., Сдвоенные иглы южных сосен..., В Москве (Этот мир заманчивый, московский*)], А. Головина [*Новогоднее гадание (В будущее узкая прореха), Никогда тебе не поверяю...*], А. Ахматова [*И когда друг друга проклинали..., Милому (Голубя ко мне не присылай), Данте (Он и после смерти не вернулся)*], Н. Заболоцкий [*Журавли (Вылетев из Африки в апреле), Воспоминание (Наступили месяцы дремоты..., Поэт (Черен бор за этим старым домом), Медленно*

земля поворотилась...], Н. Гумилев [*Каракалла (Император с профилем орлиным), Военная (Носороги топчут наше дурро)*], Я. Смеляков [*Милые красавицы России (В буре электрического света), Первый бал (Позабыты шахматы и стирка)*].

8. тип ПЛЛ.

М. Шкапская [*Эренбургу (Я пишу из солнечной Тулузы)*], С. Есенин [*Не жалею, не зову, не плачу..., Письмо матери, Мы теперь уходим понемногу..., Жизнь — обман с чарующей тоскою..., Я спросил сегодня у менялы*...], А. Блок [Я укрыт до времени в приделе...], А. Головина [*Как смятенно жизнь глядит навстречу*...], А. Ахматова [*Широко распахнуты ворота..., Страх, во тьме перебирая вещи*...], О. Мандельштам [*Мастерица виноватых взоров..., Темных уз земного заточенья*...], М. Цветаева [*Даме с камелиями (Все твой путь блестящей залой зла), Мальчик с розой (Хорошо невзрослой быть и сладко), Принц и лебеди (В тихий час, когда лучи неярки), Ока (В светлом платьице, давно-знакомом)*].

9. тип ПЛР.

М. Шкапская [*Ночью (Ты зовешь меня своей капризой)*], А. Головина [*Брюгге (Ночью руки до плеча растают), Счастье (По весне, хитрей, чем Калиостро)*], А. Ахматова [*После ветра и мороза было..., Не прислал ли лебедя за мною..., Не пугайся, — я еще похожей*...], Н. Гумилев [*Лаос (Девушка, твои так нежны щеки), Ночь (Пролетала золотая ночь), Об озерах, о павлинах белых*...], М. Цветаева [*По тебе тоскует наша зала..., На вокзале (Два звонка уже и скоро третий), Ночи без любимого — и ночи..., Белизна — угроза черноте..., Маяковскому (В сапогах, подкованных железом)*].

10. тип ПЛП.

М. Цветаева [*Прорицаниями рокоча*...]

11. тип ПРЛ.

