

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ  
УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ  
«УРАЛЬСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ИНСТИТУТ ФИЛОЛОГИИ И МЕЖКУЛЬТУРНОЙ КОММУНИКАЦИИ

# УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК

№ 5/2019

серия

**РУССКАЯ КЛАССИКА:  
ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ  
(Вып. 11)**

Екатеринбург 2019

**Редакционная коллегия:**

С. И. Ермоленко, докт. филол. наук, проф.  
(Уральский государственный педагогический университет)  
Т. А. Ложкова, докт. филол. наук, доц.  
(Уральский государственный педагогический университет)  
Т. В. Зверева, докт филол. наук, проф.  
(Удмуртский государственный университет)  
О. В. Зырянов, докт филол. наук, проф.  
(Уральский федеральный университет  
имени первого Президента России Б. Н. Ельцина)  
И. С. Юхнова, докт. филол. наук, доц.  
(Нижегородский государственный университет  
им. Н. И. Лобачевского)

У 68            Уральский филологический вестник / Уральский  
государственный педагогический университет ; главный  
редактор С. И. Ермоленко. – Екатеринбург : [б. и.], 2019. –  
№ 5. – 180 с. – (Серия «Русская классика: динамика  
художественных систем». Вып. 11). – Текст : электронный.

Статьи, вошедшие в данный выпуск, посвящены проблемам развития русской литературы XVIII–XIX вв. в параметрах метода, жанра и стиля, вопросам литературных контактов и диалога с русской классикой в современной культуре. Особое внимание уделяется факторам трансформации, смены направлений и течений.

*Редакционная коллегия за достоверность информации, опубликованной в сборнике, ответственности не несет. Материалы публикуются в авторской редакции. При цитировании материалов ссылка на данный сборник трудов и авторов обязательна.*

ISSN 2306-7462

© ФГБОУ ВО «УрГПУ», 2019  
© Уральский филологический вестник, 2019

## СОДЕРЖАНИЕ

### ОБРАЗ – МОТИВ – ЖАНР

<i>Жуляков Н. А.</i>	Специфика субъектной организации автобиографической прозы (автобиография-исповедь Д. И. Фонвизина «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях»)	5
<i>Сутягина Т. Е.</i>	Роман В. А. Сологуба «Через край»: к проблеме автобиографизма	16
<i>Турьшиева О. Н.</i>	Ребенок, подросток, юноша: инфантильное чтение в литературном изображении	31
<i>Догнал Й.</i>	Андреевский «Смех» как экзистенциальный эксперимент	43

### ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

<i>Зырянов О. В.</i>	«Выхожу один я на дорогу...» и лермонтовский цикл русской поэзии: рецептивные границы, проблемы художественной семантики	53
<i>Семухина И. А.</i>	Поэтика времени в альманахе «Физиология Петербурга»	70
<i>Кубасов А. В.</i>	Имплицитная полемика А. П. Чехова с Г. Ибсенем: «Рассказ старшего садовника»	79
<i>Перепелкин М. А.</i>	Чеховский код в «Хождении по мукам» А. Н. Толстого	95

### РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

<i>Кудреватых А. Н.</i>	Репутация Н. М. Карамзина в литературном сообществе первой половины XIX века	114
<i>Зверева Т. В.</i>	Площадь и балаган: размышления над «Капитанской дочкой» Екатерины Михайловны	123
<i>Федорова Е. А.</i>	Из истории формирования литературной репутации Ф. М. Достоевского в средней и высшей школе XX–XXI века	133
<i>Фигедьова М.</i>	Словацкая премьера спектакля «Власть тьмы» (по драме Л. Н. Толстого): передача культуры, времени и ценностей	146

**ПРОЕКТЫ И РЕЦЕНЗИИ**

*Маршалова И. О.* Герои Гончарова в восприятии молодых: плакаты студентов-дизайнеров к выставке «Роману “Обломов” 157 140 лет» из собрания музея писателя

**СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ** ..... 170

**SUMMARY** ..... 172

## ОБРАЗ – МОТИВ – ЖАНР

Н. А. ЖИЛЯКОВ

*(Уральский государственный педагогический университет,  
Екатеринбург, Россия)*

ORCID ID 0000-0002-8142-5507

УДК 821.161.1-3(Фонвизин Д. Н.)

DOI 10.26170/ufv19-05-01

ББК ШЗЗ3(2Рос=Рус)5-8,44

### **СПЕЦИФИКА СУБЪЕКТНОЙ ОРГАНИЗАЦИИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОЙ ПРОЗЫ (АВТОБИОГРАФИЯ-ИСПОВЕДЬ Д. И. ФОНВИЗИНА «ЧИСТОСЕРДЕЧНОЕ ПРИЗНАНИЕ В ДЕЛАХ МОИХ И ПОМЫШЛЕНИЯХ»)**

**Аннотация.** Статья посвящена рассмотрению жанра автобиографии и его особенностей на уровне субъектной организации текста. Во второй части работы представлен анализ автобиографических записок Д. И. Фонвизина «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях», – пример взаимодействия европейской и отечественной литературной традиции автобиографического слова, показывающий развитие жанра в русской классической прозе конца XVIII века.

**Ключевые слова:** автобиография; исповедь; жанр; Д. И. Фонвизин; субъектная организация.

Автобиография занимает особое место в системе литературных прозаических жанров. Объясняется это тем, что автобиографический текст – это не столько строгая жанровая конструкция, сколько особый тип организации произведения в рамках специфических автобиографических категорий. В мемуарах, записках, дневниках, исповедях повествуется о жизни определенного субъекта в строго очерченный (самим автором, временем и культурной эпохой) период времени. Однако жанры эти не тождественны друг другу. Так, если в художественной автобиографии «автор сосредоточен на становлении истории своей души в ее взаимоотношениях с миром», то «автора мемуаров интересует прежде всего сам этот мир, люди, которых он встречал, события, которые наблюдал и в которых участвовал» [Лит. словарь 1987: 12]. В дневниках «эстетическое начало, с большей или меньшей степенью осознанности, обнаруживается в ориентации на определенный тип культуры, то есть на тип эстетического сознания, на художественные нормы и каноны и даже на тип речевого этикета». Главным же факто-

ром, формирующим эстетическое качество дневника, является «тип личности, который складывается в сознании данной эпохи и уже входит в литературу» [Ермоленко 1996: 45]. В то же время, П. К. Чекалов, размышляя о жанровой разности автобиографических текстов, отмечает: «так как все эти смежные формы объединяет автобиографическое начало, зачастую границы между ними оказываются условными и подвижными, вследствие чего бывает сложно провести между ними разделительную линию» [Чекалов 2012: URL]. Суть «автобиографического начала» французский исследователь Ф. Лежен сформулировал следующим образом: «это ретроспективное прозаическое повествование реального человека, рассказывающего о собственном существовании, делая особый акцент на истории своей личности» [Лежен 2006: 262]. Автобиография, таким образом, способна быть как самостоятельным произведением, так и сращиваться с другими формами документальной прозы.

Для нашего исследования важна классификация, которую предлагает Н. А. Николина:

«1) собственно автобиографии – документальные тексты, представляющие собой краткие и формализованные жизнеописания и относящиеся к официально-деловому стилю;

2) автобиографические тексты, включающие одновременно развернутые воспоминания о прошлом, связанных с ним реалиях, лицах и т.п., написанные без установки на эстетическое воздействие (автобиографии и воспоминания исторических деятелей, писателей);

3) автобиографии и воспоминания, тяготеющие к беллетризованной форме (содержащие, например, образные характеристики описываемых реалий);

4) художественные произведения, использующие жанровую форму автобиографии и опирающиеся на реальные факты жизни автора» [Николина 2017: 12].

Очевидно, что в плане литературоведческого анализа нас интересуют произведения четвертого типа, в художественной структуре которых обнаруживается взаимодействие различных жанровых форм с собственно автобиографической формой, что проявляется на уровне идейно-художественного содержания и стиля.

Учтем также наблюдения Ф. Лежена над особенностями автобиографического жанра.

«1. Языковая форма:

а) рассказ;

б) в прозе.

2. Рассматриваемая тема: индивидуальная жизнь, история личности.

3. Положение автора: тождество между автором (чьё имя указывает на некое реальное лицо) и рассказчиком.

4. Позиция рассказчика:

а) тождество между рассказчиком и главным героем;

б) ретроспективное повествование» [Лежен 2006: 266].

Комментария и особого рассмотрения требует соотношение автора реального – рассказчика – героя. Ф. Лежен определили их связь как «триединство я», говоря о том, что эти три фигуры как бы сливаются. По замечанию П. К. Чекалова, «границы между ними оказываются достаточно размытыми» [Чекалов 2012: URL]. Однако «размытые» – не значит тождественные: литературный персонаж, как бы он ни был близок к автору, не способен написать текст в объективной реальности, поэтому «подобно художнику, пишущему автопортрет, “автобиограф” создает лишь модель уже существующего в природе объекта, рефлектирует, отражает объективную реальность» [Бронская 2001: 12]. Такая специфическая субъектная организация, когда пишущий одновременно является и субъектом и объектом повествования, позволяет автору осмысливать собственную жизнь, трансформируя ее в особый художественный мир, где вымысел не противоречит цели, а способствует ей, ведь писатель и читатель подписывают «автобиографическое соглашение», по которому последний обязан доверять автору, не ставя под сомнение достоверность описываемого. Это «окно», которое позволяет писателю создавать именно художественную автобиографию.

Такое количество «авторов» в тексте определяет особую раздвоенность (двупланность) сознания: «я – сегодня» и «я – тогда» (в терминологии М. Ю. Ньюбиной). Это позволяет автору и читателю оценивать события синхронно и ретроспективно, причем в каждом автобиографическом тексте может быть разное соотношение этих типов сознания в тексте. Если повествование ретроспективно (т.е. доминирует «я – тогда»), оно динамично, событийно, читатель переживает события вместе с главным героем. Если же в тексте преобладает голос «я – сегодня», нарратив становится более лиричным, автор, осмысляя уже *им пройденный* путь, занимает позицию всезнающего субъекта.

Раздвоенность авторского сознания определяет некоторые особенности пространственно-временной организации:

«1) время обратимо, так как в основе повествования лежит ретроспекция;

2) в тексте идёт соположение двух временных планов: времени, о котором пишут, и времени, в которое пишут;

3) важными чертами автобиографии становится открытость финала и незамкнутость жизнеописания, хотя первые временные границы (например, рождение) чётко установлены;

4) в повествовании описываются как единичные, так и повторяющиеся ситуации;

5) наблюдается сегментация времени по воле автора (сохраняется только часть фактов и событий прошлого, их последовательность может преобразовываться);

6) в качестве единиц времени служат не только ситуации, которые формируют линейную последовательность, но и картины воспоминаний, между которыми не всегда есть связь;

7) субъективность организации хронотопа проявляется и в зависимости точки отсчёта от воли автора;

8) личное биографическое время связано с историческим» [Сапожникова 2012: URL].

Данные особенности определяют одно важное противоречие автобиографии, которое объясняется самой спецификой процесса воспоминания: автор, даже при всем желании, не способен охватить и художественно осмыслить *весь свой жизненный путь*. Отсюда вытекает важный жанрообразующий парадокс: «автобиография соединяет в себе документальность и функциональность. Первая проявляется в использовании реальных фактов из жизни автора, определённых средств документальности, таких как датирование, топонимы и другие» [Там же]. Вторая связана с тем, что «написание текста автобиографии – это не изложение на бумаге воспоминаний, а сам процесс создания автобиографического воспоминания» [Там же].

Таким образом, будучи вполне четкими, параметры автобиографического текста в совокупности с идеей и целью его написания делают каждую автобиографию текстом особым по своему содержанию. Это последняя и, на наш взгляд, самая важная особенность художественной автобиографии, определяющая новаторство каждого писателя в рамках жанра.

Как первичный жанр, автобиография «ограничивается определёнными “вехами” в жизни отдельного человека и представляет ее в виде послужного списка» [Николина 2017: 225]. Однако как жанр «вторичный (сложный) она обращается к жизненному пути личности как ее (жизни) самоосуществлению. Она ищет индивидуальной целостности и создает образ “Я”» [Там же: 226].

В отечественной литературе рубежа XVIII–XIX веков к такому художественному осмыслению собственной жизни обратился Д. И. Фонвизин в своем неоконченном произведении «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» (1798). В рамках данной ра-



боты мы рассмотрим лишь особенности субъектной организации текста, которые помогут нам увидеть, как «автобиографическое начало», взаимодействуя с жанром исповеди и одноименным произведением Ж. Ж. Руссо («Исповедь», 1782), определило идейно-художественное своеобразие произведения Д. И. Фонвизина.

Обращение писателя к опыту Ж. Ж. Руссо объясняется идеями эпохи Просвещения, которые были популярны в России в конце XVIII века: «добродетельным, истинно благородным человеком мог быть только тот, кто действовал не под влиянием душевных волнений или “страстей”, а руководствовался в своем поведении требованиями разума, исходил из того, что принято было считать добром. Идеалом был человек, способный приносить общественную пользу» [Москвичева 1896: 15]. Исповедальное слово тут, без сомнений, «обнажает» чувства, которые могут быть рационально проанализированы.

Диалог с «Исповедью» автора «Чистосердечного признания» очевиден. Об этом прямо говорится во вступлении: «Славный французский писатель Жан-Жак Руссо издал в свет “Признания”, в коих открывает он все дела и помышления свои от самого младенчества, – словом, написал свою исповедь и думает, что сей книги его как не было примера, так не будет и подражателей»<sup>1</sup> [Фонвизин: URL].

Д. И. Фонвизин, называя себя «подражателем», указывает на жанровую мотивировку своего произведения, пробуждая в читателе определенный ассоциативный план, однако тут же, объясняя цель создания своего текста, подчеркивает и различие:

«Я хочу, говорит Руссо, показать человека во всей истине природы, изобразив одного себя. Вот какой подвиг имел Руссо в своих признаниях.

Но я, приближаясь к пятидесяти летам жизни моей, прешед, следовательно, половину жизненного поприща и одержим будучи трудною болезнию, нахожу, что едва ли остается мне время на покаяние, и для того да не будет в признаниях моих никакого другого подвига, кроме раскаяния христианского: чистосердечно открою тайны сердца моего».

Как мы видим, автор записок ставит перед собой цель не просто рассмотреть собственную судьбу, а понять закономерности души человека вообще, в христианских категориях: «Отмечая близость раннего этапа своей биографии с теми событиями, что изложены французским писателем, Фонвизин усиливает эту параллель, идя от личного переживания к осмыслению закономерностей развития человеческой

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: Фонвизин Д. И. Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях [Электронный ресурс]. URL: <https://rvb.ru/18vek/fonvizin/01text/vol2/01prose/250.htm>.

души, отраженной в процессе рефлексии» [Коптева 2012: URL]. Так как же сформируется этот «процесс саморефлексии» и какие новые смыслы вносятся в исповедальный тон записок?

Во-первых, в повествовании явно проявляется раздвоение авторского «Я»: всезнающий автор из условного «сейчас» вспоминает и комментирует происходящее с ним же в прошлом. Это позволяет не просто передать факт, но и прокомментировать его, дать ему личную субъективную оценку и осмыслить то или иное событие в значении для говорящего. Рассмотрим фрагмент, когда герой, ещё будучи ребенком, увлекается картами:

«Теперь пришло мне на мысль обстоятельство, случившееся во время моего младенчества, о котором я никогда никому не сказывал и которое здесь упомяну для того, что можно из него вывести некоторое правило, полезное для детского воспитания. Я не могу изъяснить, сколько я пристрастился к картам с красными задками и бывал вне себя от радости, когда такие карты мне доставались; но сие случалось редко. Сколько хитростей, обманов и лукавства употреблял мой младенческий умишка, чтоб на делу доставались мне карты с красными задками! <...> И в самом Риме едва ли делали мне такое удовольствие арабески Рафаэлены, как тогда карты с красными задками. По крайней мере, смотря на первое, не чувствовал я того наслаждения, какое ощущал от любимых моих карт, будучи младенцем».

Осмывая свой жизненный путь и давая советы, рассказчик индивидуализирует собственный опыт, подчеркивая силу «пристрастия» сравнением «карт с красными задками» с «арабесками Рафаэловыми» (не в пользу последних).

В автобиографическом тексте каждое событие, встреча, лицо носят отпечаток сугубо авторского взгляда. Вот как он оценивает учителя, подсказывающего своим ученикам на экзамене:

«Накануне экзамена делалось приготовление; вот в чем оно состояло: учитель наш пришел в кафтане, на коем было пять пуговиц, а на камзоле четыре; удивленный сею странностию, спросил я учителя о причине. “Пуговицы мои вам кажутся смешны, – говорил он, – но они суть стражи вашей и моей чести <...> итак, – продолжал он, ударя по столу рукою, – извольте слушать все, что говорить стану. Когда станут спрашивать о каком-нибудь имени, какого склонения, тогда примечайте, за которую пуговицу я возьмусь; если за вторую, то смело отвечайте: второго склонения. С спряжениями поступайте, смотря на мои камзольные пуговицы, и никогда ошибки не сделаете”. Вот каков был экзамен наш!».

Последнее ироничное восклицание выражает недовольство автора учителем, однако он не осуждает его прямо, а лишь, вспоминая кон-

кретную ситуацию в прошлом, теперь осмысляет ее иначе, чем в детстве, оценивает ее, рассчитывая на соответствующую реакцию читателя.

Роль последнего в автобиографии крайне важна, так как, с одной стороны, «образ адресата коррелирует с образом автора и определяется типом текста, литературным направлением, к которому принадлежит писатель», а с другой – сама форма рассказа о своей жизни предполагает наличие слушателя, который «может быть представлен как конкретный реципиент (или реципиенты), обладающий определёнными биографическими чертами, или как абстрактный читатель – современник или чаще потомок» [Николина 2017: 155]. Фонвизин обращается ко второму типу слушателя, ведь исповедальное слово автора записок предполагает всеуслышание. Об этом говорят непосредственные обращения к читателю: «О вы, коих звание обязывает надзирать над поведением молодых людей, не допускайте развращаться их воображению, если не хотите их гибели!»; «Теперь настало время сказать нечто о моем характере и познакомить читателя с умом моим и сердцем»; «Я намерен сию беседу описать здесь, сколько могу вспомнить» [Фонвизин: URL]. Если в первом и втором случаях адресация проявляется прямо – через местоимение «вы» (2 л., мн. ч.) и непосредственное упоминание читателя, то в третьем примере слушатель присутствует скрыто. Сам факт, что говорящий вслух фиксирует «намерение» «беседу описать», свидетельствует о том, что автор рассчитывает на воспринимателей слушателей, желая поделиться с ними своими воспоминаниями. Иначе, зачем об этом говорить? Ведь автор прекрасно понимает и помнит то, о чем он хочет рассказать.

Композиционно такие отсылки к слушателю-читателю располагаются между различными эпизодами жизни, о которых рассказывает повествователь, они помогают связать воедино цепь воспоминаний. «Это объясняется в первую очередь ретроспективным способом рассмотрения своей жизни, а значит, особенностями человеческой памяти; ведь невозможно абсолютно точно вспомнить разговоры и события, которые имели место много лет (иногда и десятилетий) назад» [Сапожникова 2012: URL]. Также такие «метатекстовые включения обнажают сам процесс порождения текста» [Николина 2017: 166], то есть процесс *вспоминания*.

Пребывание автора одновременно в двух временных координатах сказывается на речевой организации текста: «если в начале в повести<sup>1</sup> преобладают книжная лексика и церковнославянизмы, то в дальней-

---

<sup>1</sup> Автобиографическая повесть – так определяет жанр произведения Д. И. Фонвизина «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» Н. А. Николина.

шем они заметно уступают место языковым средствам, характерным преимущественно для разговорной речи, в результате в тексте преодолеваются традиционные жанрово-стилистические различия, связанные с теорией “трех стилей»»[Николина 2014: URL]. Заметим, что слова «высокого» стиля присутствуют в авторефлексии повествователя (в условном «сейчас»), то есть в непосредственном исповедальном слове. Исповедальное слово пространно и синтаксически перегружено: «С сего времени считаю я вступление мое в совершенный возраст, ибо начал чувствовать действие здравого рассудка. Сие время жизни моей содержит в себе».

«Низкая» же лексика встречается в диалогах и прямой речи персонажей, что отсылает нас к прошлому «Я» автора. Диалоги передают повествованию эмоциональную экспрессивность и динамику. «И я у тебя обедаю, – сказал граф брату своему, – я не хочу пропустить случая слушать его чтение. Редкий талант! У него, братец, в комедии есть одна Акулина Тимофеевна: когда он роль ее читает, тогда я самое ее и вижу и слышу» [Фонвизин: URL].

Рассмотренные нами особенности субъектной и речевой организации записок Фонвизина позволяют с уверенностью говорить об автобиографичности произведения. Удачным нам кажется жанровое определение «Чистосердечного признания...», данное Э. И. Коптевой: «автобиография-исповедь». С одной стороны, исповедальную тональность и способ организации текста автор заимствует у Ж. Ж. Руссо: «Фонвизин стремится найти внутреннее сходство, точнее сродство, своего рассказчика с образом “Я” “Исповеди”. Отмечая близость раннего этапа своей биографии с теми событиями, что изложены французским писателем, Фонвизин усиливает эту параллель, идя от личного переживания к осмыслению закономерностей развития человеческой души, отраженной в процессе рефлексии» [Коптева 2012: URL]. С другой стороны, писатель усиливает автобиографический элемент, так как объектом его рефлексии становится не природа человека в целом, а его осмысление греховности собственного «Я». Как заметил М. Ю. Лотман, «в отличие от Руссо, Фонвизин стремится не рассказать все о самом себе, а рассказать все о своих грехах, и осуждает Руссо за рассказы о чужих поступках» [Лотман 2000: 184]. Изображение жизни автора в «Чистосердечном признании...» становится необходимой иллюстрацией философско-религиозных исканий конкретной личности, и в то же время она призвана выявить общие закономерности бытия человека.

Итак, несомненное наличие в художественной структуре «Чистосердечного признания...» двух начал – автобиографического и исповедального («чистосердечное признание») – позволяет определить жанр

ровое своеобразие произведения Д. И. Фонвизина как автобиография-исповедь. Жанровая установка, которой следует автор, определяет, как мы увидели, прежде всего особенности субъектной организации, на которой держится вся жанровая конструкция (повествователь – не только субъект повествования – «Я» – *сейчас*, но и объект – тот, о котором повествуется, – «Я» – *тогда*). Отсюда – временная двуплановость (прошлое, которое осмысливается в свете настоящего), своеобразие речевой организации (воссоздание речевых особенностей, собственных «Я» – *сейчас* и «Я» – *тогда*). Синтезируя «опыт западноевропейской светской исповедальной литературы с христианской учительной традицией» [Коптева 2012: URL], Д. И. Фонвизин предлагает в конце XVIII века свою модификацию автобиографического жанра, способствуя его дальнейшему развитию в русской литературе.

## ЛИТЕРАТУРА

*Фонвизин Д. И.* «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях». URL: <https://rvb.ru/18vek/fonvizin/01text/vol2/01prose/250.htm> (дата обращения: 12.11.2019).

*Бронская Л. И.* Концепция личности в автобиографической прозе русского зарубежья первой половины XX в. (И. С. Шмелев, Б. К. Зайцев, М. А. Осоргин). Ставрополь : Изд-во СГУ, 2001. 120 с.

*Ермоленко С. И.* Лирика М. Ю. Лермонтова: жанровые процессы. Екатеринбург : УрГПУ, 1996. 420 с.

*Златопольская А. А.* «Исповедь» Руссо и русская мысль XIII–XIX веков // Вестник Русской христианской академии. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 12.11.2019).

*Коптева Э. И.* Роль эпитафий в автобиографическом повествовании Д. И. Фонвизина «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» (1798 г.) // Омский научный вестник. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 12.11.2019).

*Лежен Ф.* Когда кончается литература? // Автобиографическая практика в России и во Франции. М. : ИМЛИ РАН, 2006. С. 261–275.

Литературный энциклопедический словарь. М. : Сов. энциклопедия, 1987. 752 с.

*Лотман Ю. М.* Руссо и русская культура XVIII–XIX века // Лотман Ю. М. Русская литература и культура Просвещения. М. : ОГИ, 2000. 536 с.

*Москвичева Г. В.* Русский классицизм: учеб. пособие. М. : Просвещение, 1986. 191 с.

*Николина Н. А.* Поэтика русской автобиографической прозы : учеб. пособие. 3-е изд., стереотип. М. : Флинта, 2017. 424 с.

*Николина Н. А.* Стиль автобиографической повести Д. И. Фонвизина «Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях» // Русский язык в школе. 2014. URL: <http://naukarus.com/stil-avtobiograficheskoy-povesti-d-i-fonvizina-chistoserdechnoe-priznanie-v-delah-moih-i-pomyshleniyah> (дата обращения: 11.11. 2019).

*Сапожникова Ю. Л.* Жанр автобиографии: понятие и особенности // Ученые записки Забайкальского государственного университета. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 11.11.2019).

*Чекалов П. К.* Осмысление жанра художественной автобиографии в научной литературе // Вестник Адыгейского государственного университета. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru> (дата обращения: 10.11.19).

## REFERENCES

*Fonvizin D. I.* «Chistoserdechnoe priznanie v delakh moikh i pomyshleniyakh». URL: <https://rvb.ru/18vek/fonvizin/01text/vol2/01prose/250.htm> (data obrashcheniya: 12.11 2019).

*Bronskaya L. I.* Kontseptsiya lichnosti v avtobiograficheskoy proze russkogo zarubezh'ya pervoy poloviny KhKh v. (I. S. Shmelev, B. K. Zaytsev, M. A. Osorgin). Stavropol' : Izd-vo SGU, 2001. 120 s.