М. Шкапская [*Паноптикум (Я иду, а длинный ряд двоится), Весна (Приползла лукавая, вся талая), Знаю я, что в наш печальный мир..., Проводы (В день отъезда плакал мой любимый), О затаенном (Будет это в первый или в сотый), Отчетливое (Ничему далекому не верю), Может быть, томима вечной жаждой..., Ты уйдешь и скажешь на прощанье*...], А. Кушнер [*Время — друг великих сочинений..., Ваза (На античной вазе выступает), Страх и трепет, страх и трепет, страх..., Низкорослой рюмочки пузатой..., В августе опять к нам ночь вернулась..., Жизнь пришлась на смутную эпоху..., День прошел вчерашнего бездарней..., Подорожник выпустил стрелу..., Я открыл окно: пускай проветрится..., В комнате стояла свежесть сада..., Скучно, Гоголь, жить на этом свете..., Все не так угрюмо-стоеросово..., Летней ночью, августовской, поздней..., Вспоминай, в каком — в четвёртом классе..., Немецкая сказка (Это в старой сказке было важно) Бог — старик. Уж точно, что не мальчик..., В сквере клен поспешно облетает*...,], С. Есенин [*Я обманывать себя не стану..., Улеглась моя былая рана..., Никогда я не был на Босфоре..., Спит ковыль. Равнина дорогая..., Ты меня не любишь, не жалеешь..., Кто я? Что я? Только лишь мечтатель..., Золото холодное луны..., В Хороссане есть такие двери..., Голубая родина Фирдуси..., Быть поэтом — это значит то же..., Руки милой — пара лебедей..., Отчего луна так светит тускло..., Месяц рогом облако бодает..., Может, поздно, может, слишком рано..., Видно, так заведено навеки*...], А. Головина [*Боже мой, печалиться не надо..., Вифлеем (Каждый год в музее городском), Возвращайся в пятый раз и сотый..., Отходя от сновидений ночью..., Ты не любишь севера? Не надо..., Это было головокруженьем*...], А. Ахматова [*Сладок запах синих виноградин..., Бессонница (Где-то кошки жалобно мяукают), В ремешках пенал и книги были..., Стал мне реже сниться, слава богу..., Первый луч — благословенье бога*...], Н. Заболоцкий [*Где-то в поле возле Магадана..., Чертополох (Принесли букет чертополоха), Голос в телефоне (Раньше был он звонкий, точно птица), Снежный человек (Говорят, что в Гималаях где-то), Железная старуха (У меня железная старуха)*], Н. Гумилев [*Болонья (Нет воды вкуснее, чем в Романье), Старый конквистадор (Углубясь в неведомые горы), Пять быков (Я служил пять лет у богача), Рассвет (Змей взглянул, и огненные звенья), Память (Только змеи сбрасывают кожи)*], Н. Рубцов [*Девочка играет (Девочка на кладбище играет), Березы (Я люблю, когда шумят березы), Эх, коня да удаль азиата..., Памятный случай (В детстве я любил ходить пешком), Я не плыл на этом пароходе..., Я умру в крещенские морозы*...], О. Мандельштам [*Мы с тобой на кухне посидим..., Ламарк (Был старик, застенчивый, как мальчик), Если утро зимнее темно..., В изголовьи черное распятье..., Ты прошла сквозь облако тумана..., Собирались эллины войною..., И глагольных окончаний колокол*...], М. Цветаева [*Маме (В старом вальсе штраусовском впервые)*], Я. Смеляков [*Там, где звезды светятся в тумане..., Точка зрения (Вечерело. Пахло огурцами)*],

М. Зенкевич [*Жизнь моя, как летопись, загублена*...], Д. Самойлов [*Блудный сын (По пустому темному проселку)*].

12. тип ПРР.

А. Кушнер [*Покажи мне смельчака любого..., Отнимать у Бога столько времени,,,*], С. Есенин [*Тихий ветер. Вечер сине-хмурый..., Никогда я не забуду ночи*...], А. Головина [*Ни искать, ни звать тебя не надо..., В православной церкви над тобой..., Гроза (Провода поют, смолкают птицы)*], А. Ахматова [*Под Коломной (Где на четырех высоких лапах), Никого нет в мире бесприютней..., Я с тобой, мой ангел, не лукавил..., И упало каменное слово*...], Н. Гумилев [*Ангел боли (Праведны пути твои, царица), Нежно-небывалая отрада*...]

13. тип ППЛ.

А. Кушнер [*Оредеж (Оредеж, не правда ли, названье), По безлюдной Кирочной, вдоль сада*...], Н. Заболоцкий [*Ходоки (В зипунах домашнего покроя), Гроза идет (Движется нахмуренная туча)*], Н. Гумилев [*Открытие Америки (Свежим ветром снова сердце пьяно), Принцесса (В темных покрывалах летней ночи), Ягуар (Странный сон увидел я сегодня)*], Я. Смеляков [*Паренек (Рос мальчишка, от других отмечен), Манон Леско (Много лет и много дней назад), Больше нет природы равнодушной (С музыкой и с песней, не таясь)*], Н. Оцуп [*Дневник в стихах* (поэма длиной более 12 тысяч строк)].

3.

Перейдем к анализу ритмики корпусов X5 отдельных авторов[10]. Если исходить из анализа профилей ударности, то на этом пути столкнемся с трудностями, связанными с тем, что, согласно таблице 3, корпусу автора могут принадлежать несколько профилей ударности, Введем важное определение – индекс ритмического репертуара *Ak1-Bk2-Ck3-Dk4-Ek5-Fk6-Gk7-Hk8-Jk9*, где буквы *A, B, C, D, E, F, G, H, J* соответствуют типам профиля ударности, определенным в четвертом столбце таблицы 3, а параметры k1,...,k9, – цифры 0,...,9, или знак >. Запись *Ak1*[11] означает, что строк произведений с профилем ударности типа *A* в данном корпусе содержится не больше чем 10*k*1% от общего числа строк. В частности, запись *A4* (*A0*) означает, что строк произведений с профилем ударности типа *A* содержится не больше чем 40 % от общего количества строк в корпусе (соответственно, корпус не содержит произведений с профилем ударности типа *A*). Запись *A* > означает, что строк произведений с профилем ударности типа *A* в данном корпусе содержится больше чем 90 % от общего числа строк. Так как сказанное справедливо и для произведений с другими профилями ударности, то индекс ритмического репертуара дает полную информацию о распределении типов профиля ударности в корпусе X5 конкретного автора.

Предварительный анализ свидетельствует о наличии в корпусах X5 конкретных авторов преобладания произведений с определенным типом профиля ударности. Если возвратиться к определению индекса ритмического репертуара, то преобладание означает, что один из параметров *k*1,...,*k*9, не меньше 6[12], и далее будем называть такой индекс индексом с предпочтением.

Результаты определения индексов ритмического репертуара 120 авторов приведены в четвертом столбце таблицы 4; в первых трех столбцах – имя и фамилия автора, годы жизни, количество произведений (числитель) и строк (знаменатель) X5.

Данные, относящиеся к корпусам конкретных авторов, упорядочены в таблице 4 относительно индекса ритмического репертуара. Индексы с предпочтением выделены в таблице 4 полужирным шрифтом. Может создаться впечатление, что наличие предпочтения относительно конкретного типа профиля ударности у индекса ритмического репертуара вызвано наличием произведений большого размера с таким профилем. Однако в целом это неверно, в частности корпуса Соколова, Бунина, Мандельштама, Бешенковской, Кушнера и других авторов имеют индекс с предпочтением ***A,*** но не содержат больших произведений.

Из анализа 4 столбца таблицы 4 следует, что распределения по различным типам профиля ударности для отдельных авторов близки между собой:

1) менее чем на 10 % отличаются распределения в парах Синельников, Рождественский и Кузнецов, Соколов;

2) менее чем на 20 % отличаются распределения в парах Елагин, Алигер; Слуцкий, Чернов; Лиснянская, Кленовский; Синельников,

[10] В работах [2]; [3] сравниваются лишь ударности на отдельных иктах корпусов некоторых авторов.

[11] В данном случае *k1*– цифра.

[12] Или символ >.