*Ermolenko S. I.* Lirika M. Yu. Lermontova: zhanrovye protsessy. Ekaterinburg : UrGPU, 1996. 420 s.

*Zlatopol'skaya A. A.* «Ispoved'» Russo i russkaya mysl' XIII–XIX vekov // Vestnik Russkoy khristianskoy akademii. 2010. URL: <https://cyberleninka.ru> (data obrashcheniya: 12.11.2019).

*Kopteva E. I.* Rol' epigrafov v avtobiograficheskom povesstvo-vanii D. I. Fonvizina «Chistoserdechnoe priznanie v delakh moikh i pomyshleniyakh» (1798 g.) // Omskiy nauchnyy vestnik. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru> (data obrashcheniya: 12.11.2019).

*Lezhen F.* Kogda konchaetsya literatura? // Avtobiograficheskaya praktika v Rossii i vo Frantsii. M. : IMLI RAN, 2006. S. 261–275.

Literaturnyy entsiklopedicheskiy slovar'. M. : Sov. entsiklope-diya, 1987. 752 s.

*Lotman Yu. M.* Russo i russkaya kul'tura KhVIII–KhIX veka // Lot-man Yu. M. Russkaya literatura i kul'tura Prosveshcheniya. M. : OGI, 2000. 536 s.

*Moskvicheva G. V.* Russkiy klassitsizm: ucheb. posobie. M. : Prosveshchenie, 1986. 191 s.

*Nikolina N. A.* Poetika russkoy avtobiograficheskoy prozy : ucheb. posobie. 3-e izd., stereotip. M. : Flinta, 2017. 424 s.

*Nikolina N. A.* Stil' avtobiograficheskoy povesti D. I. Fonvizina «Chistoserdechnoe priznanie v delakh moikh i pomysleniyakh» // Russkiy yazyk v shkole. 2014. URL: <http://naukarus.com/stil-avtobiograficheskoy-povesti-d-i-fonvizina-chistoserdechnoe-priznanie-v-delah-moih-i-pomysleniyah> (data obrashcheniya: 11.11. 2019).

*Sapozhnikova Yu. L.* Zhanr avtobiografii: ponyatie i osobenno-sti // Uchenye zapisi Zabaykal'skogo gosudarstvennogo universiteta. 2012. URL: <https://cyberleninka.ru> (data obrashcheniya: 11.11.2019).

*Chekalov P. K.* Osmyslenie zhanra khudozhestvennoy avtobiografii v nauchnoy literature // Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. 2012. №2. URL: <https://cyberleninka.ru> (data obrashcheniya: 10.11.19).

Т. Е. СУТЯГИНА

*(Уральский государственный педагогический университет,  
Екатеринбург, Россия)*

ORCID ID: 0000-0002-9842-6194

УДК 821.161.1-31(Сологуб В. А.)

DOI 10.26170/ufv19-05-02

ББК Ш33(Рос=Рус)5-8,444

## **РОМАН В. А. СОЛЛОГУБА «ЧЕРЕЗ КРАЙ»: К ПРОБЛЕМЕ АВТОБИОГРАФИЗМА**

**Аннотация.** Исследовательская задача автора статьи заключается в попытке осмысления специфики автобиографического начала в романе В. А. Соллогуба «Через край» (1885). Опираясь на существующие в литературоведении представления об автобиографизме (автопсихологизме) в художественных произведениях, автор статьи сопоставляет реалии жизни писателя с изображенными в романе фактами жизни главного героя Петра Ардарова (в частности, служба на Кавказе в 50-е гг. XIX века, увлечение пенитенциарным делом и пр.). Устанавливается отнесенность как автора, так и героя к типу «лишний человек» с психологическим комплексом «кающегося дворянина», который формируется в общественном сознании и входит в русскую литературу 70-х гг. XIX века. На основании проведенного анализа делается вывод о близости героя романа и автора. Это проявляется не только в том, что В. А. Соллогуб вводит в образ Петра Ардарова автобиографические реалии, но и, прежде всего, в том, что он сообщает герою собственный духовный опыт.

**Ключевые слова:** автобиографичность; В. А. Соллогуб; «Через край»; Пётр Ардаров; роман.

Последнее произведение В. А. Соллогуба – роман «Через край», опубликованный лишь после смерти автора (1885) в нескольких выпусках отнюдь не самого популярного и представительного «общедоступного» журнала «Новь».

Реакции на появление романа в печати не последовало ни в современной писателю критике, ни в литературоведении XX века. Исследователи, занимавшиеся изучением творчества В. А. Соллогуба, традиционно обращались лишь к той его части, которая относится, согласно общепринятому мнению, к самому продуктивному периоду литературной деятельности автора – к повестям первой половины 1840-х годов. Эстетическую ценность, по мнению исследователей, представляют исключительно произведения данного периода. О позднем творчестве писателя либо не сообщается вовсе, как о не заслуживающем внимания (завершение писательской карьеры В. А. Соллогуба видится



в написании поэмы «Нигилист» (1866), водевилей и воспоминаний [См.: Белкина 1972: VII, 52; Чистова 1988: 15; Якушин 1988: 20 и т.д.], либо приводится лишь одна общая фраза о дате публикации романа «Через край» [См.: Венгеров 1990: XXX, 758; Ивинский 2017: XXX, 651 и т.д.], либо произведению даётся краткая оценка, при этом не подкреплённая анализом текста. Тем не менее, в литературоведении утвердились три характеристики романа В. А. Соллогуба:

- «незавершённый» («Он [В. А. Соллогуб – Т. С.] пишет ещё свои “Воспоминания” и большой роман “Через край”, но ни то, ни другое ему уже не удаётся закончить» [Белкина 1937: 45]);
- «неудачный» («Он будет работать над мемуарами... испытает странную любовь и даже сочинит крайне неудачный роман (тоже на мемуарной основе), который появится в печати только после смерти автора» [Немзер 1998: 15]);
- «автобиографический» («Кроме воспоминаний, он написал в это время роман “Через край”, посвящённый истории своей вторичной женитьбы и изданный посмертно» [Кийко 1962: 14]).

Как известно, завершённость/незавершённость произведения ус-танавливается при наличии соответствующих документальных свиде-тельств, а также в процессе анализа текста, в результате которого до-казывается его художественная целостность (либо её отсутствие).

Художественная неудача – это «результат творческой деятельно-сти, который негативно оценивается реципиентом (самим автором, (не)профессиональным читателем) исходя из несовпадения кода и де-кода (или сеток значений), адресата и реципиента и в то же время об-ладает разной степенью креативного потенциала» [Феномен творче-ской неудачи 2015: 443]. То есть, так или иначе, факт художественной неудачи устанавливается либо самим автором (речь идет о самооценке, что, вероятно, должно быть документально засвидетельствовано), либо в процессе творческого осмысления (анализа) произведения, которое предпринимает реципиент (нас интересует научная оценка, поэтому говорим о профессиональном читателе). Но ни той, ни другой нега-тивной оценкой мы не располагаем.

Известно лишь одно современное исследование, посвящённое цело-стному анализу романа – «В. А. Соллогуб “Через край”: забывая страница русской романистики» [Ермоленко, Валек 2013 б]. Наблюдения авторов названного исследования – С. И. Ермоленко, Н. А. Валек – мы будем учи-тывать по мере необходимости в дальнейших рассуждениях о романе.

Прежде, чем перейти к разговору о третьей закрепившейся харак-теристике романа В. А. Соллогуба – «автобиографический» – необхо-димо разобраться в том, что следует понимать под «автобиографично-

стью». Остановимся на данном понятии подробнее, так как автобиографичность романа как раз и является предметом нашего изучения. Традиционно данное понятие в литературе рассматривается двупланово. Так, Г. И. Романова выделяет два вида автобиографических текстов:

- «документ, в котором пишущий отмечает наиболее значительные вехи своей жизни»;
- «произведение, основное содержание которого составляет изображение процесса духовно-нравственного развития личности автора, основанного на осмыслении прошлого с точки зрения опытного, зрелого человека, умудрённого жизнью» [Романова 2003: 195–196].

По мнению Н. А. Николиной, развитие жанра автобиографии ведёт к его внутржанровому усложнению, то есть возникновению разных жанровых модификаций. Исследователь называет четыре разновидности автобиографических текстов:

- «собственно автобиографии – документальные тексты, представляющие собой краткие и формализованные жизнеописания и относящиеся к официально-деловому стилю»;
- автобиографические тексты, включающие одновременно развернутые воспоминания о прошлом, связанных с ним реалиях, лицах и т.п., написанные без установки на эстетическое воздействие (автобиографии и воспоминания исторических деятелей, писателей);
- автобиографии и воспоминания, тяготеющие к беллетризованной форме (содержащие, например, образные характеристики описываемых реалий);
- художественные произведения, использующие жанровую форму автобиографии и опирающиеся на реальные факты жизни автора» [Николина 2002: 12].

Наибольший интерес для нас представляет последняя из указанных разновидностей, то есть художественные тексты, в которых используются те или иные реальные факты жизни автора.

Художественная автобиографичность часто становилась объектом научного исследования. П. К. Чекалов, предпринимая попытку обзора и систематизации существующей научной литературы, посвященной данной проблеме, выявляет двенадцать основных признаков автобиографического художественного текста:

- «повествование о частной жизни создателя книги;
- прозаическая форма воплощения;
- ретроспективность изображения;
- преимущественно хронологическая последовательность изложения;
- повествование от первого лица;

- жизнь повествователя выступает протосюжетом, а его личность – прототипом главного героя;
- близость, но не тождественность автора и героя;
- герой, как правило, положительный, в некоторых случаях даже идеализированный;
- сочетание саморефлексии и самоанализа с оценочными характеристиками других персонажей;
- наличие принципа “двойного зрения”, двух точек зрения: бывшего “я” и нынешнего “я”;
- возможность вымысла, создания автомифологии;
- открытость финала, незамкнутость жизнеописания» [Чекалов 2012: 121].

Принимая во внимание сформулированные выше выводы и наблюдения исследователей, попробуем ответить на вопросы: является ли автобиографическим роман В. А. Соллогуба «Через край»? Если да, то какова специфика этого автобиографизма?

На наш взгляд, исследователи, лишь только упоминая роман «Через край», восприняли автобиографическое начало в нем как буквальное отражение реального факта биографии писателя – его женитьбы на Варваре Константиновне Аркудинской, утверждая, что именно этому и посвящён роман.

О личной жизни писателя известно немного. Из имеющихся биографических работ о В. А. Соллогубе мы можем узнать лишь то, что его первый брак был заключен с Софьей Михайловной Виельгорской, фрейлиной, младшей дочерью графа М. Ю. Виельгорского, с которой они прожили вместе без малого сорок лет. Посажённым отцом жениха на свадьбе был сам Николай I, а празднество с размахом охватило весь столичный свет. В браке было рождено восемь детей. Однако, по воспоминаниям современников, друзей и знакомых семьи Соллогубов, их союз не был счастливым, в отношениях недоставало тепла и любви. В последние годы брака супруги и вовсе жили отдельно. Н. И. Якушин пишет об этом: «В семейной жизни Соллогуба произошли серьёзные изменения. К тому времени его первая семья давно распалась. Дети выросли, с женой он давно не ладил» [Якушин 1988: 20]. Естественным завершением отношений стала смерть С. М. Соллогуб после тяжелой тяжёлой болезни в 1878 году.

В том же году писатель решился на вторую женитьбу. Однако современники утверждают, что отношения В. А. Соллогуба и В. К. Аркудинской начались ещё при жизни первой жены и на момент свадьбы длились уже несколько лет. Светское общество не одобрило выбор В. А. Соллогуба. Во-первых, вторая жена писателя была моложе его

на двадцать пять лет. Во-вторых, брак был неравным в силу неаристократического происхождения В. К. Аркудинской. В-третьих, низкое социальное положение женщины закрепило за ней репутацию авантюристки. Всё это становилось поводом для насмешек, сплетен, неодобрения и даже осуждения в светском обществе, что В. А. Соллогуб, вероятно, тяжело переживал.

Исследователи, полагающие, что в романе «Через край» писатель отразил историю своей последней любви, не прибегают к анализу любовных линий в произведении, не указывают, прототипом какой из героинь романа стала вторая жена В. А. Соллогуба В. К. Аркудинская. Мы можем лишь догадываться, что, делая подобные выводы, исследователи имеют в виду отношения Петра Ардарова и «барышни» Натальи Львовны Баратыновой. Но какие-либо совпадения здесь более чем условны и приблизительны.

Однако в романе «Через край» действительно художественно отразились некоторые реалии биографического характера. Так, молодость главного героя Петра Ардарова связана с Кавказом. Там ему предстояло пройти «боевое крещение». Там, на Кавказе, герой встретил свою первую любовь – Дарью Андреевну Колпину, Дарико. Чуть позже Ардаров становится участником Крымской войны (на Кавказском театре военных действий). В ожесточенном бою с турками под Башкадыкларом он получил контузию. Благодаря включению в роман реальных исторических фактов (например, Башкадыкларское сражение происходило 19 ноября 1853 года), мы узнаем, что Пётр Ардаров находился на Кавказе в 1850-е годы.

Службу на Кавказе проходил и молодой граф В. А. Соллогуб. Близки сроки службы создателя романа и его героя. Об авторе романа известно следующее: «В 1849 году Соллогуб вышел в отставку, но спустя два года снова вернулся на службу и отправился на Кавказ» [Якушин 1988: 18]. Е. И. Кийко называет более конкретные сроки: «С 1850 по 1856 год он [В. А. Соллогуб. – Т. С.] служил на Кавказе». За этот период писатель «напечатал целый ряд корреспонденций и поэтических произведений в газете “Кавказ”» [Кийко 1962: 13].

Второй факт, подтверждающий наличие автобиографического плана в романе «Через край», – увлечение Петра Ардарова пенитенциарной наукой («тюрьмоведением»). Тяжело переживая утрату самых близких людей (отца, тётки, сына), герой вспоминает о своём долге – о служении народу и, в первую очередь, решает исследовать вопрос об уголовном наказании и административной ссылке: «Изучением, разработкою и разрешением этого вопроса вознамерился заняться Ардаров и посвятить ему свои силы. Он не притворялся, а действительно

хотел служить, в полном смысле слова» (IX, 80). Так, Пётр Ардаров «принялся наводить справки по инстанциям полицейским, осматривал места заключения, объезжал уезды и готовился в дальнее путешествие, в Сибирь, вплоть до самого Сахалина. <...> Везде посетил он остроги – эти притоны народных пороков и случайных злополучий» (IX, 81). Постепенно деятельность Ардарова приобретала всё более практический характер: «Он соображал улучшения уголовного законодательства... придумывал, на основании опытов, уничтожение бродяжничества, организацию тюремных работ и упразднение пересылочной системы» (X, 176).

Той же деятельностью в середине 1860-х – 1870-е годы был занят и сам автор романа. В. А. Соллогуб решает заняться реформированием уголовно-исполнительной системы в России. Достаточно подробно данный этап жизни писателя рассмотрен в трудах В. Б. Лебедева и Е. В. Степановой. По утверждению исследователей, в 1865 году на базе Московской исправительной тюрьмы В. А. Соллогуб начинает разработку проекта преобразования пенитенциарной науки, в ходе чего «были собраны и опубликованы самые подробные статистические сведения о российских заключённых за всю историю пенитенциарной системы» [Лебедев, Степанова 2013: 73].

Результатом деятельности В. А. Соллогуба явилась, прежде всего, разработанная им система исправления осуждённых, которую он успешно вводил во вверенном ему Московском смирительно-рабочем доме. Самую значительную роль в исправительной работе В. А. Соллогуб отводил организации труда заключённых, который, по его мнению, следовало подразделять на три вида: «карательный (тяжёлая физическая работа), дисциплинарный (механическая работа в помещении) и поощрительный (ремесленные работы, предполагающие освоение новой профессии). Эти работы для доступности понимания малограмотных арестантов Соллогуб предложил именовать “чёрными”, “серыми” и “белыми”». Более того, В. А. Соллогуб сделал труд заключённых оплачиваемым: «проведя несколько лет в пенитенциарном учреждении, осуждённый получал нужную обществу профессию и первоначальный капитал на обзаведение собственными инструментами, что, по глубокому убеждению реформатора, служило лучшей гарантией от рецидива» [Лебедев, Степанова 2012: 84].

Разработанная В. А. Соллогубом исправительная система основывалась, главным образом, на принципе гуманизма: человек, отбывающий наказание за совершённое преступление, прежде всего, человек. Поэтому В. А. Соллогуб создаёт рабочие артели, во многом на собственные средства разбивает при тюрьме огород, открывает школу и библиотеку, разрабатывает учебные курсы для арестантов,

привлекает педагогов, использующих передовые методики обучения. Все приведённые факты свидетельствуют о том, что В. А. Соллогуб стремился сделать основной функцией пенитенциарных учреждений не наказание, а перевоспитание человека. Свои идеи и результаты собственной деятельности в этом направлении писатель опубликовал в статьях «Об организации в России тюремного труда» (1866), «Титовские казармы. Описание тюрьмы» (1867), «Тюрьмы и театры» (1867), «О нашем исполнительном правосудии» (1874).

Совершенствование пенитенциарной системы на определённый период становится делом всей жизни В. А. Соллогуба. Позже сам писатель в мемуарах скажет об этом: «... в последние годы посвятил себя тюремноведению, в котором и нахожу своё настоящее призвание» [Соллогуб 1931: 651]. Деятельность В. А. Соллогуба на этом поприще не только принесла ему славу известного пенитенциариста в России и за рубежом, но и привлекла внимание общественности к данной проблеме.

Однако, несмотря на отражение в романе «Через край» некоторых фактов биографии его автора, автобиографизм произведения нам видится в другом. В. А. Соллогуб создаёт образ во многом близкого ему героя. Писатель наделяет его не только биографическими реалиями, личным эмпирическим опытом, но, и это главное, собственным выстраданным духовным опытом, который он приобрёл к концу жизни – к моменту создания романа. Поэтому, вероятно, В. А. Соллогуб и не спешил с его публикацией, словно боясь придать огласке своё сокровенное.

Ещё одно обстоятельство видится нам важным в плане близости, но не тождественности автора и героя – фамилия последнего: Ардаров. По материнской линии В. А. Соллогуб был родом из семейства Архаровых. Именно эту фамилию в девичестве носила мать писателя, Софья Ивановна. Полагаем, В. А. Соллогуб неслучайно использует в романе близкую по звучанию (Ардаров – Архаров) фамилию, которая подчёркивает своеобразную связь героя и автора. Однако найти какие-либо комментарии писателя по этому поводу или иное подтверждение данного предположения нам не удалось.

Герой романа «Через край» и его автор относятся к одному и тому же типу личности. По мнению С. И. Ермоленко и Н. А. Валек, В. А. Соллогуб в лице Петра Ардарова «исследует тип “лишнего человека” – “человека не от века сего”, осложнённый психологическим комплексом “кающегося дворянина” 70-х годов» [Ермоленко, Валек 2013 б: 244]. Впервые данное определение было применено Г. К. Щенниковым по отношению к образу главного героя в романе Ф. М. Достоевского «Бесы»: «Типичные качества “лишнего человека” предстают в нём [Ставрогине – Т. С.] в новой модификации, совмещённые с пси-

хологическим комплексом семидесятника». Уточняя выдвинутое положение, литературовед предельно ясно заявляет: «В Николае Ставрогине Достоевский соединил черты “лишнего человека” 40-х годов и “кающегося дворянина” 70-х» [Щенников 1987: 268–269. Курсив наш. – Т. С.]. Однако, на наш взгляд, данная формулировка в полной мере не может быть применена при характеристике образа Ставрогина в силу того, что одновременно с желанием покаяться герой ощущает принципиальную невозможность покаяния.

Пётр Ардаров в романе «Через край» неоднократно задумывается о собственной «лишности»: «Что я такое? Для чего я живу? – спрашивал себя Ардаров. – Для своих – чужой, для соотечественников – бесполезный! <...> И он с отчаянием хватался за голову, словно в лихорадочном бреду» (X, 177); «Он с болью в сердце спрашивал себя: А я-то что?» (V, 545). О том же герою прямо заявляет некий незнакомец, «печальник чужой жизни», повстречавшийся ему на губернаторском балу: «Вы человек не от века сего. Человек вы с характером, но без воли, с идеалами, но без цели. Вы всегда чего-то ищите в тумане и ничего не находите. Да хоть бы и сейчас: что вы здесь? Разве не чуждо вам всё это общество?» (XV, 366).

Однако образ Ардарова более всего интересен тем, что наряду с типичными признаками «лишнего человека» в нём наличествуют черты, указывающие на тип «кающегося дворянина» – «человека, возлагающего на себя нравственную ответственность за происходящее вокруг, как в жизни близких ему людей, так и в стране в целом, и в то же самое время осознающего личную неспособность что-либо изменить в общем российском неустройстве» [Ермоленко, Валек 2012: 204]. Это образ героя «из среды русского образованного дворянства, страдающего от сознания того, что предки его были крепостниками, и желающего “послужить народу”» и «Земле Русской» [Ермоленко, Валек 2013 б: 228].

Раз и навсегда запомнив предсмертный завет отца («Будь честным русским баринком... Понадобится отечеству жизнь твоя, – не щади. Понадобится твоё состояние, – отдай. <...> Подружись с народом... чтоб учиться у него» (I, 424–425)), герой даже в тяжёлых жизненных ситуациях не замыкается в личных бедах и старается соблюдать данную клятву: «Ардаров горько задумался над собственным положением, и тут вспомнилось ему, что у него, кроме личной своей семьи, есть ещё другая семья, семья громадная... Семья эта – родная земля...» (VIII, 80).

Герой В. А. Соллогуба старается следовать сформировавшимся в его сознании принципам «служения народу». Оказывая посильную помощь бедствующей крестьянской семье, спасая её от холодной смерти, герой понимает: «Вот она служба, – служба настоящая, служба

на деле!» (IX, 83). Ардаров осознаёт несправедливость устройства общества и пытается заняться решением конкретных социальных проблем для того, чтобы послужить своей родине.

На вопрос: почему «кающийся дворянин» в данной исторической ситуации становится «лишним человеком» – можно ответить следующим образом: «Тип “безвольного”, рефлектирующего интеллигента, не сумевшего порвать со своей средой и не знающего, “куда идти”, в пору, когда на первый план выходил вопрос о герое, занимающем активную жизненную позицию, носителе передового общественного сознания, выглядел, очевидно, по меньшей мере, несвоевременным» [Там же: 233], а точнее – уже запоздавшим.

Пётр Ардаров – «лишний человек», при всём его стремлении найти своё место в жизни. Весь путь героя, «лишнего» для своего времени, – путь поиска себя и своего предназначения. Жизнь Петра Ардарова, равно как и жизнь его создателя, – это поиск и познание: себя, мира и себя в мире. Для Петра Ардарова, как и для В. А. Соллогуба, характерны «мучительные духовные искания... попытки понять истинные причины общего неустройства жизни, а главное – хоть в малой степени изменить ситуацию к лучшему» [Там же: 234]. Как видим, героя и автора роднят кризисный характер самоощущения, стремление преодоления его.

Выражением не только и не столько физического, сколько духовного пути героя в романе «Через край» становится сквозной образ дороги. Основой хронотопа дороги, утверждает М. М. Бахтин, является «реализация метафоры “жизненный путь”». Дорога – «точка завязывания и место совершения событий» [Бахтин 2000: 177] – отражение жизненного пути Петра Ардарова. «Большая дорога» героя В. А. Соллогуба – это история его духовных исканий. Таким образом, «внешний», событийный сюжет романа осложняется «внутренним», психологическим сюжетом: мучительными поисками героем ответов на вопросы «Что я такое? Для чего я живу?» (X, 177).

«Для чего жить? Для кого жить?.. Я никому не нужен...» (XVII, 547), – рассуждает Пётр Ардаров. Собственная «ненужность» была настоящей жизненной трагедией и самого автора романа «Через край», аристократа В. А. Соллогуба. Писатель уже в 60-е годы остро ощущал изменение отношения общества к своей личности и творчеству. В письме В. А. Соллогуба А. А. Краевскому (11 сентября 1865 г.) читаем: «Давно доходят до меня слухи, что вы относитесь обо мне враждебно и весьма ко мне не благоволите. А почему бы это, ума не приложу. – Кажется, давно знакомы. – Когда мог, содействовал, дурного не делал. – Впрочем, в нашей журналистике давно вошло в моду отзываться обо мне как о каком-то безграмотном бариче, идиоте, доносчике и т.п. <...> Я всегда помогал, где только



мог, другим, и отнимать у меня этого права, всей моей жизнью заслуженного, не следовало бы по самой простой справедливости. Что выразила эта манифестация, не понимаю. – Вижу, то есть, охоту плюнуть в лицо человеку, простирающему вам руку для доброго дела, – но все-таки не понимаю» [Соллогуб].

Пётр Ардаров – представитель петербургского светского общества. Несмотря на то, что герой чувствует свою «чуждость свету», он, тем не менее, не может вырваться из него: «ставший ему ненавистным “светик” будет цепко удерживать его в своих сетях, разорвать же их у него не хватит сил» [Ермоленко, Валец 2012: 206]. Слишком прочна связь героя с тем обществом, к которому он принадлежит по происхождению и воспитанию. Пётр Ардаров не готов отречься от своего класса, от всех благ барской жизни, «светского существования, “поэзия” которого всё-таки имела над героем (до самого конца его жизни) власть» [Там же: 205]. Именно поэтому его ещё нельзя назвать «кающимся дворянином» в полном смысле.