Таблица 4. Индексы ритмического репертуара

1	2	3	4
Сергей Соловьев	1885–1942	19/562	*A0-B2-C2-D1-E1-F0-G0-**H7**-J0*
Катя Капович	1960	33/505	*A0-B3-C2-D1-E2-F1-G0-H3-J1*
Лев Гомолицкий	1903–1988	14/603	*A1-B0-C0-D0-E1-F0-G4-H5-J0*
Николай Оцуп	1894–1958	14/12712	*A1-B1- C1-D1-E0-**F>**-G0-H0-J0*
Нонна Слепакова	1936–1998	18/549	*A1-B1-C3-D0-E0-**F6**-G0-H0-J1*
Евгений Евтушенко	1932–2017	13/613	*A1-B1-**C6**-D0-E0-F3-G0-H0-J1*
Дмитрий Сиротин	1977	55/1119	*A1-B1-**C8**-D0-E0-F1-G0-H0-J1*
Анатолий Гейнцельман	1879–1953	37/631	*A1-B2-C0-D4-E1-F0-G3-H0-J1*
Иван Елагин	1918–1987	27/1134	*A1-B2-C2-D1-E1-**F6**-G0-H0-J0*
Маргарита Алигер	1915–1992	50/3384	*A1-B2-C2-D1-E1-**F6**-G1-H0-J0*
Андрей Расторгуев	1964	41/800	*A1-B2-**C5**-D0-E0-F3-G0-H0-J1*
Николай Старшинов	1924–1998	40/886	*A1-B4-C3-D1-E1-F2-G0-H0-J1*
Михаил Зенкевич	1886–1973	19/1707	*A2-B1-C1-D1-E1-F0-G1-**H7**-J0*
Анна Ахматова	1889–1966	125/3790	*A2-B1-C1-D1-E1-F0-G2-H4-J1*
Марина Цветаева	1892–1941	43/867	*A2-B1-C1-D2-E1-F0-G2-H2-J4*
Юрий Левитанский	1922–1996	20/722	*A2-B1-C5-D0-E0-F2-G0-H0-J2*
Сергей Попов	1962	30/726	*A2-B1-C5-D0-E0-F4-G0-H0-J0*
Мария Комиссарова	1900–1994	21/1308	*A2-B2-C1-D1-E0-**F6**-G1-H0-J0*
Илья Голенищев-Кутузов	1904–1969	22/529	*A2-B2-C1-D1-E1-F0-G2-H3-J0*
Елизавета Кузьмина	1891–1945	52/1033	*A2-B2-C1-D4-E2-F0-G1-H2-J1*
Александр Межиров	1923–2009	19/697	*A2-B2-C3-D0-E0-F4-G0-H0-J0*
Михаил Молчанов	1945	117/3572	*A2-B2-C3-D1-E1-F4-G1-H0-J1*
Владимир Микушевич	1936	128/1855	*A2-B2-C4-D2-E1-F1-G1-H0-J1*
Владислав Пеньков	1969–2020	170/3301	*A2-B2-C5-D1-E1-F1-G0-H1-J1*
Владимир Салимон	1952	274/3044	*A2-B3-C4-D2-E1-F0-G1-H0-J1*
Глеб Семенов	1918–1982	35/680	*A2-B3-C5-D0-E1-F2-G0-H0-J1*
Юрий Колкер	1946	24/574	*A2-B4-C2-D1-E1-F0-G0-H0-J3*
Алексей Дьячков	1971	40/744	*A2-B4-C4-D1-E0-F1-G0-H0-J1*
Евгений Долматовский	1915–1994	22/713	*A2-B4-C4-D1-E1-F0-G0-H0-J0*
Илья Сельвинский	1899–1968	48/1136	*A2-B5-C2-D1-E1-F1-G1-H0-J1*
Николай Заболоцкий	1903–1958	26/1992	*A3-B0-C1-D0-E0-F5-G0-H3-J0*
Василий Федоров	1918–1984	29/1039	*A3-B1-C1-D1-E0-**F6**-G1-H0-J1*
Давид Самойлов	1920–1990	55/2575	*A3-B1-C1-D1-E1-F0-G3-H4-J1*
Борис Корнилов	1907–1938	24/1503	*A3-B1-C2-D1-E0-F5-G1-H1-J1*
Илья Фаликов	1942	32/825	*A3-B1-C4-D0-E0-F2-G0-H0-J1*
Алексей Пурин	1955	23/794	*A3-B1-**C6**-D0-E1-F2-G0-H0-J0*
Константин Бальмонт	1867–1942	23/523	*A3-B2-C1-D1-E0-F4-G0-H0-J1*
Борис Пастернак	1890–1960	35/1126	*A3-B2-C1-D1-E1-F4-G1-H1-J0*
Сергей Орлов	1921–1977	50/1246	*A3-B2-C5-D1-E1-F1-G1-H0-J1*
Валерий Брюсов	1873–1924	42/888	*A3-B3-C1-D2-E1-F0-G2-H2-J1*

1	2	3	4
Мария Визи	1904–1994	62/872	*A3-B3-C2-D1-E1-F0-G2-H1-J1*
Евгений Витковский	1950–2020	57/1427	*A3-B3-C2-D1-E2-F2-G1-H0-J1*
Александр Прокофьев	1900–1971	167/3035	*A3-B3-C3-D1-E1-F2-G0-H0-J1*
Алексей Недогонов	1914–1948	17/495	*A3-B3-C4-D0-E0-F1-G0-H0-J0*
Александр Големба	1922–1979	34/856	*A3-B3-C4-D2-E1-F0-G0-H0-J1*
Валерий Перелешин	1913–1992	38/705	*A3-B4-C1-D1-E1-F0-G2-H1-J0*
Лидия Алексеева	1909–1987	46/520	*A3-B4-C1-D2-E1-F0-G2-H1-J1*
Игорь Жданов	1937–2005	41/787	*A3-B4-C2-D0-E0-F1-G0-H0-J1*
Борис Слуцкий	1919–1986	92/1802	*A3-B4-C2-D2-E1-F0-G1-H0-J1*
Леонид Латынин	1938	44/863	*A3-B4-C3-D0-E0-F0-G1-H2-J1*
Михаил Светлов	1903–1964	57/1421	*A3-B5-C2-D1-E1-F1-G0-H1-J1*
Михаил Исаковский	1900–1973	37/1115	*A4-B1-C0-D0-E0-F0-G1-**H5**-J0*
Эдуард Багрицкий	1895–1934	11/729	*A4-B0-C1-D0-E0-F0-G1-H5-J1*
Сергей Смирнов	1912–1993	50/2256	*A4-B1-C1-D1-E1-**F6**-G0-H0-J0*
Николай Тихонов	1896–1979	43/1223	*A4-B2-C1-D1-E1-F3-G1-H1-J0*
Валентин Сорокин	1936	118/4487	*A4-B2-C1-D1-E1-F4-G1-H1-J1*
Борис Поплавский	1903–1935	61/1570	*A4-B2-C1-D1-E2-F1-G2-H2-J0*
Илья Эренбург	1891–1967	62/1152	*A4-B2-C1-D2-E1-F0-G3-H1-J1*
Павел Васильев	1910–1937	23/1032	*A4-B2-C2-D1-E0-F3-G1-H2-J0*
Дмитрий Кедрин	1907–1945	33/761	*A4-B2-C2-D2-E2-F1-G0-H1-J0*
Ярослав Смеляков	1913–1972	26/812	*A4-B2-C3-D0-E0-F2-G0-H0-J1*
Юнна Мориц	1937	37/774	*A4-B2-C3-D1-E1-F1-G0-H1-J1*
Инна Лиснянская	1928–2014	56/860	*A4-B3-C1-D2-E2-F0-G1-H1-J1*
Дмитрий Кленовский	1893–1976	85/1688	*A4-B3-C1-D2-E2-F1-G1-H1-J1*
Николай Асеев	1889–1963	17/600	*A4-B3-C2-D1-E0-F1-G1-H0-J0*
Анастасия Скорикова	1969	37/491	*A4-B3-C2-D1-E1-F0-G1-H0-J1*
Всеволод Рождественский	1895–1977	64/1824	*A4-B3-C2-D1-E1-F1-G1-H1-J0*
Михаил Синельников	1946	38/574	*A4-B3-C2-D1-E1-F1-G1-H1-J0*
Григорий Хубулава	1982	214/3680	*A4-B3-C2-D1-E1-F1-G1-H1-J1*
Юлия Друнина	1924–1991	96/1538	*A4-B3-C2-D2-E1-F0-G1-H1-J0*
Вероника Тушнова	1911–1965	44/935	*A4-B4-C1-D1-E1-F1-G1-H0-J1*
Ирина Кнорринг	1906–1943	85/1319	*A4-B4-C1-D1-E1-F1-G1-H1-J1*
Ольга Берггольц	1910–1975	48/1274	*A4-B4-C2-D1-E1-F0-G1-H1-J1*
Светлана Кекова	1951	34/569	*A4-B4-C2-D2-E1-F0-G0-H0-J0*
Андрей Чернов	1953	65/1183	*A4-B4-C2-D2-E1-F0-G1-H0-J1*
Владимир Нарбут	1888–1938	16/693	*A5-B1-C2-D2-E0-F0-G0-H0-J1*
Алексей Ивантер	1961	45/956	*A5-B1-C4-D0-E0-F2-G0-H0-J1*
Леонид Мартынов	1905–1980	106/ 2284	*A5-B2-C1-D1-E1-F0-G1-H1-J1*
Николай Минаев	1895–1967	74/1692	*A5-B2-C1-D1-E1-F1-G0-H2-J1*
Николай Гумилев	1886–1921	51/1535	*A5-B2-C1-D1-E1-F2-G1-H0-J1*
Андрей Добрынин	1957	454/11262	*A5-B2-C1-D1-E2-F1-G1-H1-J0*