Сам же В. А. Соллогуб, будучи представителем знатного литовского графского рода, также до конца жизни останется неразрывно связан с аристократическим светским обществом. Интересно, что во всех источниках, где встречается фамилия писателя, ей неизменно сопутствует приставка «граф». Примечателен и тот факт, что в статьях о личности и творчестве В. А. Соллогуба характеристика «граф» всегда указывается на первом месте. И лишь после этого следует конкретизация: «русский писатель», «литератор», «действительный статский советник» [См. напр.: Русский биографический словарь 1909: 96–98; Краткая литературная энциклопедия 1972: VII, 51–52; Лермонтовская энциклопедия 1981: 519; Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона 1990: XXX, 58; Большая российская энциклопедия 2017: XXX, 651] и т. д., словно бы социальный статус писателя мыслился как существенно более значимый, чем род его деятельности. Даже в одном из последних изданий мемуаров В. А. Соллогуба в строке с указанием автора фамилия писателя даётся с неизменной приставкой «граф» [См.: Соллогуб 1998].

В тот же самый период, когда В. А. Соллогуб пишет роман «Через край» (по замечаниям издателей, рубеж 1870–1880-х гг.), его современник Л. Н. Толстой вынесет на всеобщее обозрение и всеобщий суд собственный духовный кризис и последовавший за ним разрыв со своей средой. В «Исповеди», впервые опубликованной в 1884 году, писатель отмечает: «Со мной случился переворот, который давно готовился во мне и задатки которого всегда были во мне. Со мной случилось то, что жизнь нашего круга – богатых, учёных – не только опротивела мне, но потеряла всякий смысл» [Толстой 1957: 40]; «Я отрёкся от жизни нашего круга, признав,

что это не есть жизнь, а только подобие жизни, что условия избытка, в которых мы живём, лишают нас возможности понимать жизнь». Порвав со взглядами, привычками дворянской среды, с которой он был связан от рождения, Л. Н. Толстой провозгласил своим идеалом «жизнь простого трудового народа, того, который делает жизнь, и тот смысл, который он придает ей» [Там же: 47].

Назревание и постепенное нарастание духовного кризиса Л. Н. Толстого сопряжено со временем его работы над романом «Анна Каренина». В нём уже отражены мучительные духовно-нравственные поиски, пусть и ещё не достигшие той силы и напряжённости, которые, в конечном счёте, приведут писателя к разрыву со своим классом. К этому Л. Н. Толстой придет позже, уже завершив работу над «Анной Карениной». Потому и герой романа, Константин Левин, ещё не делает последнего решительного шага, лишь, как и его создатель, максимально приближаясь к нему.

В. А. Соллогуб, в отличие от Л. Н. Толстого, не думает о каких-либо кардинальных изменениях в жизни, не готов расстаться с тем, что принадлежит ему, как он считает, по праву происхождения. Таков и герой писателя – Пётр Ардаров, который близок и дорог автору, а потому лишён осуждения. В. А. Соллогуб сочувствует своему герою, он любит и жалеет его. В этой связи напомним тонкое, с нашей точки зрения, наблюдение А. С. Немзера, сделанное в ходе размышлений над персонажами светских повестей писателя: «Жалея светских львов, незадачливых соблазнительей, самолюбивых мечтателей и невольных разрушителей чужого счастья, Соллогуб подсознательно жалел себя» [Немзер 1998: 11. Курсив наш. – Т. С.]. Рассматривая подобного рода произведения, В. М. Маркович приходит к выводу о том, что «автор здесь всегда предельно близок к герою, и они как бы могут поменяться местами» [Маркович 1996: 159]. В свою очередь, М. М. Бахтин, размышляя над проблемой соотношения автора и героя, заметил, что «автор-творец может нам разобраться и в авторе-человеке» [Бахтин 1979: 10].

Таким образом, автобиографичность в романе В. А. Соллогуба «Через край» достигается не только и не столько за счёт введения биографических реалий жизни автора, а путём наделения героя автопсихологическими чертами, личным духовным опытом. В данном случае следует говорить не о совпадении жизненных коллизий героя и автора, а именно об их духовной близости. Сведение автобиографичности в романе лишь к соответствию событийного плана произведения жизни самого автора художественно обесценивает роман, снижает его эстетическую значимость.

## ЛИТЕРАТУРА

*Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике // Бахтин М. М. Эпос и роман. СПб. : Азбука, 2000. С. 9–193.

*Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М. : Искусство, 1979. 423 с.

*Белкина М. А.* Водевиль Соллогуба // Соллогуб В. А. Водевиль. М. : Гослитиздат, 1937. С. 3–46.

*Белкина М. А.* Соллогуб Владимир Александрович // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. М. : Сов. энциклопедия, 1962–1978. Т. 7. 1972. С. 51–52.

*Бороздин А. К.* Соллогуб Владимир Александрович // Русский биографический словарь. СПб. : Общественная Польза, 1909. С. 96–98.

*Венгеров С. А.* Соллогуб Владимир Александрович // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 43 т. СПб. : Брокгауз-Ефрон, 1990. Т. 30. С. 758.

*Ермоленко С. И., Валек Н. А.* Диалог в ситуации «всеобщего обособления», или «Лишний человек» на rendez-vous (роман В. А. Соллогуба «Через край») // Политическая лингвистика / гл. ред. А. П. Чудинов. Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2012. Вып. 2 (40). С. 203–209.

*Ермоленко С. И., Валек Н. А.* Поэтика времени в романе В. А. Соллогуба «Через край» // Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского. 2013. №1. Ч. 2. С. 81–87. (а)

*Ермоленко С. И., Валек Н. А.* В. А. Соллогуб «Через край» : забытая страница русской романистики. Екатеринбург : ФГБОУ ВПО «Урал. гос. пед. ун-т», 2013. 253 с. (б)

*Заборова Р. Б.* Соллогуб Владимир Александрович // Лермонтовская энциклопедия. М. : Сов. энциклопедия, 1981. С. 519.

*Ивинский А. Д.* Соллогуб Владимир Александрович // Большая российская энциклопедия : в 30 т. М. : Большая российская энциклопедия, 2004–2017. Т. 30. С. 651.

*Кийко Е. И.* В. А. Соллогуб // Соллогуб В. А. Повести и рассказы. М. ; Л. : ГИХЛ, 1962. С. 3–14.

*Лебедев В. Б., Степанова Е. В.* В. А. Соллогуб и его роль в реформировании уголовно-исполнительной системы (1870–1874 гг.) // Пенитенциарная наука. Вологда : ФКОУ ВО «Вологодский институт права и экономики Федеральной службы исполнения наказаний», 2013. С. 72–77.

*Лебедев В. Б., Степанова Е. В.* В. А. Соллогуб и его эксперименты в области организации труда арестантов // Пенитенциарная наука. Вологда : ФКОУ ВО «Вологодский институт права и экономики Федеральной службы исполнения наказаний», 2012. С. 82–87.

*Маркович В. М.* Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака // Автор и текст : сб. ст. СПб. : Изд-во СПбГУ, 1996. Вып. 2. С. 150–178.

*Мочульский К. В.* Гоголь. Соловьев. Достоевский. М. : Республика, 1995. 606 с.

*Немзер А. С.* Быть так! Спасибо и за то. Владимир Соллогуб и его мемуары // Соллогуб В. А. Воспоминания. М. : Слово, 1998. С. 5–16.

*Николина Н. А.* Поэтика русской автобиографической прозы : учеб. пособие. М. : Флинта, 2002. 424 с.

*Романова Г. И.* Автобиографические жанры // Литературная учёба. М. : Издательский дом «Литературная учёба». 2003. № 6. С. 195–199.

*Соллогуб В. А.* А. А. Краевскому. URL: [http://az.lib.ru/s/sollogub\\_w\\_a/text\\_0250.shtml](http://az.lib.ru/s/sollogub_w_a/text_0250.shtml) (дата обращения: 15.09.2019).

*Соллогуб В. А.* Воспоминания. М. ; Л. : Academia, 1931. 652 с.

*Соллогуб В. А.* Воспоминания. М. : Слово, 1998. 384 с.

*Соллогуб В. А.* Через край. Посмертный роман графа В. А. Соллогуба // Новь. Общедоступный иллюстрированный двухнедельный вестник современной жизни, литературы, науки, искусства и прикладных знаний, 1885. Т. 2. № 7-8. Т. 3. № 9–12.

*Толстой Л. Н.* Исповедь (вступление к ненапечатанному сочинению) // Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. : в 90 т. М. : ГИХЛ, 1928-1958. Т. 23. 1957. С. 1–59.

Феномен творческой неудачи / под ред. А. В. Подчинова и Т. А. Снигиревой. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2015. 486 с.

*Чекалов П. К.* Осмысление жанра художественной автобиографии в научной литературе // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. Майкоп : ФГБОУ ВПО «Адыгейский государственный университет». 2012. № 1. С. 119–122.

*Чистова И. С.* Беллетристика и мемуары Владимира Соллогуба // Соллогуб В. А. Повести. Воспоминания. Л. : Худож. лит., 1988. С. 3–20.

*Щенников Г. К.* Достоевский и русский реализм. Свердловск : Изд-во Урал. ун-та, 1987. 352 с.

*Якушин Н. И.* Писатель с замечательным дарованием // Соллогуб В. А. Повести и рассказы. М. : Сов. Россия, 1988. С. 3–20.

## REFERENCES

*Bakhtin M. M.* Formy vremeni i khronotopa v romane. Ocherki po istoricheskoy poetike // Bakhtin M. M. Epos i roman. SPb. : Azbuka, 2000. S. 9–193.

*Bakhtin M. M.* Estetika slovesnogo tvorchestva. M. : Iskustvo, 1979. 423 s.

*Belkina M. A.* Vodevil' Solloguba // Sollogub V. A. Vodevili. M. : Goslitizdat, 1937. S. 3–46.

*Belkina M. A.* Sollogub Vladimir Aleksandrovich // Kratkaya literaturnaya entsiklopediya : v 9 t. / gl. red. A. A. Surkov. M. : Sov. entsiklopediya, 1962–1978. T. 7. 1972. S. 51–52.

*Borozdin A. K.* Sollogub Vladimir Aleksandrovich // Russkiy biograficheskiy slovar'. SPb. : Obshchestvennaya Pol'za, 1909. S. 96–98.

*Vengerov S. A.* Sollogub Vladimir Aleksandrovich // Entsiklopedicheskiy slovar' Brokgauza i Efrona : v 43 t. SPb. : Brokgauz-Efron, 1990. T. 30. S. 758.

*Ermolenko S. I., Valek N. A.* Dialog v situatsii «vseobshchego obosobleniya», ili «Lishniy chelovek» na rendez-vous (roman V. A. Solloguba «Cherez kray») // Politicheskaya lingvistika / gl. red. A. P. Chudinov. Ekaterinburg : FGBOU VPO «Ural. gos. ped. un-t», 2012. Vyp. 2 (40). S. 203–209.

*Ermolenko S. I., Valek N. A.* Poetika vremeni v romane V. A. Solloguba «Cherez kray» // Vestnik Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo. 2013. №1. Ch. 2. S. 81–87. (a)

*Ermolenko S. I., Valek N. A.* V. A. Sollogub «Cherez kray» : zabytaya stranitsa russkoy romanistiki. Ekaterinburg : FGBOU VPO «Ural. gos. ped. un-t», 2013. 253 s. (b)

*Zaborova R. B.* Sollogub Vladimir Aleksandrovich // Lermontovskaya entsiklopediya. M. : Sov. entsiklopediya, 1981. S. 519.

*Ivinskiy A. D.* Sollogub Vladimir Aleksandrovich // Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya : v 30 t. M. : Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya, 2004–2017. T. 30. S. 651.

*Kiyko E. I.* V. A. Sollogub // Sollogub V. A. Povesti i rasskazy. M. ; L. : GIKhL, 1962. S. 3–14.

*Lebedev V. B., Stepanova E. V.* V. A. Sollogub i ego rol' v reformirovanii ugolovno-ispolnitel'noy sistemy (1870–1874 gg.) // Penitentsiarnaya nauka. Vologda : FKOU VO «Vologodskiy institut prava i ekonomiki Federal'noy sluzhby ispolneniya nakazaniy», 2013. S. 72–77.

*Lebedev V. B., Stepanova E. V.* V. A. Sollogub i ego eksperimenty v oblasti organizatsii truda arestantov // Penitentsiarnaya nauka. Vologda : FKOU VO «Vologodskiy institut prava i ekonomiki Federal'noy sluzhby

ispolneniya nakazaniy», 2012. S. 82–87.

*Markovich V. M.* Avtor i geroy v romanakh Lermontova i Pasternaka // Avtor i tekst : sb. st. SPb. : Izd-vo SPbGU, 1996. Vyp. 2. S. 150–178.

*Mochul'skiy K. V.* Gogol'. Solov'ev. Dostoevskiy. M. : Respublika, 1995. 606 s.

*Nemzer A. S.* Byt' tak! Spasibo i za to. Vladimir Sollogub i ego memuary // Sollogub V. A. Vospominaniya. M. : Slovo, 1998. S. 5–16.

*Nikolina N. A.* Poetika russkoy avtobiograficheskoy prozy : ucheb. posobie. M. : Flinta, 2002. 424 s.

*Romanova G. I.* Avtobiograficheskie zhanry // Literaturnaya ucheba. M. : Izdatel'skiy dom «Literaturnaya ucheba». 2003. № 6. S. 195–199.

*Sollogub V. A.* A. A. Kraevskomu. URL: [http://az.lib.ru/s/sollogub\\_w\\_a/text\\_0250.shtml](http://az.lib.ru/s/sollogub_w_a/text_0250.shtml) (data obrashcheniya: 15.09.2019).

*Sollogub V. A.* Vospominaniya. M. ; L. : Academia, 1931. 652 s.

*Sollogub V. A.* Vospominaniya. M. : Slovo, 1998. 384 s.

*Sollogub V. A.* Cherez kray. Posmertnyy roman grafa V. A. Solloguba // Nov'. Obshchedostupnyy illyustrirovannyi dvukhnedel'nyy vestnik sovremennoy zhizni, literatury, nauki, iskusstva i prikladnykh znaniy, 1885. T. 2. № 7-8. T. 3. № 9–12.

*Tolstoy L. N.* Ispoved' (vstuplenie k nenapechatannomu sochineniyu) // Tolstoy L. N. Poln. sobr. soch. : v 90 t. M. : GIKhL, 1928-1958. T. 23. 1957. S. 1–59.

Fenomen tvorcheskoy neudachi / pod red. A. V. Podchinenova i T. A. Snigirevoy. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2015. 486 s.

*Chekalov P. K.* Osmyslenie zhanra khudozhestvennoy avtobiografii v nauchnoy literature // Vestnik Adygeyskogo gosudarstvennogo universiteta. Seriya 2: Filologiya i iskusstvovedenie. Maykop : FGBOU VPO «Adygeyskiy gosudarstvennyy universitet». 2012. № 1. S. 119–122.

*Chistova I. S.* Belletristika i memuary Vladimira Solloguba // Sollogub V. A. Povesti. Vospominaniya. L. : Khudozh. lit., 1988. S. 3–20.

*Shchennikov G. K.* Dostoevskiy i russkiy realizm. Sverdlovsk : Izd-vo Ural. un-ta, 1987. 352 s.

*Yakushin N. I.* Pisatel' s zamechatel'nym darovaniem // Sollogub V. A. Povesti i rasskazy. M. : Sov. Rossiya, 1988. S. 3–20.

О. Н. ТУРЫШЕВА

*(Уральский федеральный университет им. первого Президента России Б. Н. Ельцина,  
Екатеринбург, Россия)*

ORCID ID: 0000-0002-3014-6153

УДК 37.036:82-93  
DOI 10.26170/ufv19-05-03  
ББК 4420.054.4

## **РЕБЕНОК, ПОДРОСТОК, ЮНОША: ИНФАНТИЛЬНОЕ ЧТЕНИЕ В ЛИТЕРАТУРНОМ ИЗОБРАЖЕНИИ**

**Аннотация.** Статья посвящена исследованию литературных образов инфантильного чтения. Выявляются типологические черты в изображении читательской деятельности ребенка, подростка и юноши. В качестве методологической опоры используется теория Л. С. Выготского о том, что онтогенез (становление индивидуального сознания) всегда повторяет филогенез (развитие человеческой цивилизации), а также концепция В. И. Тюпы о соответствии онтогенеза личности филогенезу литературы. Эти идеи находят свое подтверждение в обращении к образам ювенального чтения. Выявляется логика, в соответствии с которой ступень развития, на которой находится литературный герой, поддерживается характерным только для нее принципом взаимодействия с литературой. Так, чтение ребенка в анализируемых произведениях изображается в соответствии с его потребностью в моральном руководстве, чтение подростка – в соответствии с его потребностью в личном самоутверждении, чтение юноши (девушки) – в соответствии с потребностью проникновения в экзистенциальные смыслы жизни. Эти установки соответственно удовлетворяют чтение произведений традиционалистской, романтической и реалистической словесности. Делается вывод о том, что сама литература фиксирует соотношенность читательского онтогенеза с литературным филогенезом. Внимание к особенностям чтения юного героя обосновывается в качестве важного инструмента анализа характера литературного персонажа.

**Ключевые слова:** герой-читатель; проблематика чтения; ювенальное чтение в литературном изображении; онтогенез личности; филогенез литературы.

Литература дает немало образов инфантильного<sup>1</sup> чтения. В поисках тех особенностей, которые отличают характер художественной презентации читающего ребенка, подростка и юноши (или девушки), обратимся к первому в литературе образу ювенальной рецепции. Такой образ возник в литературе европейского сентиментализма: первое литературное изображение юношеского восприятия было пред-

---

<sup>1</sup> Это слово мы употребляем не в оценочном плане, а плане констатации возраста изображенных читателей, подразумевая под ним как чтение ребенка, так и чтение юноши.

принято в романе И. В. Гете «Страдания юного Вертера», очень точно фиксирующем такие его особенности, которые в последующей литературе стали типологическими характеристиками инфантильного художественного переживания вообще. Кратко их перечислим.

Во-первых, изображенное в романе чтение Вертера свидетельствует о его идентификационной направленности: «Начну читать поэта древности<sup>1</sup>, и мне чудится, будто я заглядываю в собственное сердце», – пишет герой своему другу Вильгельму [Гете 2004: 137–138]. Юный читатель, как он будет изображаться в последующей литературе, независимо от предмета чтения всегда читает о себе самом, «заглядывая в свое сердце», соизмеряя с художественным образом свое собственное самовосприятие. В основе его чтения, как правило, лежит интенция самоузнавания, чутко обозначенная Вертером (она не исключает потребности самопонимания, но не обязательно ей тождественна).

Во-вторых, интенция узнавания в образе вертеровской рецепции непосредственно сопряжена с удивлением. Оно формируется на почве опознания в литературном образе Другого своего собственного облика: «Как я страдаю! Ах, неужто люди бывали так же несчастливы до меня?» – восклицает Вертер в выше процитированном письме Вильгельму [Гете 2004: 138]. Юному читателю странно узнавать в Другом свое сокровенное состояние – мучительное, но лелеемое в его новизне и странности – очевидно, в силу эгоцентрической сосредоточенности на собственных чувствах, в опыте которых он еще не осознает своей причастности к общечеловеческому, универсальному внутреннему опыту, переживая свои страдания как уникальные.

В-третьих, вертеровское чтение проективно: прочитанное он переносит на образ собственной жизни, отчего его взаимодействие с текстом почти изначально подразумевает миметическую позицию – позицию, обусловленную установкой на подражание литературному герою. А Вертер, напомним, по образцу прочитанного выстраивает даже свой уход. Решение о самоубийстве юный герой принимает под влиянием нескольких культурных моделей: «примером» страдания, ищущего выхода, для него становятся «горькая участь» героев Оссиана, гефсиманские страсти Христа и метания Гамлета. Наконец, сам жест добровольного ухода Вертер сопоставляет с героическим протестом Эмили Галотти: оставленная им раскрытой трагедия Лессинга фактически дублирует функции предсмертного письма.

В совокупности этих характеристик последующая литература, как правило, и изображает чтение молодого человека или девушки. Так

---

<sup>1</sup> Оссиана.



читает юная Татьяна Ларина, пятнадцатилетняя Эмма Бовари или семнадцатилетняя Кэтрин Морган, героиня романа Дж. Остен «Нортенгерское аббатство». Гете действительно задает важнейшие характеристики юношеского чтения. Но вряд ли оно в своей специфике тождественно чтению ребенка.

Детское чтение литература все-таки изображает по-иному. Читатель-ребенок (тот, кто еще не отделяет себя от других в юношеском экстремизме самоутверждения) – это читатель очарованный, переживающий в чтении опыт откровения о жизни как увлекательном приключении или благословенном даре взаимодействия с миром. Так, например, читает Неточка Незванова, нарушившая запрет на вход в библиотеку. Запретное чтение оборачивается для героини Достоевского приближением к «главному закону жизни человеческой»:

«Передо мной... воплотились законы той же судьбы, тот же дух приключений царил над жизнью человека, но истекая из какого-то главного закона жизни человеческой, который был условием спасения, охранения и счастья. Этот-то закон, подозреваемый мною, я и старалась угадать всеми силами, всеми своими инстинктами, возбужденными во мне почти каким-то чувством самосохранения. Меня как будто предвещали вперед, как будто предостерегал кто-нибудь» [Достоевский 1989: 317].

Итак, ребенок ищет в книге закон, проектируя свою включенность в мир культуры, юноша (или подросток) ищет в книге себя самого, наоборот, исключая себя из универсального хода вещей, проектируя не взаимодействие с миром, а образ собственной судьбы в ее исключительности. Для ребенка чтение – всегда акт инициации (об этом писала И. Савкина в отношении к «Неточке Незвановой» [Савкина 2004]), для юноши (или подростка) – часто акт протеста и самоутверждения вопреки универсальным установлениям. Это связано с тем, что для читателя юного возраста мир, как правило, распадается, теряя свои твердые предустановленные основания, его гармония оказывается иллюзией, что и сказывается на специфике юношеского чтения, ценность которого замыкается поиском своей собственной целостности и непохожести – в подражание образцу.

Мы привели два выразительных примера, свидетельствующих о том, что специфика образов чтения обусловлена возрастом героя-читателя. Поднимем методологический вопрос. В исследовании образов инфантильного чтения хорошее методологическое подспорье может составить идея Л. С. Выготского о том, что онтогенез (становление индивидуального сознания) всегда повторяет филогенез (развитие человеческой цивилизации) [Выготский 2005 а, 2005 б, 2005 в]. На этой основе базируется и концепция В. И. Тьюпы о соответствии онто-

гене́за личности филогенезу *литературы* [Тюпа, Сергеева (Носкова) 2014 а, б, в]. В рамках этой идеи каждому этапу становления субъекта соответствует исторически обусловленная модель художественной культуры – со свойственными только ей «обещаниями» читателю. Поэтому лучше всего удовлетворяет читательские ожидания та литература, чье положение в филогенезе словесности соответствует тому этапу становления личности читателя, на котором та находится. Для убедительности более детально дифференцируем процесс взросления, выделив в нем три «эпохи»: детство, отрочество, юность.

Так, для **читателя-ребенка** характерна потребность в моральном дидактизме, в уверенности, что мир устроен разумно и что он открывает навстречу читателю свои объятия, чтобы позволить ему встроиться в его структуру. Такой потребности соответствует определенная рецептивная установка, комплекс особых читательских ожиданий. Это желание освоить те правила, которые позволят благополучно взаимодействовать с миром и превратят жизнь в доброе приключение. Такой рецептивный запрос удовлетворяет традиционалистская литература, исходящая из идеи существования готовой, свыше предзаданной нормы [Теория литературы 2004]. Поэтому в сюжете произведения о детском чтении книга часто фигурирует как учебник жизни, источник адекватного о ней знания и, следовательно, инструмент социализации. Неточка Незванова как раз и воплощает такой читательский вектор: в книгах она прозревает свершение собственной судьбы по общему «закону жизни человеческой».

**Подростковый возраст**, заинтересованный в самоактуализации, удовлетворит рецептивная программа романтической литературы, которая делегирует читателю проект самоутверждения в несогласии с общими установлениями. Такой тип чтения отчасти представляет и Вертер. В литературе XX века образ отроческого чтения выразительно представлен в повести современного немецкого писателя Ульриха Пленцдорфа «Новые страдания юного В.», в котором текст Гете является и объектом обыгрывания, и предметом изображенного в романе чтения героя.

Эдгар Вибо, герой Пленцдорфа – новый Вертер, Вертер XX века. Он скептически настроен в отношении любых авторитетов, в том числе, и авторитета литературы. Он отвергает литературу априори, подозревая в ней фактор власти: «Всякая рекомендованная книжка мне казалась murой», – говорит он [Пленцдорф 1973: 115]. Поэтому читает герой только те книги, которые «попадают в лапы по чистой случайности». Так и особенная любовь Эдгара к роману Гете вовсе не определяется принадлежностью последнего к классике мировой литературы. Она складывается постепенно на почве медленного проникновения

в правоту «старичка Вертера», как Эдгар начинает именовать своего литературного предшественника, читая его письма так, как сам Вертер читал Оссиана и Гомера, то есть «заглядывая в свое сердце».

Сама история чтения Гете в сюжете Эдгара начинается с эпизода карнавального развенчания книги о Вертере: герой находит ее в туалете и, по назначению данного места, использует титульный лист и предисловие книги. Последующее чтение романа складывается вне какого-либо знания об авторе, названии, жанре произведения и времени его написания. Первоначально герой поддерживает свой скепсис, возмущаясь «допотопным» стилем романа и иронически именуя его «детективом» и «идиотским боевиком». Однако постепенно он начинает смотреть на жизнь сквозь призму мировосприятия гетевского героя, принимая «правду» его взгляда и привлекая его сентенции для оценки тех или иных ситуаций или в попытке их понимания.