1	2	3	4
Семен Липкин	1911–2003	48/1023	*A5-B2-C1-D2-E1-F0-G1-H1-J1*
Мария Вега	1898–1980	28/794	*A5-B2-C1-D2-E1-F1-G1-H1-J0*
Новелла Матвеева	1934–2016	52/1731	*A5-B2-C3-D0-E0-F2-G1-H1-J0*
Любовь Столица	1884–1934	30/997	*A5-B3-C0-D1-E2-F0-G0-H2-J0*
Алла Головина	1909–1987	29/662	*A5-B3-C1-D0-E1-F0-G1-H1-J0*
Сергей Петров	1911–1988	87/1582	*A5-B3-C1-D1-E1-F1-G1-H0-J1*
Николай Глазков	1919–1979	73/1410	*A5-B3-C1-D1-E1-F1-G1-H1-J1*
Сергей Арутюнов	1972	31/716	*A5-B3-C2-D1-E1-F1-G0-H0-J1*
Александр Городницкий	1933	28/763	*A5-B3-C3-D0-E0-F2-G0-H0-J0*
Анатолий Величковский	1901–1981	38/823	***A6**-B1-C0-D2-E1-F0-G2-H0-J1*
Николай Рубцов	1936–1971	25/577	***A6**-B1-C1-D0-E0-F1-G0-H3-J0*
Анна Баркова	1901–1976	20/527	***A6**-B1-C1-D1-E1-F3-G1-H0-J0*
Павел Антокольский	1896–1978	32/1687	***A6**-B1-C2-D1-E0-F1-G0-H1-J0*
Юрий Кублановский	1947	37/807	***A6**-B1-C2-D1-E2-F0-G1-H1-J0*
Александр Перфильев	1895–1973	43/727	***A6**-B2-C0-D1-E1-F0-G1-H2-J1*
Фёдор Сологуб	1863–1927	33/553	***A6**-B2-C1-D0-E1-F0-G1-H1-J0*
Игорь Северянин	1887–1941	35/886	***A6**-B2-C1-D0-E1-F2-G1-H1-J0*
Мария Петровых	1908–1979	21/745	***A6**-B2-C1-D1-E1-F0-G0-H0-J0*
Юрий Кузнецов	1941–2003	22/525	***A6**-B2-C1-D1-E1-F0-G0-H2-J0*
Владимир Соколов	1928–1997	24/606	***A6**-B2-C1-D1-E1-F0-G0-H2-J0*
Арсений Несмелов	1889–1945	73/2433	***A6**-B2-C1-D1-E1-F1-G1-H2-J0*
Иван Бунин	1870–1953	67/1172	***A6**-B2-C2-D1-E1-F0-G0-H1-J0*
Роальд Мандельштам	1932–1961	32/496	***A6**-B2-C4-D0-E0-F0-G0-H0-J1*
Владимир Высоцкий	1938–1980	18/554	***A6**-B3-C2-D0-E0-F0-G0-H0-J1*
Владимир Луговской	1901–1957	40/1693	***A6**-B3-C2-D1-E1-F1-G0-H1-J1*
Сергей Есенин	1895–1925	33/779	***A7**-B0-C0-D0-E1-F0-G0-H3-J0*
Эдуард Асадов	1923–2004	57/5507	***A7**-B1-C0-D0-E0-F1-G0-H3-J0*
Ольга Бешенковская	1947–2006	34/638	***A7**-B1-C1-D0-E0-F1-G0-H0-J1*
Сергей Шервинский	1892–1991	22/449	***A7**-B1-C1-D1-E0-F1-G0-H1-J0*
Николай Браун	1902–1975	37/1223	***A7**-B1-C2-D1-E0-F1-G1-H2-J0*
Геннадий Русаков	1938	30/522	***A7**-B3-C0-D0-E0-F0-G0-H1-J1*
Саша Черный	1880–1932	25/647	***A8**-B1-C0-D1-E0-F0-G0-H3-J0*
Сергей Марков	1906–1979	22/764	***A8**-B1-C1-D0-E1-F0-G0-H0-J0*
Александр Кушнер	1936	91/1640	***A8**-B1-C1-D1-E1-F1-G0-H1-J1*
Арсений Тарковский	1907–1989	16/798	***A8**-B2-C0-D1-E0-F0-G0-H0-J1*
Александра Паркау	1887–1954	21/505	***A9**-B1-C1-D1-E0-F0-G0-H1-J0*
Дмитрий Мережковский	1865–1941	11/1289	***A>**-B0-C0-D0-E0-F0-G0-H1-J0*
Владимир Алейников	1946	23/627	***A>**-B0-C1-D0-E0-F0-G0-H0-J1*
Максимилиан Волошин	1877–1932	26/1244	***A>**-B1-C1-D0-E1-F0-G1-H0-J0*