Подражание, в которое выливается увлечение «Вертером», первоначально также носит карнавальный характер. Так, пытаясь объяснить с возлюбленной, герой полностью переписывает письмо Вертера Шарлотте, предполагая, что оно будет воспринято адресатом как издевательское, и совершенно не надеясь на продолжение отношений. Карнавальное «использование» романа предпринято и в ситуации переписки с другом: надиктовав на магнитофонную пленку одно из писем Вертера, Эдгар надеется от души посмеяться над недоумением товарища.

Однако финальный жест Вертера вовсе не становится предметом прямой цитаты со стороны Эдгара: его уход является не результатом мыслительного решения, а результатом неблагоприятного стечения обстоятельств, результатом несчастного случая. При этом особая нарративная организация романа оставляет за героем право финальной реплики. Роман, будучи построен «драматургически», чередует диалоги отца героя, пытающегося разобраться в причинах гибели сына, с разными участниками истории, и комментарии уже погибшего героя к их «показаниям». В этих комментариях Эдгар рассказывает и о своей смерти, благословляя ее правотой вертеровских страданий: «Я думаю, оно и лучше, что все так кончилось... Во всяком случае, я уже почти совсем дошел до того, что начал понимать старичка Вертера, когда он не мог больше, и все» [Пленцдорф 1973: 152]. Таким образом, хотя прямое подражание Вертеру в уходе Эдгара отсутствует, закономерность и «правота» вертеровского финала героем Пленцдорфа признается и, более того, выдвигается им в качестве оправдания своей неспособности «переносить удар» и принимать поражение.

Отсутствие сознательной опоры на последний жест Вертера проясняет еще одно важнейшее качество истории Эдгара: ее *спонтанную*

зависимость от нарратива, который является предметом чтения. В описании Пленцдорфа жизнь героя складывается в абсолютном соответствии с сюжетами его любимых книг – и при отсутствии осознанной интенции подражания. Помимо «Страданий юного Вертера» таковых еще две: «Приключения Робинзона Крузо» и «Над пропастью во ржи». Герой в своей жизни осуществляет все три сюжета. Подобно Холдену Колфилду, которого он именуется по имени автора, считая реальным человеком и досадуя, что не знает его адреса и потому не может пригласить в гости<sup>1</sup>, Эдгар бежит из школы. Подобно Робинзону живет «на необитаемом острове» – подлежащем сносу доме. Подобно Вертеру, встречает чужую невесту и трагически уходит из жизни. Жизнь героя странным образом начинает воспроизводить контуры литературных историй – вне сознательных волевых усилий самого героя овеществить их сюжеты.

Конечно, таким образом в повести Пленцдорфа нашла свое выражение мысль о власти литературы над сознанием современного человека, получившая свое развернутое теоретическое обоснование в филологической мысли 70-х годов, на начало которых и приходится написание повести. Однако данная особенность в развитии действия свидетельствует и о принципиальных чертах именно подросткового чтения: это чтение, ищущее узнавания, оправдания и опоры и оттого зыбкое «готового» опыта – даже в ситуации отвержения авторитета «рекомендованных» (читай: классических) текстов. Думается, что этот аспект отроческого восприятия, запечатленный Пленцдорфом, во многом обусловил ту сюжетную специфику повести, о которой мы говорили выше.

**Юношеский возраст**, который определяется в детской психологии «эпохой связей» [Тюпа, Сергеева (Носкова) 2014 в], заинтересован в проникновении в экзистенциальные смыслы жизни. Такой тип восприятия удовлетворяет, конечно, литература реализма, нацеленная на постижение глубинных законов взаимодействия человека с социальным миром.

Выразительную иллюстрацию юношеского взаимоотношения с книгой может составить чтение, изображенное в романе Донны Тартт «Щегол» (2013). Проблематика юношеского чтения связана здесь с образом Бориса – друга главного героя Тео Деккера. Их встреча приходится на период символического умирания героя, наполненный жгучей

---

<sup>1</sup> Выразительное свидетельство подросткового отношения к художественному тексту. Эстетическая природа литературного произведения в расчет не принимается, его качества герой измеряет только соответствием критерию правды: «Ему бы моего Сэлинджера почитать. Вот где правда-то, старики! Все как в жизни», – такой совет Эдгар вынашивает в отношении сочинителя «Вертера», сетуя на его неестественный стиль [Пленцдорф 1973: 116].

скорбью о погибшей матери, одиночеством и чувством вины в связи с невольным утаиванием картины, которая оказалась в его руках в результате теракта в музее изобразительных искусств. С одной стороны, Борис усугубляет символическую смерть героя (алкоголь, наркотики, вовлечение в воровство). А с другой стороны, выводит его к жизни: поддерживает побег из Техаса, а в финале освобождает и от бремени совершенного преступления, передав похищенную картину властям. Но главное – Борис посвящает Тео в те открытия, которые он сделал на почве чтения Достоевского. Эти открытия как раз и касаются понимания того, как сложно устроена жизнь. Вот важное замечание Бориса по мотивам чтения «Идиота»:

Даже самые мудрые, самые прекрасные люди не могут предусмотреть, во что выльются их поступки. Подумать страшно! Помнишь князя Мышкина в “Идиоте”? <...> Мышкин всем делал только добро... бескорыстно... ко всем он относился с пониманием и сочувствием, и к чему привела вся эта его доброта? К убийствам! Катастрофам! <...> Но – вот что мне в голову-то вчера пришло... А что если ... всё гораздо сложнее? Что если и в обратную сторону всё тоже правда? Потому что, если от добрых намерений иногда бывает вред? То где тогда сказано, что от плохих бывает только плохое? А вдруг иногда неверный путь – самый верный? Вдруг можно ошибиться поворотом, а придешь всё равно, куда и шёл? <...> Что, если эта наша нехорошесть, наши ошибки и есть то, что определяет нашу судьбу, то, что и выводит нас к добру? Что, если кто-то из нас другим путем туда просто никак не может добраться? [Тартт 2015: 789-799].

Благодаря Борису, Тео признает свой порок одномерного восприятия мира, сам называет себя идиотом, отождествляя себя с Мышкиным (глава «Идиот»), а в финале принимает противоречия жизни, отказывается от страшных выводов о катастрофичности и бессмысленности существования, не сходит с ума, признав в себе убийцу (как это происходит с Мышкиным, который оказался не в состоянии вынести мысль о своей причастности к финальной трагедии) и в конце концов отказывается «покидать мир».

Итак, как свидетельствует сама литература, ребенок-читатель в чтении воплощает установку на проникновение во всеобщий закон, подросток – установку на актуализацию собственного Я, юноша – установку на познание глубинных смыслов человеческой жизни.

Несколько выходя за рамки обозначенной темы, все-таки поставим вопрос о том, какое же чтение следует признать взрослым? Очевидно, то, в акте которого субъект целенаправленно взаимодействует с сознанием Другого, будучи нацелен на диалог с ним, на интерпретацию его ориги-

нальной позиции. Этот тип чтения соотносится с таким этапом в развитии культуры, который В. И. Тюпа называет эпохой конвергентной ментальности [Тюпа 2009]. Такой тип ментальности и порождает литературу, рецептивная программа которой требует от читателя установки на понимание содержания чужого сознания (автора, героя или того, с кем читатель взаимодействует в сюжете собственной жизни). И, следовательно, порождает и сам тип такого читателя.

Среди самых ярких его воплощений в литературе XX века – роман Итало Кальвино «Если однажды зимней ночью путник...» (1979). Герой романа – Читатель, который пытается завершить чтение романа, по причинам внешнего характера постоянно от него ускользающего. В поисках книги Читатель встречает Читательницу, вместе с которой пытается разобраться в загадках таинственной книги. Однако по мере того, как развиваются его отношения с Читательницей, цель чтения меняется. Влюбленным читателем движет уже другой замысел – «ощутить сопричастность внутренних ритмов через книгу, читаемую одновременно двумя людьми», «установить ... связь» с Читательницей [Кальвино 2000: 210]. Проект чтения ради удовольствия сменяется проектом единения с Другим, и этот проект в истории героя И. Кальвино находит свое счастливое завершение. В финале повествования Читатель женится на Читательнице, и они вместе дочитывают роман Итало Кальвино «Если однажды зимней ночью путник...», роман, повествующий о них самих, об их пути к друг другу. Думается, что такое завершение метафорически фундирует мысль о чтении как способе достижимости гармонии с другим человеком.

Следует признать, что образов взрослого чтения в литературе немного. Как правило, предметом художественного изображения все-таки становится чтение инфантильное, даже если в качестве субъекта восприятия выведен не взрослеющий, а взрослый человек. Так, инфантильно чтение Анны Карениной, инфантильно чтение героев Флобера Эммы Бовари («Госпожа Бовари») и Фредерика Моро («Воспитание чувств»), Буvara и Пекюше («Бувар и Пекюше»), героини Мериме Жюли де Шаверни («Двойная ошибка»), Подпольного человека Достоевского («Записки из подполья»). В данном случае слово «инфантильный» употребляется нами уже в оценочном плане: сам образ чтения взрослых героев, воспроизводящих юношеский тип восприятия, очевидно подвергается в упомянутых произведениях критическому изображению.

Примечательно, что в толстовском описании чтения Анны Карениной ее тип восприятия оказывается отчетливо противопоставлен тому, которое выше мы предложили называть взрослым: «Анна Аркадьевна читала и понимала, но ей неприятно было читать, то есть следить за отражени-

ем жизни других людей. Ей слишком самой хотелось жить» [Толстой 1985: 114]. Героиню не интересует проникновение в логику жизни героев читаемого произведения, идентификацию с сознанием другого человека ее чтение не подразумевает, будучи эгоистически сосредоточено на собственных потребностях и переживаниях:

«Читала ли она, как героиня романа ухаживала за больным, ей хотелось ходить неслышными шагами по комнате больного; читала ли она о том, как член парламента говорил речь, ей хотелось говорить эту речь; читала ли она о том, как леди Мери ехала верхом за стаей и дразнила невестку и удивляла всех своим смелостью, ей хотелось это делать самой. Но делать нечего было, и она, перебирая своими маленькими руками гладкий ножичек, усиливалась читать» [Толстой 1985: 114].

Недаром все же уловив эмоцию героя, Анна Аркадьевна тут же переносит ее на собственное переживание:

«Герой романа уже начал достигать своего английского счастья, баронетства и имения, и Анна желала с ним вместе ехать в это имение, как вдруг она почувствовала, что ему должно быть стыдно и что ей стыдно этого самого. Но чего же ему стыдно? “Чего же мне стыдно?” – спросила она себя с оскорбленным удивлением. Она оставила книгу и откинулась на спинку кресла, крепко сжав в обеих руках разрезной ножик. Стыдного ничего не было. Она перебрала все свои московские воспоминания. Все были хорошие, приятные. Вспомнила бал, вспомнила Вронского и его влюбленное покорное лицо, вспомнила все свои отношения с ним: ничего не было стыдного. А вместе с тем на этом самом месте воспоминаний чувство стыда усиливалось, как будто какой-то внутренний голос именно тут, когда она вспомнила о Вронском, говорил ей: “Тепло, очень тепло, горячо”. “Ну что же? – сказала она себе решительно, пересаживаясь в кресле. – Что же это значит? Разве я боюсь взглянуть прямо на это? Ну что же? Неужели между мной и этим офицером-мальчиком существуют и могут существовать какие-нибудь другие отношения, кроме тех, что бывают с каждым знакомым?” Она презрительно усмехнулась и опять взялась за книгу, но уже решительно не могла понимать того, что читала» [Толстой 1985: 114–115].

Таким образом, сама литература фиксирует соотношенность читательского онтогенеза с литературным филогенезом. В изображении читателя она подтверждает идею корреляции индивидуального человеческого становления с развитием художественной словесности, утверждая наличие определенной логики в том, что каждая ступень ментального развития поддерживается характерным только для нее принципом взаимодействия с литературой. Еще один аргумент в пользу мысли об искусстве как особой (по сравнению с наукой – в данном случае, психологией) формы познания мира и человека.

Однако, это наблюдение открывает возможность и другого умозаключения, имеющего, пожалуй, методологический потенциал. Наше понимание того, что характер чтения изображается в корреляции с психологическим и ментальным возрастом героя, может стать важным характерологическим инструментом. Так мы получаем дополнительные основания для проникновения в характер литературного героя.

## ЛИТЕРАТУРА

*Выготский Л. С.* История развития высших психических функций // Выготский Л. С. Психология развития человека. М. : Смысл; Эксмо. 2005 а. С. 208–548.

*Выготский Л. С.* Мышление и речь // Выготский Л. С. Психология развития человека. М. : Смысл; Эксмо. 2005 б. С. 664–1020.

*Выготский Л. С.* Лекции по психологии // Выготский Л. С. Психология развития человека. М. : Смысл; Эксмо. 2005 в. С. 564–664.

*Гете И. В.* Страдания молодого Вертера / пер. с нем. М. : СМИО Пресс, 2004. 109 с.

*Достоевский Ф. М.* Неточка Незванова // Достоевский Ф. М. Собр. соч. : в 15 т. Л. : Наука, 1989. Т. 2. С. 203–356.

*Кальвино И.* Если однажды зимней ночью путник / пер. с итал. СПб. : Симпозиум, 2000. 423 с.

*Пленцдорф У.* Новые страдания юного В. // Иностранная литература. 1973. № 12. С. 106–152.

*Савкина И.* Искушение чтением, или Барышня в библиотеке // Мальчики и девочки : реалии социализации : сборник статей / ред. М. А. Литовская, Е. Г. Трубина, О. В. Шабурова. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2004. С. 163–173.

*Тартт Д.* Щегол / пер. с англ. А. Завозовой. М. : АСТ : CORPUS, 2015. 827 с.

Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. В 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М. : Издательский центр «Академия», 2004. Т. 1: Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 512 с.

*Толстой Л. Н.* Анна Каренина. М. : Худож. лит., 1985. 766 с.

*Тюпа В., Сергеева (Носкова) В.* Инновационная технология литературного образования школьников : системно-деятельностный подход // Филологический класс. 2014 а. № 1 (35). С. 78–84.

*Тюпа В., Сергеева (Носкова) В.* Инновационная технология литературного образования школьников : системно-деятельностный подход.



Статья вторая // Филологический класс. 2014 б. № 2 (36). С. 21–26.

*Тюна В., Сергеева (Носкова) В.* Инновационная технология литературного образования школьников : системно-деятельностный подход. Статья третья // Филологический класс. 2014 в. № 3 (37). С. 42–49.

*Тюна В. И.* Литература и ментальность. М. : Вест-Консалтинг, 2009. 300 с.

## REFERENCES

*Vygotskiy L. S.* Istoriya razvitiya vysshikh psikhicheskikh funktsiy // Vygotskiy L. S. Psikhologiya razvitiya cheloveka. M. : Smysl; Eksmo. 2005 a. S. 208–548.

*Vygotskiy L. S.* Myshlenie i rech' // Vygotskiy L. S. Psikhologiya razvitiya cheloveka. M. : Smysl; Eksmo. 2005 b. S. 664–1020.

*Vygotskiy L. S.* Leksii po psikhologii // Vygotskiy L. S. Psi-khologiya razvitiya cheloveka. M. : Smysl; Eksmo. 2005 v. S. 564–664.

*Gete I. V.* Stradaniya molodogo Vertera / per. s nem. M. : SMIO Press, 2004. 109 s.

*Dostoevskiy F. M.* Netochka Nezvanova // Dostoevskiy F. M. Sobr. soch. : v 15 t. L. : Nauka, 1989. T. 2. S. 203–356.

*Kal'vino I.* Esli odnazhdy zimney noch'yu putnik / per. s ital. SPb. : Simpozium, 2000. 423 s.

*Plentsdorf U.* Novye stradaniya yunogo V. // Inostrannaya litera-tura. 1973. № 12. S. 106–152.

*Savkina I.* Iskushenie chteniem, ili Baryshnya v biblioteke // Mal'chiki i devochki : realii sotsializatsii : sbornik statey / red. M. A. Litovskaya, E. G. Trubina, O. V. Shaburova. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2004. S. 163–173.

*Tartt D.* Shchegol / per. s angl. A. Zavozovoy. M. : AST : CORPUS, 2015. 827 с.

Teoriya literatury : ucheb. posobie dlya stud. filol. fak. vyssh. ucheb. zavedeniy. V 2 t. / pod red. N. D. Tamarchenko. M. : Izdatel'skiy tsentr «Akademiya», 2004. T. 1: N. D. Tamarchenko, V. I. Tyupa, S. N. Broytman. Teoriya khudozhestvennogo diskursa. Teoreticheskaya po-etika. 512 s.

*Tolstoy L. N.* Anna Karenina. M. : Khudozh. lit., 1985. 766 s.

*Tyupa V., Sergeeva (Noskova) V.* Innovatsionnaya tekhnologiya literaturnogo obrazovaniya shkol'nikov : sistemno-deyatel'nostnyy pod-khod // Filologicheskiiy klass. 2014 a. № 1 (35). S. 78–84.

*Tyupa V., Sergeeva (Noskova) V.* Innovatsionnaya tekhnologiya literaturnogo obrazovaniya shkol'nikov : sistemno-deyatel'nostnyy podkhod. Stat'ya vtoraya // Filologicheskiiy klass. 2014 b. № 2 (36). S. 21–26.

*Тура V., Sergeeva (Noskova) V.* Innovatsionnaya tekhnologiya literaturnogo obrazovaniya shkol'nikov : sistemno-deyatel'nostnyy podkhod. Stat'ya tret'ya // Filologicheskiy klass. 2014 v. № 3 (37). S. 42–49.

*Тура V. I.* Literatura i mental'nost'. M. : Vest-Konsalting, 2009. 300 s.

Й. ДОГНАЛ

*(Университет им. Масарика, Брно, Чешская Республика;*

*Университет имени св. Кирилла и Мефодия, Трнава, Словацкая республика)*

ORCID ID: 0000-0002-0763-5784

УДК 821.161.1-32(Андреев Л. Н.)

DOI 10.26170/ufv19-05-04

ББК Ш33(2Рос=Рус)6-8,44

## **АНДРЕЕВСКИЙ «СМЕХ» КАК ЭКЗИСТЕНЦИАЛЬНЫЙ ЭКСПЕРИМЕНТ<sup>1</sup>**

**Аннотация.** Статья посвящена анализу рассказа Л. Н. Андреева «Смех» в контексте и творчества самого писателя, и нарастающей в литературе того времени тенденции к отражению чувства экзистенциального одиночества, отсутствия комплементарной коммуникации и человеческого взаимопонимания при помощи относительно простого сюжета рассказа. Пользуясь приемом приобретения маски, скрывающей лицо главного персонажа, и повествования от первого лица, Андреев добивается эмоционально насыщенного образа «визуальной перегородки», препятствующей любимой девушке воспринять внутреннее состояние героя рассказа. Лишив героя имени, писатель возводит единичное в разряд общего, причем факт, что он выбирает в качестве героев любящих друг друга мужчину и женщину, еще больше усиливает трагическое по своей сути разъединение обоих персонажей. Противоречие внешнего (маски-симулякра) и внутреннего (действительного внутреннего чувства, эмоций), повествующего о данном происшествии персонажа, подчеркивается и при помощи второстепенных персонажей – друзей героя. Над всем «миром», отражавшемся в рассказе, довлеет непонимание, разъединение, отсутствие встречной коммуникации, ощущение полного одиночества, что соединяет данный текст и с другими рассказами писателя, указывая на одну из общих черт его творчества, роднящей русского писателя с назревающей экзистенциальной волной европейской литературы.

**Ключевые слова:** Л. Н. Андреев; «Смех»; экзистенциализм; контраст внутреннего и внешнего мира индивида; маска; одиночество; отсутствие полноценной коммуникации.

«В “мире без Бога” после переоценки всех ценностей еще предстоит установить пределы, поиск которых и становится важнейшим сюжетом экзистенциальной традиции. Этический аспект экзистенциального мировидения меняет акценты. Главным становится познание

---

<sup>1</sup> Статья разработана в рамках грантового проекта KEGA 013UCM-4/2017 *Vymedzovanie špecifík modelu „ruského sveta“ v ruskom jazyku, literatúre a kultúre.*

сущностей бытия без последующих дидактических и этических выводов» [Заманская 2002: 109]. Рассказы Леонида Андреева – это не просто «картинки с натуры», а всегда тщательно обдуманнные художественные эксперименты, которые как раз направлены на поиски «пределов». Андреев в своих произведениях находит и исследует специфические срывы – в ситуации, которая кажется обыкновенной, будничной по своему характеру, он находит что-то, что *вдруг* выводит ее за рамки кажущегося будничного события. Ситуация, в которую писатель ставит своих персонажей, таким образом становится своеобразным пробным камнем, который как будто расшатывает внутреннее равновесие персонажей, обнажая тем самым психические «несостоятельности», ставящие под сомнение факт то разумного, то этического, то целесообразного поведения индивида, который становится носителем андреевского эксперимента [Dohnal 1997]. Избранную единичную ситуацию Андреев часто трактует в качестве «конкретной» реализации какой-то извечной, свойственной человеку в общем смысле слова, ситуации, исследуя тем самым общие черты его психического и физического бытия.

Именно таким экспериментом стал для Андреева и рассказ «Смех», написанный писателем в 1901-ом году. «Банально обыденным» может показаться как раз начало рассказа, вводящее в исходную ситуацию, – несостоявшееся свидание, на котором любящий парень не дожидается своей любимой. Начав *in medias res*, писатель не приводит никаких точных данных, которые позволили бы тщательнее определить социальный статус главного персонажа, – это просто молодой парень, который в холодную погоду долго – с половины седьмого до половины девятого, т.е. целые два часа (!) – ждет девушку, которая, однако, не приходит. Посредством данных, касающихся времени, и того, как меняется состояние одежды героя (с указания, что «Пальто мое было застегнуто на один верхний крючок и раздувалось от холодного ветра, но холода я не чувствовал...» (264)<sup>1</sup>, до – «Пальто было застегнуто на все пуговицы, воротник поднят, и фуражка нахлобучена на поседевший нос; волосы на висках, усы и ресницы белели от инея, и зубы слегка постукивали друг о друга (264–265), косвенно указывается, насколько интенсивна его любовь, которая, наконец, ищет не обвинения, а извинения: «И все это сделала – она! О черт... нет, не надо: может быть, и не пустили, или она больна, или умерла. Умерла! – а я ругаюсь» (265). Это – экспозиция рассказа, исходные данные о персонаже. Больше Андрееву и не надо – молодой студент, влюбленный, обманутый, но все-таки верящий, что он так же любим. Можно констатиро-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее цит. по: [Андреев 1990] с указанием страниц в тексте статьи.

вать, что Андреев создает образ типового, не отличавшегося ничем существенным от других, безымянного героя. Имя не нужно – оно слишком бы стало выделять героя среди таких же типовых героев рассказа. Единственное имя, которым Андреев пользуется – это имя той девушки, из-за которой герой мучается: Евгения Николаевна<sup>1</sup>, все остальные персонажи остаются без имени.

Экспозиция рассказа создает условия для дальнейшего развития сюжета. Узнав от друзей, что на рождественской вечеринке будет присутствовать и Евгения Николаевна, герой рассказа становится активным и предлагает друзьям принять участие не только в этой, но и в других вечеринках, состоявшихся в этот день в городе. Согласие друзей приводит их к посещению костюмерной, где они выбирают подходящие костюмы-маски, при помощи которых они хотят попасть на вечеринки. В этот момент герой оказывает активное влияние на других, однако, натывается на затруднение – в костюмерной он ищет костюм, который надлежащим способом выражал бы его настроение. Его желание: «Мне нужно было что-нибудь мрачное, красивое, с оттенком изящной грусти, и я попросил: – Дайте мне костюм испанского дворянина» (265) – остается, однако, невыполненным. Отвергая по разным причинам предложения других костюмов, герой вынужден был согласиться на единственный приемлемый для него, но не очень ему понравившийся костюм знатного китайца. Самым выразительным элементом костюма является маска: «Это была, если можно так выразиться, отвлеченная физиономия. У нее были нос, глаза и рот, и все это правильное, стоящее на своем месте, но в ней не было ничего человеческого. Человек даже в гробу не может быть так спокоен. Она не выражала ни грусти, ни веселья, ни изумления – она решительно ничего не выражала. Она смотрела на вас прямо и спокойно – и неудержимый хохот овладевал вами. Товарищи мои катались от смеху по диванам, бессильно падали на стулья и махали руками». Костюм и маска не удовлетворяют героя – возникает его внутреннее несогласие, сомнения, недовольство; активное стремление повлиять на ситуацию сменяется более-менее пассивным принятием отведенных ему маски и костюма: «Я чуть не плакал, но, когда я взглянул в зеркало, смех овладел

---

<sup>1</sup> Имя Евгения – это женская форма мужского имени Евгений, в переводе с древнегреческого языка означает «благородная», «высокородная», «потомок благородного рода». Имя Николай в переводе с греческого языка означает «победитель народов». Андреев тем самым как будто показывает, что девушка не является кем-то, кто хотел бы намеренно высмеять, обмануть героя, а что она, наоборот, – благородный человек (Подробнее см.: <http://www.kakzovut.ru/names/evgeniya.html> и <http://www.kakzovut.ru/names/nikolay.html>).

и мной. Да, это будет самая оригинальная маска» (266). Невинное совместное обещание не снимать ни в коем случае масок заканчивает коллизию и предвещает – по правилам классической драмы – кризис.

Костюм и, прежде всего, к нему принадлежащая маска принципиально меняют отношение героя к другим лицам и их отношение к нему. С момента, когда герой надел костюм и маску, он потерял для всех других людей свою идентичность и стал неизвестно кем, спрятанным за мнимой идентичностью, за знатным китайцем. Маска становится перегородкой между его действительным «я» и – определяемой именно маской – его мнимой идентичностью, воспринимаемой другими как факт данного момента. «Весь путь меня окружала и давила грохочущая туча хохота и двигалась вместе со мной, а я не мог вырваться из этого кольца безумного веселья. Минутами оно захватывало и меня: я кричал, пел, плясал, и весь мир кружился в моих глазах, как пьяный. И как он был далек от меня, этот мир! И как одинок я был под этой маской!» (266–267).

Маска вызывает у других смех, и смех – ключевое понятие для всего рассказа, так как именно он представляет собой свидетельство полного разрыва между героем и его окружением. Если внешним фактором, объективной причиной этого разрыва является маска, то своего рода следствием влияния маски и воспринимаемой (и тематизированной) причиной социального разрыва между героем и всеми другими людьми в его близости становится именно смех – внешнее проявление эмоции, которую со временем герой не разделяет с его окружением.

Ту часть рассказа, в которой это разъединение проявляется, можно, с точки зрения композиции, считать кризисом. Не маска сама по себе, не герой, скрывшийся за ней, а факт социальной акцептации, определяемой не личностью человека, не складом его мыслей и его чувствами, а все это скрывающей маской, является действительно кризисным моментом разворачивания сюжета рассказа. Полностью функциональной становится в этом кризисном моменте и форма наррации от первого лица, так как именно она способна опосредовать восприятие данного разрыва субъектом, что при повествовании от третьего лица оказалось бы намного сложнее и вряд ли показало бы все те оттенки субъективного восприятия настолько интенсивно, как это происходит в последующем развертывании действия.

Андреев-экспериментатор не ищет сюжетных или композиционных осложнений, в центре его внимания именно стремление показать один из возможных сценариев взаимоотношений его персонажей, так что герой рассказа встречается сразу со своей возлюбленной. И тут писатель не нарушает схему классической драмы, пользуясь встречей обоих молодых людей. Влюбленный студент-знатный китаец встреча-

ет Евгению Николаевну, которая не отказывает ему в разговоре. Он получает возможность упрекнуть ее в том, что она не пришла на свидание, но одновременно вылить ей все свои чувства, высказать, как он ее любит. Евгения Николаевна, однако, реагирует точь в точь так же, как и его друзья, – смехом. Вся третья глава рассказа, повествующая об их встрече и разговоре, характеризуется лейтмотивом смеха. Слова *смех, улыбка, смеяться* в разной форме появляются в качестве повторяющегося свидетельства не единения, а полного разрыва между персонажами. Герой рассказа, упрекнув в начале разговора Евгению Николаевну в том, что она не явилась на свидание, натывается на ее смех: «... она смеялась. Весело смеялась. ... Но она смеялась. Черный блеск ее глаз потух, и все ярче разгоралась улыбка. Это было солнце, но солнце жгучее, беспощадное, жесткое» Вместо ожидаемого серьезного ответа, вместо извинения, вместо сочувствия герой встречает только смех. В ответ на упрек в презрении («Стыдно смеяться. Разве за моей смешной маской вы не чувствуете живого страдающего лица – ведь только для того, чтобы увидеть вас, я надел ее») смеющаяся Евгения Николаевна просит героя заглянуть в зеркало, чтобы он смог понять ее. Реакция героя открывает разрыв между душой и наружностью: «... я взглянул в зеркало, – на меня смотрела идиотски-спокойная, непоколебимо-равнодушная, нечеловечески неподвижная физиономия. И я... я рассмеялся» (267).

Однако смех непосредственно сменяется раздражением героя: ведь это только маска, а за маской живой, чувствующий, страдающий, страстно любящий человек, над которым, по его мнению, неуместно смеяться. Герой начинает после упрека уверять Евгению Николаевну в любви к ней. Тут, кажется, он находит ожидаемый им отклик: «... я продолжал шепотом говорить о своей любви. И никогда я не говорил так хорошо, потому что никогда не любил так сильно. О муках ожидания, о ядовитых слезах безумной ревности и тоски, о своей душе, где все было любовь, я говорил. И я видел, как, опускаясь, бросили ресницы густую тень на полбледневшие щеки.

Я видел, как сквозь их матовую белизну бросал красный отсвет запылавший огонь и как все гибкое тело безвольно клонилось ко мне» (267-268). После короткого мгновения, дающего герою надежду на понимание, он опять слышит тот же смех: «И я увидел, увидел наконец, как милая, жалкая улыбка раскрыла ее уста, и, дрогнув, поднялись ресницы. Медленно, боязливо, с бесконечным доверием повернула она ко мне головку, и... Такого смеха я еще не слышал!

– Нет, нет, не могу... – почти стонала она и, закинув голову, снова раздражалась звучным каскадом смеха» (268).

Разговор, следовательно, заканчивается полным непониманием, абсолютной неудачей героя, который, наконец, встретил любимую, но вместо извинения, понимания, близости в ответ получил только смех.

Неудивительно, что в последней главе тематизируется именно отчаяние, овладевшее душой главного персонажа. Раскрывается оно в высказывании одного из его товарищей, не понимающем происходящего: «– Ты имел колоссальный успех. Я никогда не видал, чтобы так смеялись... Постой, что ты делаешь? Зачем ты рвешь маску? Братцы, он с ума сошел! Смотрите, он раздирает свой костюм! Он плачет!» (268). Рассказ кончается катастрофой – все надежды потеряны, никакого понимания не получилось, разрыв между героем и Евгенией Николаевной вряд ли мог оказаться более глубоким.

Основной причиной непонимания стала маска, которую герой не смел по договоренности с его товарищами снять и которая представляла собой непреодолимое препятствие, своего рода барьер между героем и Евгенией Николаевной. Сам персонаж обращает на это внимание и, как уже отмечалось, бросает упрек своей партнерше: «– Стыдно смеяться. Разве за моей смешной маской вы не чувствуете живого страдающего лица – ведь только для того, чтобы увидеть вас, я надел ее» (267).

Сжатая форма, характерная для рассказа, отсутствие любых, отходящих от центральной проблемы, мотивов, быстрое развитие действия и, самое главное, избранная форма наррации от первого лица – все это свидетельствует о намерении автора сосредоточить внимание на существенном вопросе межличностной коммуникации. Рассказ от первого лица дает возможность опосредовать в тексте произведения фикцию «правдивого» воспроизведения субъективного восприятия всего происходящего, причем тематизируется именно то, что происходит во внутренних переживаниях повествующего субъекта. Эмоциональное и рациональное начала показаны в качестве какого-то сплава, в котором верх берет именно эмоциональное, овладевшее поведением субъекта и опередившее его коммуникацию по отношению к возлюбленной.

Тема коммуникации – вернее, вряд ли возможной коммуникации между людьми – интересует писателя в это время довольно интенсивно, так что «Смех» можно считать одним из тех рассказов, которые посвящены именно теме коммуникационного разрыва и одиночества между близкими друг другу людьми.

В этой связи можно назвать еще два рассказа – «Стена» (1900) и «Молчание» (1901). В рассказе «Стена» людей роднит и их болезнь (они «прокаженные») и стремление попасть на другую сторону стены. Но они не способны соединить свои усилия, договориться, действовать вместе, а, наоборот, действуют в одиночку, используя других только в



качестве средства достижения собственной цели или даже убивая друг друга. Стена как будто не только перед ними, а еще и между ними. Не преодолев препятствия именно этой невидимой стены, существующей между отдельными личностями, нельзя преодолеть стоящую перед всеми громадную стену. Рассказ «Молчание» – свидетельство разрыва между членами одной семьи – отцом, матерью и дочкой. Неспособность понять другого, открыть свои переживания, преодолеть барьеры, выстроенные на основе строгих требований к соблюдению слишком твердых норм поведения, приводит к семейной трагедии, которая губит и дочь, и ее мать, а отец-священник доведен до сумасшествия.

Рассказ «Смех» представляет и по содержанию, и по времени создания какое-то среднее звено: в рассказе «Стена» речь идет о чужих друг другу персонажах, в рассказе «Молчание» показаны барьеры коммуникации между членами семьи, а рассказ «Смех» связан с героями, которые не чужды друг другу, но они еще не стали семьей. Андреев в рассказе «Смех» выводит на сцену влюбленного студента и молодую женщину, чувства которой не описываются подробно. Но по некоторым фактам можно предположить, что ей не безразличен юноша, так как она согласилась прийти на свидание (но по какой-то причине, не названной в рассказе, не пришла). Героиня вступает в разговор со студентом, в определенные моменты, судя по некоторым сигналам ее невербальной коммуникации, она не только не отталкивает его, но и, скорее, приближается к нему, словно бы понимая его переживания (напр.: «... все гибкое тело безвольно клонилось ко мне» – 268). Создаваемая таким образом диада влюбленного парня и, как минимум, не противящейся девушки должна, по всем предположениям, свидетельствовать о возможности легкого достижения взаимопонимания. Однако этого не происходит – наоборот, маска, которую герой надел, становится непреодолимым барьером.

Антиномия мужчина/женщина, имеющая в литературе того времени свое место (напр., в творчестве В. Брюсова, Л. Н. Толстого, Ф. Сологуба, И. Бунина и других писателей) сменяется в рассказе «Смех» антиномией внутренне/внешнее, причем внешнему отдается предпочтение. Контраст внутренних искренних переживаний героя рассказа и внешней равнодушной физиономии маски остается непреодолимым для Евгении Николаевны. Маска-симулякр, внешнее обстоятельство, наружность оказывается более важным («правдивым») элементом коммуникации, чем слова, при помощи которых герой пытается высказать свои чувства: «... никогда я не говорил так хорошо, потому что никогда не любил так сильно. О муках ожидания, о ядовитых слезах безумной ревности и тоски, о своей душе, где все было лю-

бовь, я говорил» (267). Контраст внутреннего и внешнего, скрытого от глаз и в глаза бросающегося, вряд ли можно было выстроить более интенсивно. И в самых близких отношениях, видимо, трудно находить взаимопонимание: коммуникация между людьми – сложное явление, проникновение в душу другого невозможно, так как внешние барьеры не позволяют это сделать. Коммуникация скорее разъединяет, чем связывает – вот вывод, к которому подводит андреевский эксперимент.

Переживания студента конфронтируются, с другой стороны, и с мнениями группы студентов, вместе с которыми он посещает вечеринку. И в этой области отношений героя с окружающими его персонажами наблюдается несовпадение: с самого начала герой рассказа направлен на достижение другой цели, чем его друзья: ему хочется увидеть любимую девушку, узнать, почему она не пришла на свидание, а его друзья хотят просто забавляться. В то время, когда другие найдут подходящие маски, герою придется брать маску, которая ему не нравится, но он тем не менее ее надевает. И, наконец, когда все поздравляют его с большим успехом, которым его маска пользовалась на вечеринке, он страдает от непонимания, от смеха, от крушения его желания высказать свою любовь, почувствовать любовь и понимание со стороны любимой им девушки.

Никто его не понял – он остался одним среди других. Ни диада, ни группа друзей не дают чувства единения – единственное, что видно, – это непонимание, неспособность окружения героя понять его внутренний мир, вчувствоваться в эмоциональное настроение, которое им владеет. Главный персонаж рассказа – экзистенциально отчужден от других, от всего своего окружения. Он не находит точек соприкосновения с ними, хотя они, как будто, присутствуют. В начале рассказа герой одинок. Его попытка вырваться из одиночества – контакт с группой студентов и признание в любви любимой девушке – терпят крушение. В конце рассказа герой еще более одинок, чем в его экспозиции.

Выражением непонимания со стороны других, своего рода барьера между людьми становится маска и реагирующий на нее смех. То есть не слова, а невербально выраженное непонимание ситуации другого человека подчеркивается тем фактом, что окружающие люди неспособны заглянуть во внутреннее состояние героя из-за маски, своеобразной «оболочки», прочно отделяющей одного индивида от других. Обреченный на одиночество среди людей – вот каким представлен герой рассказа. Это прямо экзистенциальный сюжет – одинокий человек в сложной жизненной ситуации, никем не понимаемый. Помнится высказывание Д. С. Мережковского из его статьи «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы»: «Мы свободны и одиноки» [Мережковский 1982: 11]. Острая экспрессивность андре-

евского рассказа, стремление выразить эмоциональное состояние героя, вывернуть наружу его душу, в которой разгорелось трагическое ощущение непреодолимого одиночества, – все это становится характерной особенностью творчества Андреева. Интенсивный акцент на индивидуе, на его внутренних переживаниях, трудно передаваемых другим, на его обособленности от других и на его фатальном одиночестве становится одним из способов выражения позиции личности в мире в эпоху рубежа веков. Л. Н. Андреев одним из первых сосредоточил свое внимание на этой теме и одновременно стал одним из тех, кто сумел наиболее выразительно раскрыть ее в своем творчестве. Рассказ «Смех» – одно из доказательств его мастерства.

## ЛИТЕРАТУРА

*Андреев Л. Н.* Смех // Андреев Л. Н. Собр. соч. : в 6 т. М. : Худож. лит., 1990. Т. 1. Рассказы 1898-1903. С. 264–268.

*Dohnal J.* Povědková tvorba Leonida Nikolajeviče Andrejeva. Brno : Masarykova univerzita, 1997. 136 с.

*Dohnal J.* Vnitřní a vnější realita jako fenomén literatury přelomu 19. a 20. století // Slavica litteraria. 1999. X 2. С. 17–24.

*Догнал Й.* Русская малая проза рубежа XIX-XX веков в контексте европейских моделей мира / пер. с чеш. О. Л. Бергер. Нижний Новгород : Изд-во Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского, 2014. 184 с.

*Заманская В. В.* Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий. М. : Флинта-Наука, 2002. 304 с.

*Мережковский Д. С.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы // Barański Z., Litwinow J. Rosyjskie kierunki literackie przełomu 19 i 20 wieku. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1982. С. 10–14.

URL: <http://www.kakzovut.ru/names/evgeniya.html> (доступ 15. 11. 2019)

URL: <http://www.kakzovut.ru/names/nikolay.html> (доступ 15. 11. 2019)

## REFERENCES

*Andreev L. N.* Smekh // Andreev L. N. Sobr. soch. : v 6 t. M. : Khudozh. lit., 1990. T. 1. Rassказы 1898-1903. S. 264–268.

*Dognal Y.* Russkaya malaya proza rubezha XIX-XX vekov v kontekste evropeyskikh modeley mira / per. s chesh. O. L. Berger. Nizhniy

Novgorod : Izd-vo Nizhegorodskogo universiteta im. N. I. Lobachevskogo, 2014. 184 s.

*Zamanskaya V. V.* Ekzistentsial'naya traditsiya v russkoy literature XX veka. Dialogi na granitsakh stoletiy. M. : Flinta-Nauka, 2002. 304 s.

*Merezhkovskiy D. S.* O prichinakh upadka i o novykh techeniyakh so-vremennoy russkoy literatury // Barański Z., Litwinow J. Rosyjskie kierunki literackie przełomu 19 i 20 wieku. Warszawa : Państwowe wydawnictwo naukowe, 1982. S. 10–14.

URL: <http://www.kakzovut.ru/names/evgeniya.html> (dostup 15. 11. 2019)

URL: <http://www.kakzovut.ru/names/nikolay.html> (dostup 15. 11. 2019)

## ТЕКСТ – ДИСКУРС – ПОЭТИКА ПОВЕСТВОВАНИЯ

О. В. ЗЫРЯНОВ

*(Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина,  
Екатеринбург, Россия)*

ORCID ID: 0000-0003-3327-8116

УДК 821.161.1-1 (Лермонтов М. Ю.)

DOI 10.26170/ufv19-05-05

ББК Ш33(Пос=Рус)5-8,445

### «ВЫХОЖУ ОДИН Я НА ДОРОГУ...» И ЛЕРМОНТОВСКИЙ ЦИКЛ РУССКОЙ ПОЭЗИИ: РЕЦЕПТИВНЫЕ ГРАНИЦЫ, ПРОБЛЕМЫ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ СЕМАНТИКИ

**Аннотация.** Рассматривается сверхтекстовая общность, наподобие рецептивного цикла, складывающаяся вокруг лермонтовского текста-прецедента «Выхожу один я на дорогу...» Данный феномен во многом объясняется «страхом влияния» (Х. Блум), испытываемым поэтами-последователями перед Лермонтовым, а также универсальной сущностью прецедентного текста, энергетически емкого, задающего оригинальную мотивную структуру, которая определяет динамический характер исходной лирической ситуации. Впервые подробно анализируется ритмическая структура окказионального метра лермонтовского шедевра, его индивидуально-авторская семантика, особенно ошутимо проявляющаяся на фоне стихотворения А. Фета «Ночь. Не слышно городского шума...». Динамика мотивной структуры прослеживается на примере «интертекстуального потомства» (термин А. К. Жолковского) – стихотворений И. Бунина, Б. Поплавского, Н. Заболоцкого, В. Сосноры, А. Пурина и др. В плане типологии отмечаются две взаимоисключающие тенденции творческого освоения исходного текста-прецедента: с одной стороны, установка на подражание, или стилизацию, и, как результат, стереотипное воспроизведение «образца» (поэзия Б. Поплавского), а с другой – пристрастие поэтов-последователей к пародическому «остранению» канонизированного текста, к иронической игре с ним (анонимная эпиграмма-центон «Выхожу один я на дорогу»). В ходе исследования показывается, как трудно поэтам последующего времени вырваться из поистине магического «силового поля» гениального лермонтовского претекста.

**Ключевые слова:** М. Ю. Лермонтов; стихотворение «Выхожу один я на дорогу...»; прецедентный текст; рецептивный цикл; ситуационный сверхтекст; стиховая семантика; структура мотивов; кластерный подход.

«А еще над нами волен / Лермонтов, мучитель наш...» [Мандельштам 1990: 187] – это известное признание О. Э. Мандельштама подчеркивают поистине мучительную связь русских поэтов с Лермонтовым, только усиливающуюся в ходе литературной эволюции за счет неослабно проявляющегося «страха влияния» (Х. Блум). Как можно предположить, «мучительная» связь с Лермонтовым всей последующей русской поэзии во многом поддерживается за счет энергетически сильных текстов-прецедентов, порождающих вокруг себя некоторые сверхтекстовые целостности – наподобие *рецептивных циклов*. В качестве одного из таких исходных текстов, положивших начало целому корпусу дорожно-философской лирики, можно считать стихотворение Лермонтова «Выхожу один я на дорогу...».

Нам уже доводилось писать об истории изучения дорожно-философского цикла, восходящего к лермонтовскому тексту-прецеденту [см.: Зырянов 2013]. От доклада О. Брика «О стихотворном ритме» (1919) и статьи Р. О. Якобсона о стихе К. Махи (1937) до обобщающей работы К. Ф. Тарановского «О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики» (1963) и монографического исследования М. Л. Гаспарова «Метр и смысл» (1999) – таков путь, пройденный научной мыслью по обоснованию и освоению кластерного подхода, ставящего своей целью учет как можно большего количества признаков для идентификации данного сверхтекстового образования рецептивного типа. Однако среди наиболее актуальных и до сих пор еще дискуссионных остается, по крайней мере, два комплекса проблем: один из них относится к возможностям формализации метрико-ритмического строя стиха, а другой – более сложного порядка – к области формализации стиховой семантики поэтического текста.

Начнем с первой группы проблем. Заметим, что М. Л. Гаспарову удалось отделить вопросы, относящиеся к сфере стиха, от вопросов смыслового строя художественного произведения, а также разграничить два типа связи между формой и содержанием – *историческую*, или *конвенциональную*, относящуюся к области семиотики культуры, и *организационную*, выражающуюся в сфере окказиональной семантики [см.: Шапир 1990]. Будучи по своей природе стиховедом, ориентированным преимущественно на лингвистику стиха, и исходя из чисто прагматических соображений, Гаспаров свой исследовательский приоритет отдавал именно первому виду связи, т. е. метрико-семиотическому подходу, на том основании, что метр вообще легче формализуется, чем ритм. Отсюда и его критический «пересмотр вопроса о семантическом ореоле 5-ст. хорей», исходящий из скептического представления о возможностях литературоведческой поэтики:

«Формализация нашего ощущения стихового строя – дело сравнительно нетрудное; формализация нашего ощущения смыслового строя – гораздо сложнее. Выделяя и группируя стихотворения по их семантике, мы всегда рискуем впасть в субъективизм. Пока исследователям не удастся перейти здесь к точным методам (как давно перешли они в изучении метра и ритма), – все результаты будут не вполне надежны. Впрочем, это относится не только к семантике стиха, но и почти ко всем другим областям поэтики» [Гаспаров 1999: 241]. Однако применительно к лермонтовскому прецеденту «Выхожу один я на дорогу...» и его многочисленным текстам-последователям во всей актуальности встает проблема именно *диалектических отношений метра и смысла*.

Давно уже было замечено, что Лермонтов использует эксклюзивный размер – 5-ст. хорей, который подвержен существенной и окказиональной ритмизации. Цезура после 3-го слога (обязательно мужская) делит стих на две ассиметричных части: первая задает ощутимо анепестический приступ, вторая представляет собой по сути ямбический трехстопник. В структуре данного стиха четко прослеживается три ударных константы (соответственно, на 3-м, 5-м и 9-м слогах). Именно здесь намечается особый эффект синэстетической связи стиха с тематикой тревожного пути, или эффектом «неровной человеческой походки» [Гарановский 2000: 402]. Причем (что особенно показательное) этот индивидуальный ритмический рисунок лермонтовского текста-прецедента, так, между прочим, и не воспроизведенный в полном объеме поэтами-последователями, в свою очередь подвергается существенной метризации. Но и этот вторичный, или персональный, метр (своего рода анапестоямб), как и любой другой метр, в свою очередь, также подвергается вторичной ритмизации, т. е. обнаруживает систему неповторимых ритмических курсивов<sup>1</sup>. Однако именно этой стороне лермонтовского шедевра меньше всего уделялось внимания в стиховедческих исследованиях.

Постараемся восполнить образовавшийся пробел, предложив свое описание ритмической структуры текста «Выхожу один я на дорогу...». Сразу же оговорим, что нижней продольной чертой мы будем обозначать безударный слог, даже если он приходится на икт; двойной верхней чертой помечается внеметрическое ударение, косой вертикальной чертой – ударение в сильной слоговой позиции.

---

<sup>1</sup> В данном случае мы опираемся на круг идей М. И. Шапира о метризации ритма и ритмизации метра [Шапир 1990: 69].

1

Выхожу один я на дорогу;  
Сквозь туман кремнистый путь блестит;  
Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу,  
И звезда с звездой говорит.

--/\_/\_/=/\_/\_/  
--/\_/\_/\_/\_/\_/  
/\_/\_/\_/\_/\_/\_/  
--/\_/\_/\_--/\_/

2

В небесах торжественно и чудно!  
Спит земля в сиянье голубом...  
Что же мне так больно и так трудно?  
Жду ль чего? жалею ли о чем?

--/\_/\_/\_--/\_/\_/  
/\_/\_/\_/\_--/\_/\_/  
/\_/\_/=/\_--/\_/\_/  
/\_/\_/\_/\_--/\_/\_/

3

Уж не жду от жизни ничего я,  
И не жаль мне прошлого ничуть;  
Я ищу свободы и покоя!  
Я б хотел забыться и заснуть!

/\_/\_/\_/\_--/\_/\_/  
--/\_/\_/=/\_--/\_/\_/  
/\_/\_/\_/\_--/\_/\_/  
/\_/\_/\_/\_--/\_/\_/

4

Но не тем холодным сном могилы...  
Я б желал навеки так заснуть,  
Чтоб в груди дремали жизни силы,  
Чтоб, дыша, вздымалась тихо грудь;

--/\_/\_/\_/\_/\_/\_/  
/\_/\_/\_/\_/\_/\_/\_/  
--/\_/\_/\_/\_/\_/\_/  
--/\_/\_/\_/\_/\_/\_/

5

Чтоб всю ночь, весь день мой слух лелея,  
Про любовь мне сладкий голос пел,  
Надо мной чтоб, вечно зеленея,  
Темный дуб склонялся и шумел.

--/\_/\_/\_/\_/\_/\_/\_/  
--/\_/\_/\_/\_/\_/\_/\_/  
--/\_/\_/\_/\_/\_/\_/\_/  
/\_/\_/\_/\_/\_--/\_/\_/

[Лермонтов 1975: 123]

Как видим, ритмическая структура стихотворения оставляет неизгладимое ощущение *живой, динамической формы*, обладающей окказиональной семантикой. Первая строфа в составе стансовой композиции играет роль своеобразной увертюры, в которой соседствуют различные в ритмическом отношении строчки: так, четырех- и пятиударная строки приходится на внутренний центр и, в свою очередь, обрамляются стихами более гармонического порядка, с устойчиво проявленной трехударной ритмической волной. Строфы 2-я и 3-я – воплощение в основе своей гармонического начала (идеи природно-космического покоя и состояния элегической опустошенности души лирического героя), что подчеркивается однообразной ритмикой стихов после цезуры (при заметном варьировании ударной структуры вводных, доцезурных



частей). Последующие 6 строчек, вводимые противительным союзом «но», отмечены усиленной трехударной волной в частях после цезуры, что поддерживает эффект некоего волевого усилия, характеризующего новое состояние лирического субъекта. Два заключительных стиха – своего рода примиряющая кода с двумя постцезурными ударениями, заставляющая припомнить гармоническое обрамление вводной части (увертюры) и умиротворенные картины 2-й и 3-й строфы. Таким образом, перед нами, действительно, живая, органическая форма, со своей постоянно меняющейся, учащенной и одновременно гармонизирующей, ритмикой дыхания, которая в принципе единична и неповторима, а потому и принципиально невоспроизводима. Представить удвоенный, клонированный вариант подобной формы – без окончательной утраты органического смысла – практически невозможно.