Хубулава; Рождественский, Хубулава; Тушнова, Кнорринг; Нарбут, Липкин и Петров, Глазков.

Присутствие одного и того же автора в различных парах обусловлено наличием неравенств в определении индекса ритмического репертуара.

Приведенные данные подтверждают правомерность анализа ритмики, исходящего из профилей ударности отдельных произведений, а не корпусов X5 авторов.

4. Корпус X5 содержит более15200 тысяч произведений с общей длиной более 353 тысяч строк, принадлежащих более полутора тысяч авторам. Получено распределение частот всех ритмических форм корпуса X5.

Показано, что профиль ударности корпуса не зависит (однороден) от принадлежности строк X5 к различной клаузуле.

Выявлено, что произведения корпуса 5-стопного хорея принадлежат 19 различным типам профилей ударности. Приведены примеры принадлежности произведений различным типам профиля ударности.

Получено распределение различных типов профилей ударности для корпусов X5 120 авторов.

Выявлено, что распределение различных типов профилей ударности в корпусах отдельных авторов бывает двух видов:

а) приблизительно равномерное по нескольким типам;

б) имеющее индекс ритмического репертуара с предпочтением, то есть когда от 50 до 90 % корпуса X5 принадлежат какому-либо одному типу. Так, среди корпусов 120 авторов 29 корпусов имеют индекс с предпочтением *A*, 4 корпуса – с предпочтением *C*, 7 корпусов – с предпочтением *F*, 3 корпуса – с предпочтением *H*.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Астахова А.[М.].* Из истории и ритмики хорея // Временник отдела словесных искусств. I. Государственный институт истории искусств. Ленинград: Academia, 1926. С. 54–66.
2. *Тарановский К.Ф.* Русские двусложные размеры. Статьи о стихе. М.: Языки славянской культуры, 2010. 552 с.
3. *Гаспаров М.Л.* Современный русский стих. Метрика и ритмика. М.: Наука, 1974. 488 с.
4. *Колмогоров А.Н., Прохоров А.В.* Модель ритмического строения русской речи, приспособленная к изучению метрики русского классического стиха // Русское стихосложение. Традиции и проблемы развития. М.: Наука, 1985. С. 113–134.
5. *Нещеретов И.И.* Ритмика 6-стопного русского ямба в XX столетии // Славянский стих. Стиховедение, язык, смысл. Т.9. М.: Рукописные памятники древней Руси. 2012. С. 76–83.
6. *Нещеретов И.И.* Ритмика 6-стопного русского ямба от Ломоносова и Тредиаковского по настоящее время // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. Вып. 11. Славянский стих, М., 2017. С. 89–121.
7. *Колмогоров А.Н., Прохоров А.В.* Статистические методы исследования ритма стихотворной речи. Опыт расчета и сравнения моделей ритма // А.Н. Колмогоров. Труды по стиховедению.. М.: Изд. МЦНМО, 2015. 256 с.
8. *Кобзарь А.И.* Прикладная математическая статистика. Для инженеров и научных работников. М.: Физматлит, 2006. 816 с.