Однако сама эта индивидуально-авторская семантика и, главное, механизмы ее реализации таят в себе такие вещи, которые представляются принципиально важными и в типологическом плане. Так, обращает на себя внимание роль цезуры в стихе. Понятно, что варьирование мужской и женской цезуры (явление, вообще отсутствующее у Лермонтова, но достаточно частотное у поэтов-последователей) – решающий фактор ритмизации стиха. Не менее важен и другой ритмический фактор – количество ударений в первых половинках стихотворных строк до цезуры. С этим явлением связан и значимый для лермонтовского текста-прецедента эффект анапестического зачина и, соответственно, ямбического хода после цезуры. Так, соотношение анапестического и хореического ритмических ходов в начале стихотворных строк может быть выражено пропорцией 60:40. Таким образом, трехсложный приступ с анапестической тенденцией вообще характерен для хореического 5-стопника, что создает устойчивое впечатление анапестоямбической строки. То же самое касается и вторых половинок стихотворных строк (после цезуры), которые создают ощущение ямбического хода и различаются, соответственно, двух- и трехударной ритмической волной. Еще одним фактором ритмизации становится роль стихового переноса – явление, абсолютно не характерное для Лермонтова, но все же, пусть и редко, встречаемое у поэтов, его наследников.

Возьмем для примера стихотворение А. Фета «Ночь. Не слышно городского шума...» (1843). Если учесть, что лирический шедевр Лермонтова был опубликован после смерти автора в 4-м номере журнала «Отечественные записки» за 1843 г., то есть все основания предполагать, что и фетовское стихотворение, связанное с рождественской темой, имеет непосредственное отношение к исходному тексту-прецеденту. Об этом свидетельствует творческое освоение молодым

поэтом образно-мотивной и ритмико-интонационных структур лермонтовского претекста.

Фет выбирает тот же стихотворный размер, что и Лермонтов: 5-ст. хорей с анапестическими ходами (за счет пиррихий в первой стопе) и обязательной цезурой (после 3-го или 4-го слогов). Общим оказывается не только экспрессивный ореол стихотворного размера, но и образно-мотивная структура стихотворения в целом: Фет переносит практически без изменения и тему пути, и мотив обретения духовной гармонии, и космическое восприятие картин природы. Но в то же время нельзя не заметить одного принципиального отличия.

По замечанию В. А. Котельникова, «в последнем лермонтовском шедевре мотив *свободы-покоя* возникает в центре характерной для поэта коллизии человека духовного и человека душевного (как различает их Апостол: 1 Кор. 2: 14–15)». Однако, едва достигнув духовной кульминации в стихе «Я ищущу свободы и покоя!», эмоциональный тонус стихотворения ощутимо слабеет: по словам все того же исследователя, «напряжение падает, воля духа разлагается на желания души», «отсюда начинается речемзыкальный и семантический каданс», когда «лирическое я движется и оформляется в традиционном русле поэзии летаргизма» [Котельников 1994: 23–25]. В отличие от Лермонтова, Фет обнаруживает иное устремление. Устроение внутреннего мира души лирического субъекта достигается у него в свете христианского идеала: коллизия человека душевного и духовного заканчивается бесповоротной победой последнего, то есть принятием «не духа мира сего, а Духа от Бога, дабы знать дарованное нам от Бога» (1 Кор. 2: 12). Не безразличным к этой центральной сюжетной коллизии выглядит и стихотворный размер, точнее, соотношение в стихах мужских и женских цезур. Так, мужские цезуры (после 3-го ударного слога) приходится, как правило, на те строчки, в которых выражено кредо «человека духовного», тогда как женские цезуры (после 4-го безударного слога) передают атмосферу смятения, внутреннюю тревогу и смуту «человека душевного».

Тихо все, покойно, как и прежде;	/ _ / _ / _ _ / _
Но рукой незримой снят покров	_ _ / _ / _ / _ /
Темной грусти. Вере и надежде	/ _ / _ / _ _ / _
Грудь раскрыла, может быть, любовь?	/ _ / _ / _ / _

[Фет 1988: 73]

Показательна также роль стихового переноса, которой акцентируется тема человека душевного, одолевающих его тяжких сомнений. Особенно примечателен тот факт, что прием анжамбмана сопровождается

ется в стихе известным дополнением – использованием женской цезуры. Но, в отличие от Лермонтова, Фет заканчивает стихотворение идеей восхождения от земли на небо, а не возвращением к долу, благодарностью Творцу, а не блаженно-чувственной утопией:

Что ж такое? Близкая утрата?	/ _ / _ / _ _ _ / _
Или радость? – Нет, не объяснишь, –	_ _ / _ / _ _ _ /
Но оно так пламенно, так свято,	_ _ / = / _ _ = / _
Что за жизнь Творца благодаришь.	_ _ / _ / _ _ _ /

[Там же]

Открывающаяся целой серией смятенных вопросов, демонстративно подчеркнутых женскими словоразделами, заключительная строфа в конце концов все-таки обретает мужескую крепость и строгость чеканной поступи. В высшей степени показательным представляется тот факт, что последние две строки, которыми заканчивается рождественская исповедь поэта, беспрекословно следуют каноническому движению ритмики лермонтовского оригинала: волевая мужская цезура, обязательная ударность 2-й, 3-й и 5-й стоп (что, для сравнения, в остальном тексте проявляется только в 44 % случаев). В качестве вывода напрашивается следующее предположение: религиозное чувство Фета по своей природе правомерно и ортодоксально, но оно закрепляет и доводит до полного примирения то, что уже было заложено, хотя и находилось еще в состоянии подвижного равновесия, в лермонтовском «Выхожу один я на дорогу...».

Отступая от лермонтовского текста-прецедента в варьировании мужских и женских цезур, а также в использовании приема стихового переноса, Фет в то же время отстаивает анапестический приступ в строчках 5-ст. хорая, не нарушая его исходной анапестической тенденции. В этом плане интересно обратиться к другим стихотворениям, которые выглядят несколько маргинально на фоне лермонтовского текста-образца, фиксируя подобного рода нарушения, как, например, следующий лирический фрагмент И. А. Бунина (1888):

В полночь выхожу один из дома,	/ _ _ _ / _ / _ / _
Мерзло по земле шаги стучат,	/ _ _ _ / _ / _ /
Звездами осыпан черный сад,	/ _ _ _ / _ / _ /
И на крышах – белая солома:	_ _ / _ / _ _ _ / _
Трауры полночные лежат. [Бунин]	/ _ _ _ / _ _ _ /

В четырех строчках из пяти показателей зачин, ритмическая природа которого смыкается с пеонем-I, тогда как только в одной, четвертой по счету, строке ритмический профиль начала стиха сближается со

стойкой пеона-III. Понятно, что звучание стиха (хотя формально это все тот же 5-ст. хорей) разительно отличается от лермонтовского текста-прецедента – ритмизация стихотворного размера делает свое дело.

Таким образом, если подытоживать анализ первого комплекса проблем, обозначенного нами как формализация метрико-ритмической природы стиха, то необходимо признать, что в решении данного вопроса нельзя продвигаться вперед, не давая себе отчет в принципиальных различиях метрико-семиотического и ритмико-семантического подходов к стиху.

Второй комплекс проблем уже непосредственно выводит нас к вопросам стиховой семантики, увязывая их с анализом мотивно-тематической структуры поэтического текста. В этом плане мы также не можем обойти стороной оригинальный опыт Гаспарова-стиховеда, который внутри семантического ореола элегической разновидности 5-ст. хорей обнаружил несколько «семантических окрасок», связанных с одиночными мотивами-доминантами, а также целый ряд «окрасочных комплексов», выделение которых было поставлено им в зависимость от комбинации тех или иных мотивов, как основных (*дорога, ночь, пейзаж, жизнь и смерть, любовь*), так и побочных (*Бог и песнь*). Вопрос о системе мотивов и логике их выделения, почему, например, в обозначенный перечень не вошли такие важные для идейно-композиционной структуры лермонтовского стихотворения мотивы, как *одиночество, пустыня, страдание, свобода и покой, дума, сон, преодоление смерти, вечное древо*, мы пока оставляем в стороне. Заметим, что Гаспаров пошел еще дальше, поставив вопрос о мотивной структуре стихотворения<sup>1</sup>, напрямую соотносящейся с динамическим аспектом лирической ситуации, в котором только и получают свое объяснение как отдельные мотивы, так их существенные конфигурации. Если вообще попытаться переформулировать тематический «кластер» лермонтовского стихотворения «Выхожу один я на дорогу...» на язык сюжетной «ситуации», то получим следующее: *в основе семантического пространства лирического шедевра Лермонтова находится ситуация духовного поиска и преображения внутреннего мира личности на фоне гармонического устройства природы*. Обретение лирическим субъектом искомого смысла бытия, круга позитивных ценностей, установка на гармонизацию отношения человека с миром<sup>2</sup> – эстетическая доминанта, ве-

---

<sup>1</sup> Ср.: «Кроме традиции отдельных мотивов и их сочетаний возможна и традиция структуры. Структура лермонтовского стихотворения трехчастна: это мир, ясный и вечный (тезис); человек, тоскующий и желающий смерти (антитезис); и преображение смерти в блаженное слияние с этим прекрасным миром (синтез)» [Гаспаров 1999: 243].

<sup>2</sup> Примечательна интерпретация лермонтовского стихотворения, предложенная А. Панченко: «“Выхожу один я на дорогу” – стихотворение об одиночестве и о

душий смысловой вектор всего дорожно-философского цикла, обозначенного в русской поэзии именем «нашего мучителя» – Лермонтова.

В связи с вышесказанным становится понятно и жанровое своеобразие «Выхожу один я на дорогу...», не укладывающееся в традиционное представление о классической элегии. Данный текст, относящийся скорее к лирике желаний, или *волюнте* (термин В. И. Тюпы), обнаруживает «контрэлегическую организацию художественного времени», согласно которой закрепленное в лирическом сюжете настоящее время концептуально соотносится уже «не с прошлым, а с желаемым будущим» [Тюпа 2012: 126]. Особенно примечательно, что фиксируемая в жанре волюнты интенция желания лирического героя (субъекта медитации) сближает исходный лермонтовский текст-прецедент с рассмотренной выше рождественской исповедью Фета. По представлениям М. Л. Гаспарова, в стихотворении Фета доминирует мотивный комплекс «ночь и дума». Но в свете сюжетной ситуации особый вес приобретают такие мотивы, как *грусть и покой, любовь* (в связке с евангельской парой – *верой и надеждой*), а также *Бог*. Редукция некоторых мотивов (например, *дороги, жизни и смерти, сна, песни*), равно как и появление других (например, евангельской *веры и надежды*), не противоречит главному – семантической структуре исходной лирической ситуации: внутренняя драма лирического героя у Фета, как и у Лермонтова, раскрывается на фоне гармонической природы, воплощающей идеальный замысел Творца; отсюда проистекает и установка на преодоление внутренних, душевных сомнений, обретение лирическим героем высшей гармонии духа<sup>1</sup>.

В плане структурного единства мотивов, задаваемого лермонтовским претекстом, особый интерес представляет стихотворение Н. Заболоцкого «Роза идет» (1957). Несмотря на акцентировку в тексте, казалось бы, совершенно иного центрального мотива, контуры исходной лириче-

---

преодоления одиночества. <...> Ибо гора и пустыня – места не только уединения, но и созерцания, самоусовершенствования, места, где ищут и находят Бога» [Выхожу один я на дорогу... Памяти Александра Панченко].

<sup>1</sup> Так же, как и у Лермонтова (ср. «Я ищу свободы и покоя!»), у Фета излюбленный мотив тишины углубляется до мистического ощущения духовного покоя. В этой связи приходится несколько откорректировать утверждение В. А. Котельникова о том, что «в богатейшем поэтическом словаре Фета покой занимает совершенно ничтожное по частоте и выразительности место <...> Вместо покоя у Фета наступает тишина. Покой глубок, тишина поверхностна. Фетовская тишина – чувственная жизнь, доходящая до томительного сладострастия, до воспаления душевного» [Котельников 1994: 23–25]. В общем совершенно справедливое для основного корпуса лирики Фета, приведенное утверждение, однако, противоречит данному рождественскому стихотворению, ибо тишина в нем отнюдь не поверхностна, а обнаруживает глубинную мистическую сущность, родственную премирному покою, становится непреложным условием достижения духовной свободы.

ской ситуации, восходящей к лермонтовскому прецеденту, соблюдаются поэтом полностью. Отметим в этой связи мотивы *дороги (поля), древа (кедра), песни, любви, трагического жизненного опыта, грозящей смерти* и одновременно *преодоления смерти*.

Первые три строфы – описание ночной грозы, которая помимо картинно-живописного начала имеет еще и символично-аллегорический смысл, воплощающий идею жизненного испытания лирического героя («Сколько раз, ее увидев в поле, / Замедлял я робкие шаги / И стоял, сливаясь поневоле / С белым блеском вольтовой дуги!») Две последующие строфы вводят образ кедра, выступающего в роли «вечного древа», своего рода сибирский вариант «дуба». Используемые поэтом приемы олицетворения и параллелизма (ср.: «я, как ты...») превращает кедр в двойника лирического героя, что подчеркивает и предпоследняя строфа с ее императивным началом: «Пой мне песню, дерево печали! / Я, как ты, ворвался в высоту, / Но меня лишь молнии встречали / И огнем сжигали на лету». Духовная близость лирического героя и кедра несомненна, но она оттеняется одной важной оппозицией: местоположение героя – «в поле» (символ жизненного пути), кедр же царственно возвышается «у нашего балкона» или «у крыльца» (символические знаки отчего дома). Финальная строфа («Почему же, надвое расколот, / Я, как ты, не умер у крыльца, / И в душе все тот же лютый голод, / И любовь, и песни до конца!» [Заболоцкий 1989: 291]) знаменует преодоление мучительных сомнений героя, утверждая динамику пути и ценностный смысл сопротивления смерти.

Попутно отметим мастерское использование в тексте Заболоцкого различных видов цезур. Все вторые половинки стихов (после цезуры) вписываются в ритмическую модель лермонтовского стиха с обязательными ударениями на 5-м и 9-м слогах. Иначе обстоит дело с первыми половинками стихов – здесь, действительно, прослеживается большое количество вариантов. Так, обращает на себя внимание совпадение цезуры со словоразделом (70% случаев) и значимые (курсивные) отступления от заявленной закономерности. Распределение курсивов по строфам весьма примечательно: 1-я и 7-я строфы, составляющие рамочный текст, не знают подобных примеров; в строфах со 2-й по 4-ю и в строфе 6-й наблюдаем по одному курсиву в каждой; 5-я строфа вся целиком состоит из курсивов, представляя таким образом драматический центр композиции. Но еще более разнообразны случаи варьирования ударений в зачинах стихотворных строк: хореических приступов – 9, анапестических – 9, пеонических – 6, дактилических – 4. В этом отношении опять же показательна самая «драматическая» (она же, как оказывается, и самая музыкальная), пятая строфа, все зачины которой исключительно пеонические:

Сквозь живое сердце древесины	-- / _ / _ _ _ / _
Пролегает рана от огня,	-- / _ / _ _ _ /
Иглы почерневшие с вершины	/ _ _ _ / _ _ _ / _
Осыпают звездами меня.	-- / _ / _ _ _ /

Таким образом, на наших глазах в рамках истинно поэтического создания смыкаются метрико-ритмические и семантические аспекты художественного целого.

Как мы имели возможность убедиться, «ядро» рецептивного цикла задается сюжетной ситуацией, иначе говоря, качественно определенной структурой мотивов, а не их количественным набором, пусть и взятым в разнообразной комбинации. Именно следование исходной, заданной текстом-прецедентом, лирической ситуации – надежный критерий причисления того или иного стихотворения к «ядру» лермонтовского дорожно-философского цикла. Все это открывает большие возможности в плане уточнения рецептивных границ подобного сверхтекстового образования.

Не менее важен вопрос о *типологии* текстов, образующих данный рецептивный цикл, обуславливающих его сверхтекстовую целостность. Авторитетность исходного прецедента, его поистине «канонический» характер для всех последующих поэтов подчеркивается, как правило, двумя взаимоисключающими тенденциями. С одной стороны, мы наблюдаем установку на подражание, или стилизацию, и, как результат, стереотипное воспроизведение исходного текста-образца. С другой стороны, в противовес указанной установке нарастает пристрастие поэтов-последователей к пародическому «остранению» канонического текста-прецедента, к иронической игре с ним.

Многочисленные примеры первой тенденции можно найти в лирике Бориса Поплавского. Особенно в этом отношении отличается его посмертная книга стихов «Снежный час» (1936). Практически все выделяемые в лермонтовском прецедентном тексте ведущие мотивы, пусть и в разрозненном виде, проявляются в контекстуальной целостности книги стихов Поплавского. Вот лишь несколько колоритных примеров (с курсивным выделением опорных для лермонтовского сверхтекста мотивов):

Снег *идет* над голой эспланадой;  
Как деревьям холодно нагим,  
Им должно быть *ничего не надо*,  
Только бы *заснуть* хотелось им [Поплавский 1999: 103];  
В этой *жизни* слабым не ужиться,

*Леть?* К чему им сердце разрывать.  
И не время думать и молиться,  
Время – *спать, страдать и умирать* [Там же: 112];  
*Спать. Уснуть.* Как страшно *одиноким.*  
Я не в силах. *Отхожу во сны.*  
Оставляю этот мир жестоким,  
Ярким, жадным, грубым, остальным [Там же: 130];  
*Спи, усни,* не в силах мира вынести.  
*Иль поверь, что есть иной исход.*  
Все прими и в поле встретить *выйди*  
Рано утром солнечный восход [Там же: 137].

Ориентация Поплавского на лермонтовский прецедент столь ощутима, что похожа на мучительно разрываемую самим поэтом материнскую пуповину, связывающую его со своим гениальным предшественником. Поэт-последователь почти один к одному (хочется верить, что творчески бессознательно) воспроизводит лексико-фразеологический шаблон и ритмико-синтаксические клише лермонтовского текста-прецедента. Для сравнения: «*Ночь темна, но утро неизбежно. / Спит душа и слабый свет потух...*» [Там же: 114] – «*Ночь тиха. Пустыня внемлет Богу...*», «*Спит земля в сиянье голубом...*»; «*Ночь блестит. Огни горят в бараке*» [Там же: 135] – «*Сквозь туман кремнистый путь блестит...*»; «*Тихо блеск таинственный ложится, / Спит природа, кроткая всегда, / Только Ты тоскуешь и боишься, / Все жалеешь прошлые года*» [Там же: 140] – «*В небесах торжественно и чудно! / Спит земля в сиянье голубом... / Что же мне так больно и так трудно? / Жду ль чего? жалею ли о чем?*» В этой связи прямо напрашивается признание Х. Блума из книги с примечательным названием «*Страх влияния*»: «*Меня интересуют только сильные поэты, главные герои истории поэзии, выбирающие борьбу со своими предшественниками не на жизнь, а на смерть. Таланты послабее идеализируют, а одаренные богатым воображением присваивают. Но ничто не дается просто так, и не бывает присвоения без сумасшедшего страха задолжать, ибо какой сильный мастер хочет осуществления того, что ему самому не по силам?*» [Блум 1998: 11].

Идеализация (говоря блумовским языком) лермонтовской темы, что мы наблюдали у Поплавского, соседствует с другим видом «*страха влияния*» – тенденцией к ироническому «*остранению*» исходного текста-прецедента. Приведем лишь одно стихотворение без авторства, выполненное в жанре эпиграммы и, по сути, представляющее собой центонную форму.



Выхожу один я на дорогу.  
Предо мною даль светлым-светла.  
Ночь тиха, пустыня внемлет Богу...  
Это все нам партия дала. [Парад эпиграмм 1990: 270]

Иронический модус в данном примере поддерживается за счет ошутимого подтекста, образуемого контрастным совмещением противоположных мотивов. Заметим, что вторая строка эпиграммы (этого, по сути, «вторичного» текста) «Предо мною даль светлым-светла» приходится на место следующей строки исходного образца: «Сквозь туман кремнистый путь блестит». Таким образом, «туманному» пути текста-оригинала в его вторично-иронической обработке противопоставит «светлая даль» в духе устоявшихся лозунгов советской эпохи. Столь же ошутимо контрастно сочетание в двух последних строчках эпиграммы, с одной стороны, «пустыни», внемлющей «Богу», а с другой – всесильной партии, в советские времена, как известно, единственно «направляющей и руководящей силы». Приведенный пример демонстрирует не столько пародирование исходного образца, сколько пародическое применение авторитетного прецедентного текста для иронически-сниженного воплощения авторского эпиграмматического задания.

Вариантом творческого освоения лермонтовского текста-прецедента в русской поэзии второй половины XX века может служить стихотворение Виктора Сосноры, посвященное теме исторического «бездорожья»:

Выхожу один я. Нет дороги.  
Там – туман. Бессмертье не блестит.  
Ночь как ночь – пустыня. Бред без Бога.  
Ничего не чудится – без Ты.

Повторяю – нет в помине блеска.  
Больно? Да. Но трудно ль? – Утром труд.  
В небесах лишь пушкинские бесы.  
Ничего мне нет – без Ты – без тут.

Жду – не жду – кому какое дело?  
Жив – не жив – лишь совам хохотать.  
(Эта птичка эхом пролетела!)  
Ничего! – без Ты – без тут. Хоть так.

Нет утрат. Все проще – не могли мы  
ни забыть, ни уснуть. Был – Бог!  
Выхожу один я. До могилы  
не дойти – темно и нет дорог [Соснора 1989: 177].

Примечательно, что обозначенная тема раскрывается здесь не столько в социально-историческом, сколько в метафизическом плане, чему способствует устойчивый лейтмотив отсутствия Бога («Бред без Бога», «Ничего мне нет – без Ты – без тут», «Был – Бог!») и интертекстуальная отсылка к пушкинским «Бесам» (ср.: «В небесах лишь пушкинские бесы»). Отсюда же, как логическое следствие, констатация трагического исхода пути: «Нет дороги»; «До могилы / не дойти – темно и нет дорог». Использование поэтом приема парцелляции, равно как и стихового переноса (ср.: «Выхожу один я. Нет дороги»; «Выхожу один я. До могилы / не дойти...»), задает трагически безнадежную «рамку» всему интертекстуальному диалогу.

В схожем диалогическом ключе, актуализирующем, правда, не столько социально-метафизические, сколько экзистенциальные смыслы лермонтовского текста-прецедента, выдержано стихотворение современного поэта Алексея Пурина.

Ах, не то, что в юности мечталось! –  
жизнь прожил, как поле перешёл;  
триколор всё больше клонит в алость;  
и всего существенней подзол.

Только кровь. А бело-голубого –  
так, лишь два запомненных глотка.  
Только почва. Если бы не слово,  
жизнь моя была бы несладка.

Выходил один я на дорогу –  
всё прошло, как с белых яблонь дым...  
Привыкай, давай-ка, понемногу  
к пустоте, в которую летим [Пурин 2010: 50].

Элегический модус текста задается поэтикой прошедшего времени: «Жизнь *прожил*, как поле *перешел*»; «*Выходил* один я на дорогу – / все *прошло*, как с белых яблонь дым...». Подтверждает это и акцентировка в триколоре лишь одного, напрямую ассоциируемого с кровью, красного цвета – в ущерб двум остальным, белому и голубому. Особо драматическое значение приобретает в этом смысле «подзол» – как наиболее существенный итог жизни, трактуемый одновременно и как «зола», и как «сухая, пепелистая почва», и как «совершаемый назло поступок» [Даль 1990: 175]. Подзол, как нечто остающееся после огня, уже предвосхищает финальный мотив бесконечной и безысходной «пустоты, в

которую летим». На место лермонтовской установки на гармонизацию бытийственных противоречий, преодоление духовно-экзистенциального разлада приходит, таким образом, окрашенная в безысходно-трагические и принципиально бескатарсисные тона музыкальная канцовка. Используемые при этом, хотя и радикально переосмысленные, реминисценции из пастернаковского «Гамлета» и есенинского «Не жалею, не зову, не плачу...» также призваны существенно трансформировать тему пути, идущую еще от лермонтовского текста-прецедента.

В полной мере оценить характер глубинной, архетипической связи современных поэтов с классическим образцом, своего рода эталонным текстом «Выхожу один я на дорогу...» позволяют заключительные строчки известного стихотворения Г. Иванова «Мелодия становится цветком...»:

Туман... Тамань... Пустыня внемлет Богу.  
– Как далеко до завтрашнего дня!..

И Лермонтов один выходит на дорогу,  
Серебряными шпорами звеня [Иванов 2005: 301].

Однако, в опровержение приведенных строчек, позволим себе заметить: Лермонтов выходит на дорогу не один, вслед за ним выступает широкая шеренга поэтов-наследников, пребывающих в магической власти «силового поля» его дорожно-философской лирики. И все они, точь-в-точь до единого (хоть и с различным результатом), пытаются попасть в такт идеально выверенного лермонтовского шага.

## ЛИТЕРАТУРА

*Блум Х.* Страх влияния. Карта перечитывания: Пер. с англ. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 1998. 352 с.

*Бунин И. А.* В полночь выхожу один из дома. URL: <http://slova.org.ru/bunin/vpolnochvykhozhu/>

Выхожу один я на дорогу... Памяти Александра Панченко. URL: <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2002/OBT.041702.asp>

*Гаспаров М. Л.* Метр и смысл: Об одном механизме культурной памяти. М. : РГГУ, 1999. 289 с.

*Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: в 4 т. М. : Изд-во «Русский язык», 1990. Т. 3. 558 с.

*Заболоцкий Н. А.* Столбцы и поэмы. Стихотворения. М. : Худож. лит., 1989. 352 с.

*Зырянов О. В.* Еще раз о лермонтовском «Пророке» (к проблеме

кластерного подхода к лирическому интертексту) // Уральский филологический вестник. Сер. Русская классика: динамика художественных систем. Екатеринбург : УрГПУ, 2013. Вып. 1. С. 40–53.

*Иванов Георгий*. Стихотворения. СПб. : Академический проект, 2005. 768 с.