REFERENCES

1. Astakhova, A. *Iz istorii i ritmiki horeya* [From the History and Rhythm of Trochaic]. *Vremennik otdela slovesnykh iskusstv* [Proceedings of the Department of Verbal Arts]. Leningrad, Academia Publ., 1926, pp. 54–66. (In Russ.)
2. Taranovskiy, K.F. *Russkie dvuslozhnye razmery. Statii o stikhe* [Russian Two-Syllable Sizes. Articles about Verse]. Moscow, Yazyki slavyanskoy kultury Publ., 2010. 552 p. (In Russ.)
3. Gasparov, M.L. *Sovremenny russki stikh. Metrika i ritmika* [Contemporary Russian Verse. Metrics and Rhythm]. Moscow. Nauka Publ., 1974. 488 p. (In Russ.)
4. Kolmogorov, A.N., Prokhorov, A.V. *Model ritmicheskogo stroeniya russkoj rechi, prisposoblennaya k izucheniyu metriki russkogo klassicheskogo stiha* [Model of the Rhythmic Structure of Russian Speech, Adapted to the Study of the Metrics of Russian Classical Verse]. *Russkoe stikhoslozhenie. Traditsii i problemy razvitiya* [Russian Versification. Traditions and Development Problems]. Moscow. Nauka Publ., 1985, pp. 113–134. (In Russ.)
5. Neshcheretov, I.I. *Ritmika 6-stopnogo russkogo yamba v XX stoletii* [Rhythm of Russian Iambic Hexameter in the 20th Century]. *Slavyanskiy stikh. Stikhovedenie, yazyk, smysl. T. 9* [Slavic Verse. Poetry, Language, Meaning]. Moscow. Rukopisnye pamyatniki drevney Rusi Publ., 2012, pp. 76–83. (In Russ.)

6. Neshcheretov, I.I. *Ritmika 6-stopnogo russkogo yamba ot Lomonosova i Trediakovskogo po nastoyashchee vremya* [Rhythm of Russian Iambic Hexameter from Lomonosov and Trediakovsky to present]. *Trudy Instituta russkogo yazyka im. V.V. Vinogradova. Vyp. 11* [Proceedings of the V.V. Vinogradov Russian Language Institute of the Russian Academy of sciences. Iss. 11]. Moscow. Slavyanskiy stikh, 2017, pp. 89–121. (In Russ.)

7. Kolmogorov, A.N., Prokhorov, A.V. *Statisticheskie metody issledovaniya ritma stihotvornoj rechi. Opyt rascheta i sravneniya modelej ritma* [Statistical Methods for Studying of the Rhythm of Poetic Speech. Experience in Calculating and Comparing Rhythm Patterns]. Kolmogorov, A.N. *Trudy po stikhovedeniyu* [Works on Poetry]. Moscow. Izd. MTSNMO Publ., 2015. 256 p. (In Russ.)

8. Kobzar, A.I. *Prikladnaya matematicheskaya statistika. Dlya inzhenerov i nauchnykh rabotnikov* [Applied Mathematical Statistics. For Engineers and Scientists]. Moscow. Fizmatlit Publ., 2006. 816 p. (In Russ.)

Дата поступления материала в редакцию: 23 октября 2020 г.
Статья поступила после рецензирования и доработки: 17 марта 2021 г.
Статья принята к публикации: 30 марта 2021 г.
Дата публикации: 30 июня 2021 г.
Received by Editor on October 23, 2020
Revised on March 17, 2021
Accepted on March 30, 2021
Date of publication: June 30, 2021

ГАУГН-ПРЕСС

«ГАУГН-ПРЕСС» осуществляет свою деятельность на базе Государственного академического университета гуманитарных наук (ГАУГН) и научно-исследовательских институтов Российской академии наук социогуманитарного профиля в рамках их сетевого взаимодействия.

КЛЮЧЕВЫЕ НАПРАВЛЕНИЯ

- **формирование учебно-методических комплексов**
- **развитие научной периодики**
- **внедрение новых стандартов научной коммуникации**

ПРИНЦИПЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ

- **интеграция науки и образования**
- **модульный характер актуализации гуманитарного знания**
- **сетевое взаимодействие научных и методических центров**

НАУЧНАЯ И УЧЕБНАЯ ЛИТЕРАТУРА

СЕТЕВАЯ ПЕРИОДИКА

По вопросам приобретения научной и учебной литературы, печатных изданий журналов Российской академии наук, а также оформления подписки на сетевую периодику обращаться по адресу **press@gaugn.ru**