*Котельников В. А.* «Покой» в религиозно-философских и художественных контекстах // Русская литература. 1994. № 1. С. 3–41.

*Лермонтов М. Ю.* Собр. соч. : в 4 т. М. : Худож. лит., 1975. Т. 1. 648 с.

*Мандельштам О. Э.* Стихотворения. Переводы. Очерки. Статьи. Тбилиси : Изд-во «Мерани», 1990. 416 с.

Парад эпиграмм // Вопросы литературы. 1990. № 5. С. 269–280.

*Поплавский Б. Ю.* Сочинения. СПб. : «Летний сад», Журнал «Нева», 1999. 448 с.

*Пуриш Алексей*. Долина царей: Шестая книга стихов. СПб. : «Звезда», 2010.

*Соснора В.* Возвращение к морю : Лирика. Л. : Сов. писатель, 1989. 304 с.

*Тарановский К. Ф.* О взаимоотношении стихотворного ритма и тематики // Тарановский К. Ф. О поэзии и поэтике. М. : Языки русской культуры, 2000. С. 372–403.

*Тюпа В. И.* Генеалогия лирических жанров // Жанр как инструмент прочтения: Сб. ст. / под ред. В. И. Козлова. Ростов-на-Дону : Инновационные гуманитарные проекты, 2012. С. 104–130.

*Шанур М. И.* Metrum et rhythmys sub specie semioticae // Даугава. 1990. № 10. С. 74–78.

*Фет А. А.* Стихотворения. Проза. Письма. М. : Сов. Россия, 1988. 464 с.

## REFERENCES

*Blum Kh.* Strakh vliyaniya. Karta perechityvaniya: Per. s angl. Ekaterinburg: Izd-vo Ural. un-ta, 1998. 352 s.

*Bunin I. A.* V polnoch' vykhozhu odin iz doma. URL: <http://slova.org.ru/bunin/vpolnochvykhozhu/>

Vykhozhu odin ya na dorogu... Pamyati Aleksandra Panchenko. URL: <http://archive.svoboda.org/programs/OTB/2002/OBT.041702.asp>

*Gasparov M. L.* Metr i smysl: Ob odnom mekhanizme kul'turnoy pamyati. M. : RGGU, 1999. 289 s.

*Dal' V. I.* Tolkovyy slovar' zhivogo velikoruskogo yazyka: v 4 t. M. : Izd-vo «Russkiy yazyk», 1990. Т. 3. 558 s.

*Zabolotskiy N. A.* Stolbtsy i poemyy. Stikhotvoreniya. M. : Khudozh. lit., 1989. 352 s.

*Zyryanov O. V.* Eshche raz o lermontovskom «Proroke» (k probleme klasternogo podkhoda k liricheskomu intertekstu) // Ural'skiy filologicheskii vestnik. Ser. Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem. Ekaterinburg : UrGPU, 2013. Vyp. 1. S. 40–53.

*Ivanov Georgiy.* Stikhotvoreniya. SPb. : Akademicheskiiy proekt, 2005. 768 s.

*Kotel'nikov V. A.* «Pokoy» v religiozno-filosofskikh i khudozhestvennykh kontekstakh // Russkaya literatura. 1994. № 1. S. 3–41.

*Lermontov M. Yu.* Sobr. soch. : v 4 t. M. : Khudozh. lit., 1975. T. 1. 648 s.

*Mandel'shtam O. E.* Stikhotvoreniya. Perevody. Ocherki. Stat'i. Tbilisi : Izd-vo «Merani», 1990. 416 s.

Parad epigramm // Voprosy literatury. 1990. № 5. S. 269–280.

*Poplavskiy B. Yu.* Sochineniya. SPb. : «Letniy sad», Zhurnal «Ne-va», 1999. 448 s.

*Purin Aleksey.* Dolina tsarey: Shestaya kniga stikhov. SPb. : «Zvezda», 2010.

*Sosnora V.* Vozvrashchenie k moryu : Lirika. L. : Sov. pisatel', 1989. 304 s.

*Taranovskiy K. F.* O vzaimootnoshenii stikhotvornogo ritma i tematiki // Taranovskiy K. F. O poezii i poetike. M. : Yazyki russkoy kul'tury, 2000. S. 372–403.

*Tyupa V. I.* Genealogiya liricheskikh zhanrov // Zhanr kak instrument prochteniya: Sb. st. / pod red. V. I. Kozlova. Rostov-na-Donu : Innovatsionnye gumanitarnye proekty, 2012. S. 104–130.

*Shapir M. I.* Metrum et rhythmus sub specie semioticae // Daugava. 1990. № 10. S. 74–78.

*Fet A. A.* Stikhotvoreniya. Proza. Pis'ma. M. : Sov. Rossiya, 1988. 464 s.

И. А. СЕМУХИНА

*(Уральский государственный педагогический университет,  
Екатеринбург, Россия)*

ORCID ID: 0000-0003-1298-5268

УДК 821.161.1-4  
DOI 10.26170/ufv19-05-06  
ББК Ш33(2Рос=Рус)5-446

## **ПОЭТИКА ВРЕМЕНИ В АЛЬМАНАХЕ «ФИЗИОЛОГИЯ ПЕТЕРБУРГА»**

**Аннотация.** Автором статьи исследуется альманах «Физиология Петербурга» в аспекте проблемы антропологии времени. Особенности поэтики времени в альманахе объясняются, во-первых, художественными принципами реалистического направления 40-х годов XIX века и жанровой моделью физиологического очерка «натуральной школы», для которой свойственны такие черты времени, как медленность, повторяемость событий, каждодневность, статичность и т.п. Вторым важнейшим фактором формирования образа времени в альманахе признается семиотика воссозданного в нем образа города, формирующаяся метатекстовая структура Петербургского текста русской литературы. Рассматриваются такие сквозные мотивы и образы, воссоздающие временной план произведения, как «вечная осень», Петербург-Некрополь, безвременье, ожидание катастрофы, Ноев ковчег и т.п. Делается вывод о синтезе художественных тенденций, который позволил соединить бытовой и бытийный планы образа времени в альманахе.

**Ключевые слова:** русская литература; «натуральная школа»; «Физиология Петербурга»; Петербургский текст; поэтика; время.

Альманах «Физиология Петербурга» (1844–1845 гг.), как художественный манифест «натуральной школы» в русской литературе, неоднократно оказывался в поле зрения литературоведов. В силу известной исследовательской парадигмы советской эпохи анализ данного произведения долгое время не выходил за рамки решения вопросов своеобразия реализма 1840-х годов, проблемы соотношения характера и среды [См., напр.: Цейтлин 1965; Кулешов 1982; Недзвецкий 1984; Манн 1989; Проскурина 2004]. Только в последнее десятилетие стали появляться немногочисленные работы, посвященные отдельным аспектам поэтики альманаха, где наметился вектор осмысления воссозданного в нем образа города [См.: Косицын 2008; Красушкина 2008].

В рамках данной статьи предлагается рассмотрение альманаха в аспекте проблемы антропологии времени, что, на наш взгляд, позволит углубить современное представление о художественной специфике произведения.

Особенности поэтики времени «Физиологии Петербурга» обусловлены рядом факторов. Во-первых, художественное время, как известно, «тесно связано с жанром произведения, с художественным методом, с литературными представлениями, с литературными направлениями» [Лихачев 1997: 127]. Для физиологического очерка 40-х годов XIX века было свойственно стремление «остановить» изображаемое время, создать «дагерротип» действительности [Там же: 13]. Эстетическим задачам очеркистов-физиологов соответствовали такие характерные черты времени, как медленность, многократная повторяемость событий, каждодневность, статичность и т.п.

В очерке Д. В. Григоровича «Петербургские шарманщики» повторяемость событий подчеркивает трагическую предопределенность судьбы уличных музыкантов, к какому бы «разряду» они ни относились – итальянские, русские или немецкие шарманщики, либо уличные гаеры. В любой ипостаси бедняки осуждены ежедневно «до глубокой старости <...> наигрывать одну и ту же арию на кларнете или выплясывать трепака», или разыгрывать «вечно один и тот же галоп» [Физиология Петербурга 1984: 88]. Даже заработав какие-то средства, шарманщик «рано ли, поздно ли» разорвется «в пух», и «снова» вынужден «бродить по улицам с шарманкою, собирать по грошу», ввергаясь «снова в нищенское существование» [Там же: 93]. Судьба детей петербургских шарманщиков предопределена, практически, еще до их рождения – они «поневоле должны идти по стопам отца», «от колыбели до гроба обречены они невероятным трудам» и «обыкновенно кончают жизнь или на этом поприще, или от неудачного salto mortale» [Там же: 99].

Повторяющийся дневной и годовой круговорот событий, установившийся ритм ежедневной жизни воплощены в художественном мире очерка и посредством образа настоящего времени [Лихачев 1997: 93]. Повествователь вводит читателя непосредственно в момент описываемых явлений и событий зачастую при помощи соответствующей грамматической глагольной формы.

Например, в очерке «Петербургский дворник» В. Луганский (В. И. Даль) представляет читателю одну из привычных картин петербургского двора в то самое время, когда один дворник «метет плитняк», другой «лакирует чугунные надолбы», чиновники «идут средней побеежкой между иноходи и рыси» и «поочередно подпрыгивают через метлу; один <...> останавливается и бранится». В это же время извозчик «проезжает шагом, дремля бочком на дрожках», «гайка сваливается с колеса». Дворник «глядит», «выходит», «подымает гайку и кладет ее в карман». После потери колеса извозчик «соскакивает», «оглядывается» и «бежит назад». В результате завязывается спор, ко-

торый «становится» жарче: извозчик «просит», «божится»; «неприятеля наступают»; второй дворник «пользуется приятным зрелищем и, улыбаясь, отдыхает от трудов»; «начинает собираться» народ [Физиология Петербурга 1984: 73–74] и т.д.

Безусловно, очеркист употребляет грамматические глагольные формы не только настоящего, но и прошлого, и будущего времени, может обращаться и к неопределенной форме, но так или иначе все они подчинены художественному времени настоящего. Поэтому в «Петербургском дворнике» восприятию эпизода спора дворника с извозчиком «здесь» и «сейчас» нисколько не мешает использование форм прошлого времени: «народ захохотал», «строптивый» Гришка «достал гайку из кармана» и «отдал» извозчику, «зрители разошлись», «извозчик надел колесо, навернул гайку и во все это время бранился», Гришка «принялся опять за метлу» [Там же: 74–75] и т.п.

В формировании художественного времени участвуют не только (и не столько) те или иные грамматические формы, но все элементы повествования. В частности, ощущение течения времени во многом зависит от степени событийности: «Большое количество событий, совершившихся за короткое время, создает впечатление быстрого бега времени. Напротив, малое количество создает впечатление замедленности» [Лихачев 1997: 12].

В очерке «Петербург и Москва» В. Г. Белинский неоднократно обращает внимание читателя на такие отличительные черты столицы, как динамичность, насыщенность, активность жизни горожан: «Широкие улицы Петербурга почти всегда оживлены народом, который куда-то спешит, куда-то торопится» [Физиология Петербурга 1984: 55]; «Едва проснувшись, петербуржец хочет тотчас же знать что дается сегодня на театрах, нет ли концерта, скачки, гулянья с музыкой...» [Там же: 56]; он «успевает везде и, как работает, так и наслаждается торопливо, часто поглядывая на часы» [Там же: 68] и т.п. Но, несмотря на это, жанр очерка, со свойственной ему описательностью и малособытийностью, настойчиво создает ощущение медленного течения времени.

Особенности поэтики времени в «Физиологии Петербурга» объясняются не только жанровой природой произведения и художественными принципами реалистического направления соответствующего периода. Немаловажным фактором, определившим характер образа времени в альманахе, стала семиотика воссозданного в нем образа города.

Фундамент, заложенный в 20-е годы прошлого века культурологом Н. П. Анциферовым в осмыслении образа Петербурга, и последующее обоснование в 1980-х годах Ю. М. Лотманом и В. Н. Топоровым понятия «Петербургский текст» положили начало рассмотрению



северной столицы как «текста» и «механизма порождения текстов». Город, «созданный вопреки Природе и находящийся в борьбе с нею», породил «двойную возможность» его интерпретации: «как победы разума над стихиями, с одной стороны, и как извращенности естественного порядка – с другой», в результате вокруг города сконцентрировались «креативный» и «эсхатологические мифы, предсказания гибели» [Лотман 2002: 209]. Соответственно, в русской литературе Петербург, с одной стороны, предстал как «умышленный», самый европейский, рационализированный из всех городов России, с другой – город с ярко выраженным иррациональным началом, заложенным в противоречии замысла Петра и формы его воплощения.

В. Н. Топоров, как известно, представил достаточно ясную матрицу Петербургского текста русской литературы, обозначив его основные составляющие и векторы развития. Ведущую роль в данном сверхтексте ученый закономерно отвел А. С. Пушкину, Н. В. Гоголю, Ф. М. Достоевскому, А. Белому, А. Блоку, А. Ахматовой и О. Мандельштаму. Несмотря на возросший научный интерес последних лет к осмыслению Петербургского текста, в рамках данного исследовательского поля пока очень скромное место занимает изучение вклада писателей 40-х годов XIX века. В то время как, по убеждению В. Н. Топорова, петербургская тема в ее «низком» варианте и «гуманистическом» ракурсе, а также «первые узрения инакости города, его мистического слоя», оформляются не только у раннего Достоевского, но и у авторов «натуральной школы» [Топоров 2003: 23–24]. И особая роль здесь принадлежит «Физиологии Петербурга».

В рамках данной статьи из всего ряда особенностей воплощенного облика города в альманахе обратим внимание на сквозные мотивы и образы, создающие временной план.

По словам Ю. М. Лотмана, «заложенная в идее обреченного города вечная борьба стихии и культуры реализуется в петербургском мифе как антитеза воды и камня». И поскольку петербургский камень – «не “мирозданью современный”, а положенный человеком», «камень на воде, на болоте, камень без опоры», – то в петербургской картине «вода и камень меняются местами: вода вечна, она была до камня и победит его, камень же наделен временностью и призрачностью», «вода его разрушает» [Лотман 2002: 210–211]. В результате, двойная перспектива осмысления Петербурга – «вечность и обреченность одновременно» [Там же], существование города в вечном настоящем формирует особое «время безвременья» [Быстров 2004: 48]. Поэтому в природной, климатической сфере изображения этого города не просто доминируют мотивы водной стихии, но все они нацелены на создание единого образа времени – вечной осени.

Шарманчики Д. В. Григоровича выступают «в осенний вечер» [Физиология Петербурга 1984: 99], не обращая внимания на накрапывавший дождь, который в конце их представления «полил как из ведра» [Там же: 104]. Герой «Петербургского фельетониста» И. И. Панаева восклицает: «О да <...> осень, грязная, бледная, холодная, сырая, без солнышка, с седым небом, с седыми днями, с темными ночами...». Осень Петербурга поглощает все остальные времена года: здесь особая зима – «становится день ото дня тише, мрачнее, печальнее, улицы покрываются грязью», весной – улицы «тонут в грязи» [Там же: 115]. Из ремарки к первой сцене «Омнибуса» А. Я. Кульчицкого читатель узнает, что и летом (даже в июле!) в этом городе по-прежнему «мокро и холодно» [Там же: 195].

Поэтому неслучайно уже в первом очерке альманаха «Петербург и Москва» В. Г. Белинский представляет северную столицу местом, «где нет ни весны, ни лета, ни зимы, но круглый год свирепствует гнилая и мокрая осень», «где болотистые испарения и разлитая в воздухе сырость проникают и в каменные дома и в кости человека» [Там же: 45]. Всепоглощающая осенняя сырость и холод Петербурга проникают не только «в кости человека», но и в его сознание, состояние духа. Автор «Петербургских шарманщиков» заключает: «Погода всегда имеет сильное влияние на расположение духа и вам как-то невольно становится грустно». Поэтому шарманчику «постепенно одна за другою приходят на ум давно забытые горести; одно печальное, неотрадное наполняет душу и невыразимая тоска овладевает существом вашим...» [Там же: 105].

«Нездоровый климат», пограничность города множат болезни, сумасшествие, смерти. Поэтому одной из устойчивых метафор петербургского текста стала метафора *Петербург-Некрополь*. В этом мире давно привычной, совсем не шокирующей прохожих, стала картина плывущего по воде трупа («Петербургский дворник»), привычными стали вывески – «*Делают троур и гробы и на прокат отпускают...*» [Там же: 132]. На Петербургской стороне особое место занимает здание деревянного гостиницевого двора – «почернелое, ветхое, снутри разобранное, но снаружи сохраняющее еще все наружные формы; очень грустное чувство наводит это здание <...> все в нем мертво, черно; окна и двери страшно темнеют, словно глазные ямы на мертвом черепе» [Там же: 116].

Петербургские бродяги спускаются по темным смрадным лестницам в свои подвалы, нижние этажи, «которые до половины находятся в земле», и оказываются, по словам Н. А. Некрасова, «ни на земле, ни под землею», а в «*потустороннем*» мире. В этот мир попадает и герой «Петербургских углов», который в поисках жилья «очутился у двери,

ведущей в подвал; поскользнулся и полетел»; в выделенной ему комнате был «свой особенный воздух», подобный которому можно встретить только в винных погребах и *могильных склепах*», а стены украшали «продолговатые кровавые <...> пятна, носившие на себе следы пальцев и оканчивавшиеся тощими *остовами погибших жертв*, да густые слои <...> паутины, которая тонкими нитями в разных направлениях пересекала комнату, попадая в рот и опутывая лицо» [Там же: 134–135].

Безвременье Петербурга определяется мифом конца, ожиданием катастрофы. В силу катастрофического сознания петербуржец и живет «торопливо, часто поглядывая на часы, как будто боясь, что у него не хватит времени» [Там же: 68]. А шарманщик «никогда *не заботится о следующем дне*, и если случается ему перехватить кое-какие деньжонки <...> он не замедлит пригласить товарищей в ближний кафе-ресторан» [Там же: 95], потому что следующего дня может уже не быть.

Катастрофа назревает в природе: осенним поздним вечером на отдаленных петербургских улицах «здания и серые тучи сливаются в одну массу», «холодный ветер дует с силою и <...> стонет жалобно», все погружается в «*безмолвие*» и «*тишину*» [Там же: 105]. Заметим, что ожидание катастрофы в петербургском тексте не обязательно воплощается в прямых сюжетах наводнения (подобно пушкинскому «Медному всаднику»). В очерках «Физиологии...» это постоянная угроза окончательно утопить все и вся в финских болотах, на которых зиждется город: бедняк-чиновник покупает «почти за бесценок» на Петербургской стороне не кусок земли, а «кусок болота», где доживает свой век [Там же: 109]. И понятно, почему «извозчик осенью и весной ни за какие деньги не поедет» по отдаленным улицам: причина не столько в том, что «чем далее от Большого проспекта», «тем тише, мрачнее, беднее» петербургские улочки, а в том, что многие из этих улочек «тонут в грязи» [Там же: 115].

Ожидание катастрофы воплощено даже в лужах «вечно» осеннего Петербурга, которые метонимически представляют либо болото, либо морскую стихию. В городе есть «переулки, постоянно покрытые лужами», в которых «плавают утки, растут и цветут *болотные* травы и разные *водоросли*» [Там же: 112]. Герою «Петербургских углов» дорогу к дому преграждает в воротах «лужа, которая, вливаясь на двор, принимала в себя лужи, стоявшие у каждого подъезда, а потом уже *с шумом и журчанием величественно впадала* в помойную яму». В следующем дворе «*целые моря открывались*» перед героем, «с ужасом взглянул» он «на свои сапоги и хотел воротиться; казалось, *не было здесь аршина земли*, на который можно было бы ступить, не рискуя увязнуть по уши». Герой решает двигаться, как ему кажется, по воз-

вышенностям, «но то была обманчивая и страшная высота, образовавшаяся от множества всякой дряни, выливаемой и выбрасываемой жильцами из окон; ступив туда, нога вязла по колено, и в то же время в нос кидался неприятный и резкий запах» [Там же: 133].

Предчувствие катастрофы нашло свое воплощение и в образе петербургских густонаселенных домов, которые уподобляются Ноеву ковчегу. В очерке Белинского дом, где герой нанимает одну из квартир, так и назван – «сущий Ноев ковчег, в котором можно найти по паре всяких животных» [Там же: 55]. Подвал, в котором поселяется персонаж «Петербургских углов», также предстает частью ковчега: тесное помещение переполнено не только людьми, но и разными «тварями» – собаками, мухами, пауками, «сверчок пел за печкой», «что-то ползало <...> по лицу», «что-то иголкой кололо в руку» [Там же: 137].

Таким образом, благодаря синтезу жанровой традиции физиологического очерка, с одной стороны, и формирующейся структуре Петербургского сверхтекста, с другой, авторы альманаха унаследовали и гоголевское бытописание, и пушкинско-гоголевскую метафизичность города, представив по-своему Петербург двойного бытия, где сосуществуют бытовое и бытийное время.

## ЛИТЕРАТУРА

*Анциферов Н. П.* «Непостижимый город...»: душа Петербурга. Петербург Достоевского. Петербург Пушкина / сост. М. Б. Вербловская. СПб. : Лениздат, 1991. 335 с.

*Быстров Н. Л., Полякова И. Г.* Петербург как утопия : философско-семиотический этюд // Известия Уральского гос. ун-та. 2004. № 29. С. 43–51.

*Косицин А. А.* Физиология Петербурга в сборнике-манифесте писателей «натуральной школы» // Вестн. Самар. гос. ун-та. Гуманитар. сер. 2008. № 1 (60). С. 118–122.

*Красушкина А. В.* Художественное единство «человек-вещь» в сборнике «Физиология Петербурга» : становление поэтики натуральной школы : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.01. Череповец, 2008. 208 с.

*Кулешов В. И.* Натуральная школа в русской литературе XIX века. М. : Просвещение, 1982. 239 с.

*Лихачев Д. С.* Поэтика художественного времени // Лихачев Д. С. Историческая поэтика русской литературы. СПб. : Алетейя, 1997. С. 5–128.

*Лотман Ю. М.* Символика Петербурга и проблемы семиотики города // История и типология русской культуры. СПб. : Искусство-СПБ, 2002. С. 208–221.

*Лотман Ю. М.* Символические пространства // Лотман Ю. М. Семiosфера. СПб. : Искусство-СПБ, 2000. С. 297–335.

*Манн Ю. В.* Натуральная школа // История всемирной литературы : в 9 т. / АН СССР ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. М. : Наука, 1989. Т. 6. С. 384–396.

*Недзвецкий В. А.* Манифест социальной беллетристики // Физиология Петербурга / подг. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкого. М. : Сов. Россия, 1984. С. 5–28.

*Проскурина Ю. М.* Натуральная школа в свете эволюции и типологии классического реализма / Урал. гос. пед. ун-т. Екатеринбург, 2004. 122 с.

*Топоров В. Н.* Петербургский текст русской литературы : избр. труды. СПб. : Искусство-СПБ, 2003. 616 с.

*Топоров В. Н.* Пространство и текст // Текст : семантика и структура / отв. ред. Т.В. Цивьян. М. : Наука, 1983. С. 227–284.

*Физиология Петербурга* / подг. текста, вступ. ст. и примеч. В. А. Недзвецкого. М. : Сов. Россия, 1984. 304 с. *Курсив в цитатах альманаха наш. – И. С.*

*Цейтлин А. Г.* Становление реализма в русской литературе : русский физиологический очерк. М. : Наука, 1965. 319 с.

## REFERENCES

*Antsiferov N. P.* «Nepostizhimyy gorod...»: dusha Peterburga. Peterburg Dostoevskogo. Peterburg Pushkina / sost. M. B. Verblovskaya. Spb. : Lenizdat, 1991. 335 s.

*Bystrov N. L., Polyakova I. G.* Peterburg kak utopiya : filo-sofsko-semioticheskiy etyud // Izvestiya Ural'skogo gos. un-ta. 2004. № 29. S. 43–51.

*Kositsin A. A.* Fiziologiya Peterburga v sbornike-manifeste pi-sateley «natural'noy shkoly» // Vestn. Samar. gos. un-ta. Gumanitar. ser. 2008. № 1 (60). S. 118–122.

*Krasushkina A. V.* Khudozhestvennoe edinstvo «chelovek-veshch'» v sbornike «Fiziologiya Peterburga» : stanovlenie poetiki natural'noy shkoly : dis. ... kand. filol. nauk : 10.01.01. Cherepovets, 2008. 208 s.

*Kuleshov V. I.* Natural'naya shkola v russkoy literature XIX veka. M. : Prosveshchenie, 1982. 239 s.

*Likhachev D. S.* Poetika khudozhestvennogo vremeni // Likhachev D. S. Istoricheskaya poetika russkoy literatury. SPb. : Aleteyya, 1997. S. 5–128.

*Lotman Yu. M.* Simvolika Peterburga i problemy semiotiki go-roda // Istoriya i tipologiya russkoy kul'tury. SPb. : Iskusstvo-SPB, 2002. S. 208–221.

*Lotman Yu. M.* Simvolicheskie prostranstva // Lotman Yu. M. Semiosfera. SPb. : Iskusstvo-SPB, 2000. S. 297–335.

*Mann Yu. V.* Natural'naya shkola // Istoriya vsemirnoy literatu-ry : v 9 t. / AN SSSR ; In-t mirovoy lit. im. A. M. Gor'kogo. M. : Nauka, 1989. T. 6. S. 384–396.

*Nedzvetskiy V. A.* Manifest sotsial'noy belletristiki // Fizio-logiya Peterburga / podg. teksta, vstup. st. i primech. V. A. Nedzvetskogo. M. : Sov. Rossiya, 1984. S. 5–28.

*Proskurina Yu. M.* Natural'naya shkola v svete evolyutsii i tipologii klassicheskogo realizma / Ural. gos. ped. un-t. Ekaterinburg, 2004. 122 s.

*Toporov V. N.* Peterburgskiy tekst russkoy literatury : izbr. trudy. SPb. : Iskusstvo-SPB, 2003. 616 s.

*Toporov V. N.* Prostranstvo i tekst // Tekst : semantika i struk-tura / otv. red. T.V. Tsiv'yan. M. : Nauka, 1983. S. 227–284.

Fiziologiya Peterburga / podg. teksta, vstup. st. i primech. V. A. Nedzvetskogo. M. : Sov. Rossiya, 1984. 304 s. Kursiv v tsitatakh al'manakha nash. – I. S.

*Tseytlin A. G.* Stanovlenie realizma v russkoy literature : rus-skiy fiziologicheskij ocherk. M. : Nauka, 1965. 319 s.

А. В. КУБАСОВ

(Уральский государственный педагогический университет  
Екатеринбург, Россия)

ORCID ID: 0000-0001-9074-1133

УДК 821.161.1-32(Чехов А. П.)

DOI 10.26170/ufv19-05-07

ББК ШЗ3(2Рос=Рус)5-8,44

## ИМПЛИЦИТНАЯ ПОЛЕМИКА А. П. ЧЕХОВА С Г. ИБСЕНОМ: «РАССКАЗ СТАРШЕГО САДОВНИКА»

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме полемики Чехова с норвежским драматургом Генриком Ибсеном. Форма художественного произведения была излюбленной манерой ведения полемики Чеховым. В таком виде полемика неизбежно приобретала имплицитный характер. Вне полемического контекста некоторые произведения Чехова кажутся «таинственными» или «странными». Один из них – «Рассказ старшего садовника». Некоторые исследователи склонны трактовать отдельные высказывания главного героя этого рассказа как прямое выражение авторской позиции. Однако повествование в рассказе от первого лица имеет ироническую модальность. Авторская позиция в таком случае оказывается гораздо сложнее. Ирония свойственна всем рождественским рассказам Чехова, в том числе и «Рассказу старшего садовника». Чехов вступает в полемику с Ибсеном в 1894 году, когда в периодической печати активно обсуждалось творчество модного норвежского драматурга. Автор рассказа солидарен с теми, кто отмечал априорную заданность образов и идей в произведениях Ибсена, его дидактизм. Центральной проблемой рассказа является гносеология веры. Чехов считает, что важен не столько *предмет* веры, сколько *путь ее обретения*. Человек должен быть внутренне свободен в поиске веры – «один на один со своей совестью». Именно совесть и ответственность являются для личности опорой, а не церковь, не публицистика или критика, не общее народное мнение.

**Ключевые слова:** имплицитная полемика; А. П. Чехов; Г. Ибсен; «Рассказ старшего садовника»; «Бранд»; смысловая инверсия.

Широко известны «Таинственные повести» И. С. Тургенева («Стук... Стук... Стук!..»), «Часы», «Сон» и др.). У Чехова есть свои «таинственные» повести и рассказы, таинство которых связано с трудностью улавливания какого-то ускользающего потаенного смысла в них, объяснения их содержательной «странности». Одним из таких произведений, безусловно, следует признать «Рассказ старшего садовника» (1894). Зачастую его трактуют как форму участия Чехова в философской дискуссии конца века о смертной казни, как протест автора против нее и жизнеутверждающий гимн человеку. Произведение приобретает в такой

трактовке интерпретаторов «силу декларации» [Гурвич 1970: 100], а само содержание рассказа сводится к развернутой иллюстрации призыва Михаила Карловича «уверовать» в человека. В итоге Чехов «подтягивается» к Толстому. «После этого рассказа, пожалуй, особенно трудно отказать Чехову в проповедническом пафосе Толстого», – замечает один из исследователей Чехова [Schneider: 1990, 427]. Оба писателя в таком случае уподобляются одному из героев рассказа и предстают дидактиками, поучающими свою паству в весьма упрощенном виде.

«Рассказ старшего садовника», однако, вовсе не является декларативным, с открыто и прямо выраженной точкой зрения автора. Более убедительным представляется подход тех исследователей, которые отмечают в нем условное начало [Полоцкая: 1979, 56; Сухих: 1987, 107; Турышева: 2018]. Авторская позиция в произведении с очевидной условностью не столь проста, как подчас представляется. Следует согласиться и с мнением В. Б. Катаева, что «произведения Чехова не служат выражению “специальной” позиции по “специальным” проблемам – ни утверждению, ни опровержению благотворности оправдательных приговоров. Авторский пафос, обобщение обнаруживаются в принципиально иной плоскости» [Катаев: 1979, 156]. Понять этот пафос и нащупать «принципиально иную плоскость», в которой раскрывается смысл произведения, возможно, на наш взгляд, при условии опознания диалогизирующего фона в рассказе и особенностей преломленного слова, которое доминирует в нем.

История выхода в свет «Рассказа старшего садовника» сходна с историей публикации рассказа «Володя большой и Володя маленький» (1893): редакция газеты «Русские ведомости» в обоих случаях из-за страха цензуры выпустила из рассказов «опасные», по ее мнению, фрагменты (С. VIII, 486, 515). В анализируемом рассказе это были кажущиеся ключевыми в смысловом отношении слова о необходимости уверовать в человека. Чехов не поспешил восстановить фрагмент, сокращенный издателями газеты, при переиздании произведения. Выпущенные слова появились лишь во втором издании собрания сочинений А. Ф. Маркса (С. VIII, 515), что можно расценить как косвенное доказательство *относительной неважности* их для понимания рассказа. Содержание произведения, очевидно, сложнее, чем прямолинейная и простая иллюстрация тезиса одного из героев.

Показательно и другое. И. И. Горбунов-Посадов обратился к Чехову с просьбой разрешить перепечатать «Рассказ старшего садовника» в народном издании «Посредник» и при этом изменить «некоторые совсем непонятные для народа слова» (С. VIII, 516). В ответном письме Чехов замечал, что рассказ «не подходит для народного издания, и



замена одних слов другими не сделает его понятным» (П. V, 350). Вряд ли читатели «Посредника» были столь уж недалеки, чтобы не понять суть спора о наказании и вере в человека, сводись весь рассказ только лишь к этой проблеме. Чехов ясно дает понять, что сложность его произведения связана не с «непонятными» словами, а с чем-то иным, более глубоким, что не было утрачено даже в урезанном варианте «Русских ведомостей».

Это сущностное начало связано, по всей вероятности, с неявной стилизаторской природой рассказа и, как следствие, его имплицитной полемичностью.

Вначале остановимся на главных персонажах рассказа и их речевых манерах. Героев немного: кроме садовника Михаила Карловича, это рассказчик, его «сосед-помещик» и «молодой купец, торгующий лесом» (С. VIII, 342). Все они встретились на распродаже цветов из оранжереи «графов N» и беседуют «о том, о сем» (там же).

Разговор заводит помещик. Он рассказывает о работнике «со смуглым цыганским лицом», которого осудили за грабеж, но затем оправдали, так как признали душевнобольным, хотя тот и не являлся таковым на самом деле. От частной истории «молодчика» помещик переходит к широким обобщениям: «В последнее время в России уж очень часто оправдывают негодяев, объясняя все болезненным состоянием и аффектами, между тем эти оправдательные приговоры, это очевидное послабление и потворство к добру не ведут. Они деморализуют массу, чувство справедливости притупилось у всех, так как привыкли уже видеть порок безнаказанным...» (С. VIII, 342–343).

Речь помещика не соотносится с его социальным статусом. По своему тону и «вкусу» она для него чужая, откуда-то заимствованная. Больше всего она похожа на обличительные газетные передовицы. Гневная филиппика героя может быть заключена в кавычки как вариация на вычитанные из периодики рассуждения о преступлении и наказании. Заканчивается монолог открытой чужой речью, помещик цитирует строчки из «Гамлета»: «В наш злой, развратный век и добродетель должна просить прощенья у порока» (там же). Фраза шеक्सпировского героя в контексте рассказа приобретает новые обертоны: она воспринимается как стародавний шаблон («злой, развратный век», «добродетель» и «порок»), не являясь таковым в произведении, источнике цитаты. Сам помещик не привносит в свою «прокурорскую» речь ни грама иронии. Для него все сказанное вполне серьезно и убедительно.

В основе сюжетно-ролевой схемы рассказа лежит *травестированная модель суда*. В соответствии с нею у каждого из героев оказывается своя «роль», очевидная лишь для вневременного автора, соз-

дающего игровой образ судебного заседания. Персонажи не чувствуют в своем поведении и словах игрового, «актерского» начала. С точки зрения самосознания, они вполне органичны и не выходят за рамки своей социально-профессиональной идентичности.

Показательно, что в бытовой жизни Чехова был опыт разыгрывания шуточных «судебных процессов». В письме Ф. О. Шехтелю летом 1886 года из Бабкина сообщается о готовящемся деле «купца Левитана», который обвинялся (а) в уклонении от воинской повинности; б) в тайном винокурении <...>; в) в содержании тайной кассы ссуд; г) в безнравственности и проч.» (П. I, 249). Роли, по свидетельству М. П. Чехова, распределялись так: «Киселев был председателем суда, брат Антон – прокурором, специально для чего гримировался. Оба одевались в шитые золотом мундиры, уцелевшие у самого Киселева и у Бегичева. А Антон говорил обвинительную речь, которая заставляла всех помирать от хохота» [Чехов 1981: 99].

Герои «Рассказа старшего садовника», хотя и не надевают «шитых золотом мундиров» и не накладывают на свое лицо грим, тем не менее незаметно для себя участвуют в своеобразном «театрализованном» действе.

После того, как помещик-«прокурор» зачитал свой обвинительный акт «развратному веку», как и положено в судебном процессе, слово предоставляется «свидетелю», гражданскому истцу. Роль его играет безмянный купец. Он поддерживает точку зрения помещика, но упрощает ее и переводит с газетно-журнального дискурса на другой, более близкий и понятный ему язык: «Это верно, верно, – согласился купец. – Оттого, что оправдывают в судах, убийств и поджогов стало гораздо больше. *Спросите-ка у мужиков*» (С. VIII, 343). Если для «прокурорствующего» помещика авторитетно слово газеты, то для купца – слово толпы, «глас народа», *vox populi*.

Рассуждения о пагубности оправдательных приговоров, – общее место, многократно обыгранное Чеховым как беллетристическая банальность. В раннем рассказе «Случае из судебной практики» (1883) сказано, что плохие романы заканчиваются «полным оправданием героя и аплодисментами публики» (С. II, 86). Интрига этого рассказа-сценки держится на казусе, связанным с «психологией» толпы. Адвокат в своей речи доказывает невиновность подсудимого Сидора Шельмцова: «Язык его заиграл на нервах, как на балалайке... После первых же двух-трех фраз его кто-то из публики громко ахнул и вынесли из залы заседания какую-то бледную даму» (там же). Поначалу действие на процессе Шельмцова развивается по канонам «плохого романа». Но адвокат немного переборщил с «психологией», и его защитный, не выдержав, поддался общему настроению. Как и все, он

расчувствовался, заплакал и... признал свою вину. Так происходит разрушение и переосмысление дурной романной «психологии».

Интересную параллель «Рассказу старшего садовника» может составить сценка «Мачеха» (1883) – произведение, автором которого с большой долей вероятности признается Чехов (в академическом собрании сочинений оно отнесено к разделу Dubia). Герой читает свой роман старухе-мачехе. «Старушенция» с кислым выражением лица – добровольный и придиричивый слушатель опусов своего пасынка-поэта, «молодого человека приятной наружности» (С. XVIII, 42). Рассказ обыгрывает достаточно прозрачную персонификацию: цензура – придиричивая «мачеха» пасынков-поэтов, вершащая суд над их творениями.

Начинается роман пасынка в «Мачехе» абсолютно трафаретно: «Было прелестное майское утро. Мой герой лежал на берегу моря, глядел на пенистые, болтливые волны и мыслил...» (там же). Не менее «оригинален» конец романа: «...Старшина присяжных заседателей, – оканчивает поэт, – произносит дрожащим голосом: “Нет, не виновны”. Публика аплодирует приговору» (С. XVIII, 43). И без того кислая реакция мачехи, слушающей роман, переходит в негодование: «Старушенция вскакивает. Глаза ее полны ужаса. Чепчик сполз в сторону и обнаружил плохенькие, старушечьи косички.

– Ты с ума сошел? Ты оправдываешь негодяев?!

– Да так же и следует! (по канону “плохого романа” – А. К.).  
Ведь они не виноваты, мачеха!

– Не виноваты?! Да ты с ума сошел! За одно то, что они не слушаются старших, грубят товарищу прокурора и позволяют себе умничать на суде, их следует выпороть! Да разве ты не знаешь, что оправдательный приговор деморализует человека? Он портит! Он говорит, что преступления могут оставаться безнаказанными! Изволь заменить!

Поэт зачеркивает “нет, не виновны” и пишет: “...Василия Кленского сослать в каторжные работы, в рудниках, без срока. Жену его, Марию, сослать в каторжные работы, на заводах, на 14 лет...”.

Фразу “публика аплодирует приговору” старуха не велит зачеркивать.

– Теперь твой роман годится, – говорит мачеха. – Можешь давать его читать кому угодно.

Поэт целует костлявую руку старушенции и уходит» (С. XVIII, 43–44).

Убеждение «старушенции-цензуры» – суть не что иное, как общее мнение о пагубности оправдательных приговоров. Вариации такого взгляда можно найти и у героев других рассказов Чехова. Об Ариадне, например, сказано, что «она любила бои быков, любила читать про убийства и сердилась, когда подсудимых оправдывали» (С. IX, 128).

«Когда Старцев пробовал заговаривать даже с либеральным обывателем, например, о том, что человечество, слава богу, идет вперед и что со временем оно будет обходиться без паспортов и без смертной казни (газетно-журнальное заимствование Старцева – А. К.), то обыватель глядел на него искоса и недоверчиво и спрашивал: «Значит, тогда всякий может резать на улице кого угодно?»» (С. X, 35).

Тема «преступления и наказания», оправдательного приговора и отношения к нему массы, которая является якобы центральной для «Рассказа старшего садовника», на самом деле далеко не нова. Беседа, которую «в теплое апрельское утро» ведут в саду четыре героя, давно стала беллетристической банальностью и публицистической рутинной. Чехов ломился бы в открытые двери, прямо настаивая на том, что необходима вера в человека, предлагая в качестве иллюстрации свой рассказ. Притчи Чехова отличны от привычных образцов этого жанра тем, что написаны не в серьезной, а в *иронической модальности*. Задается эта модальность не в последнюю очередь жанровой спецификой рассказа и временем его публикации. «Рассказ старшего садовника» – *рождественский рассказ*, опубликованный 25 декабря, то есть в рождественском номере газеты. Травестия и связанная с нею внутренняя ирония в высшей степени характерны для всех подобных произведений Чехова. Нельзя забывать и о нарративной сложности рассказа. Современный исследователь справедливо отмечает неоднозначность интерпретаторских моделей, заданных в тексте: «Трехчастность повествовательной структуры (легенда – ее интерпретация Михаилом Карловичем – пояснения нарратора) создает стереоскопический эффект: проходя через призму каждой точки зрения, свет смысла преломляется и в результате перед читателем открывается три различные перспективы интерпретации» [Коренькова 2015: 452]. Не забудем, однако, и о главной интерпретации – авторской, которая воплощена не в каком-то отдельном фрагменте, а в целом тексте и в организации голосов персонажей.

Естественно задаться вопросом, есть ли элемент шаблона в образах героев «Рассказа старшего садовника» и прежде всего в Михаиле Карловиче? Если его речь в кругозоре автора считать однозначно серьезной, то тогда герой будет выступать пресловутым рупором авторских идей, если же наличествует сознательный шаблон и связанная с этим ирония, то все будет обстоять существенно сложнее.

Образ старшего садовника, безусловно, отмечен печатью клише и стереотипности. Явно иронично подано стремление Михаила Карловича к «старшинству»: «...он называл себя старшим садовником, хотя младших не было» (С. VIII, 342). В рассказе «Пустой случай» некто Гронтовский представляется как «главный конторщик экономии гос-

пожи Кандуриной» (С. V, 300). В «Анне на шее» Модест Алексеич обращается к Анюте накануне бала: «Я тебя осчастливил, а сегодня ты можешь осчастливить меня. Прошу тебя, представься супруге его сиятельства! Ради бога! Через нее я могу получить место старшего докладчика!» (С. IX, 168). «Главный конторщик», «старший докладчик», «старший садовник» – все эти «титулы» не что иное, как мнимые средства самовозвышения героев, подсвеченные скрытой иронией автора.

Подобно персонажам других рассказов, Михаил Карлович портретно близок к внешности реального человека. Чехов зачастую «гримирует» своих персонажей под известных писателей. Так, в рассказе «Убийство» (1895) главные герои портретно похожи на Толстого и Достоевского. [Кубасов 2017: 368–381]. На кого похож заглавный герой «Рассказа старшего садовника»? Подсказку для ответа на этот вопрос дают две детали, как бы мимоходом оброненные рассказчиком.

Говоря о происхождении садовника, он сообщает о нем: «Все почему-то считали его немцем, хотя по отцу он был швед, по матери русский и ходил в православную церковь. Он знал по-русски, по-шведски и по-немецки, много читал на этих языках, и нельзя было доставить ему большего удовольствия, как дать почитать какую-нибудь новую книжку или поговорить с ним, например, *об Ибсене*» (С. VIII, 342). Во вторых, обратим внимание на эскизный портрет героя – «*почтенный старик с полным бритым лицом*» (там же). Связав последнее замечание с упоминанием об Ибсене, можно предположить, что Михаил Карлович «загримирован» автором под любимого им писателя. Одним из доказательств этого может служить описание врача из «Острова Сахалина» – «*старик без усов и с седыми бакенами, похожий лицом на драматурга Ибсена*» (С. XIV-XV, 53). Заметка свидетельствует о том, что лицо норвежского драматурга в начале девяностых годов было знакомо Чехову по портретам в тогдашней периодике. См., например, портрет писателя в одном из номеров журнала «Исторический вестник» за 1894 год [Сементковский 1894: 797].

Дело не только во внешнем сходстве эпизодического героя из «Острова Сахалина» с заглавным героем рождественского рассказа. Доктор, «похожий лицом на драматурга Ибсена», имеет и другие точки соприкосновения со «старшим садовником».

В очерковой книге дана сцена спора, свидетелем которой явился автор: «Когда приблизительно идет здесь последний снег? – спросил я.  
– В мае, – ответил Л.  
– Неправда, в июне, – сказал доктор, похожий на Ибсена.  
– Я знаю поселенца, – сказал Л., – у которого калифорнийская пшеница дала сам-22.

И опять возражение со стороны доктора:

– Неправда. Ничего ваш Сахалин не дает. Проклятая земля.

– Позвольте, однако, – сказал один из чиновников, – в 82 году пшеница уродилась сам-40. Я это отлично знаю.

– Не верьте, – сказал мне доктор. – Это вам очки втирают» (С. XIV–XV, 59).

Спор островитян являет собой «глухой» диалог «пессимиста» доктора с оптимистично настроенными оппонентами. В «Рассказе старшего садовника» обратная ситуация: обладающий ибсенистской внешностью Михаил Карлович – «оптимист», а сосед-помещик и купец – «пессимисты». Это проявление иронической инверсивности, одного из главных качеств художественной системы Чехова-стилизатора.

Упоминание Ибсена может наметить иной подход к пониманию смысла рассказа. В записной книжке Чехова есть фраза: «Чтобы изучить Ибсена, выучился по-шведски, потратил массу времени, труда и вдруг понял, что Ибсен неважный писатель; и никак не мог понять, что ему теперь делать *со шведским языком*» (С. XVII, 94). В заметке Чехова есть существенная неточность: Ибсен – не шведский, а норвежский писатель. В анализируемом рассказе есть отголосок этой неточности – все «почему-то считали его немцем, хотя *по отцу он был швед*, по матери русский». Еще один смысловой нюанс, который можно вынести из соотношения заметки и рассказа, заключается в оценке цели и пути ее достижения. Обычно в русской литературе была благая цель и неадекватные средства ее достижения. Самый яркий и очевидный пример – «Преступление и наказание» Достоевского. У Чехова же сама цель оказывается ложной, не стоящей тех усилий, которые потрачены на ее достижение. Это опять-таки одна из форм инверсивной поэтики писателя. Обоснование оценки Ибсена как «неважного писателя» отражено и в разговоре Чехова со К. С. Станиславским: «Послушайте же, Ибсен не знает жизни. В жизни так не бывает» [Чехов и театр 1961: 200]. Миропредставление Михаила Карловича, как и Ибсена, идеалистично, отвлечено от житейской пошлости. «Пошлость, по Чехову, плоха, но и Генрик Ибсен недостаточно хорош, потому что у него нет пошлости», – замечает исследователь [Зингерман 1979: 81].

Любящий поговорить об Ибсене Михаил Карлович, подобно его любимому писателю, тоже «не знает жизни», и рассказанная им история, по логике вещей, должна быть в той или иной мере выдержана в манере норвежского драматурга, сделана «а la Ибсен», используемое автором рассказа преломленное слово как раз и обуславливает ироническую «подсветку» речи героя. Недаром, подготавливая слушателей к своему монологу, заглавный герой как бы между прочим роняет: «*Очень*

*милая легенда, – сказал садовник и улыбнулся»* (С. VIII, 343). Это надо расценивать как сигнал читателю о следующей затем травестии.

Садовник рассказывает свою историю «у входа в оранжерею», которая является знаком искусственности. Ср. в «Ариадне» упоминание курортного парка, в котором «прозябает тропическая и оранжевая флора, не ароматная, не красивая, жесткая...» (С. IX, 390). Легенда Михаила Карловича соотносится с «оранжерейной флорой» своей «неароматностью» и «жесткостью».

Далеко от оригинальности и вступление к легенде: «Он, очень довольный, медленно закурил трубочку, сердито посмотрел на рабочих и начал...» (С. VIII, 343). Фраза варьирует рутинный зачин, который не раз иронически освещался Чеховым. Ср. в юмореске «Страшная ночь»: «Иван Петрович побледнел, притушил лампу и начал взволнованным голосом...» (С. III, 139). Другой шаблонный вариант в рассказе «То была она»: «Расскажите нам что-нибудь, Иван Петрович! – сказали девицы. Полковник покрутил свой седой ус, крикнул и начал...» (С. V, 482). Шаблонное введение не может предшествовать нешаблонному повествованию. Все сказанное заставляет ожидать от Михаила Карловича чего-то давно знакомого и избитого.

Понять героя помогает и та «роль», которую он играет в происходящем «процессе по делу о человеке». Михаил Карлович выступает в роли «адвоката», а рассказ его выдержан в духе защитной речи. Язык адвокатов, по Чехову, обычно отличает ненатуральность, особого рода искусственность. В рассказе «Первый дебют» (1886), обсуждая первую речь на суде молодого защитника, гражданский истец Семечкин говорит: «Лет через пять хорошим адвокатом будет... Есть у мальчика манера... Еще на губах молоко не обсохло, а уж говорит с завитушками и любит фейерверки пускать...» (С. IV, 310). Михаил Карлович следует канонам адвокатской речи, уснащая свою легенду «завитушками» и «фейерверками».

Можно нащупать в рассказе и еще один потаенный канон, связанный с образом адвоката. Когда-то в письме В. В. Билибину Чехов заметил: «В моей зале сию минуту некий юрист поет: “Я вас любил... любовь еще, быть может, во мне угасла не совсем”. Поет тенором. *У адвокатов преимущественно тенор...* » (П. I, 226). Так как тенор у Чехова – примета идеалиста, то логично напрашивается вывод, что адвокаты – «преимущественно» идеалисты. И Михаил Карлович вполне соответствует этому неписанному правилу. Его легенда образцово идеалистична, чего не скрывает и сам герой: «Что же касается меня, господа, то я всегда с восторгом встречаю оправдательные приговоры (канон “плохого романа” – А. К.). Я не боюсь за нравственность и за справед-

ливость, когда говорят “невиновен”, а, напротив, чувствую удовольствие. Даже когда моя совесть говорит мне, что, оправдав преступника, присяжные совершили ошибку, то и тогда я торжествую» (С. VIII, 343).

Старший садовник свою адвокатскую «защитную речь» произносит вроде бы в пику соседу-помещику и купцу («прокурору» и «истцу»), но вместе с тем похож на них тем, что тоже говорит на «чужом» языке. Герой прямо ссылается на то, что слышал рассказываемую историю от своей покойной бабушки по отцу, «отличной старухи» (ср. со старушечьей-цензурой из «Мачехи»). Михаил Карлович замечает, что рассказывала она ее «по-шведски» (С. VIII, 343), то есть на языке, который в чеховской записной книжке признан ибсеновским. История Михаила Карловича претерпевает при пересказе некую условную трансформацию, ей можно было бы предпослать подзаголовок – «перевод со шведского». Он созвучен подзаголовкам ранних рассказов писателя: «“Жены артистов” (Перевод... с португальского)» (1880) или «“Грешник из Толедо” (Перевод с испанского)» (1881). Несмотря на большую временную дистанцию, отделяющую эти произведения от «Рассказа старшего садовника», их роднит тип использованного в них слова, двуинтонационного слова пародийной стилизации.

Рассказ «Грешник из Толедо» следует упомянуть еще и потому, что в нем использован мотив, варьирующийся в «Рассказе старшего садовника»: «Мария знала Августина... Она многое слышала о нем от родителей... Она знала его как ревностнейшего истребителя ведьм и как автора одной ученой книги. В этой книге он проклинал женщин и ненавидел мужчин за то, что тот родился от женщины, и хвалился любовью ко Христу. Но может ли, не раз думала Мария, любить тот Христа, кто не любит человека?» (С. I, 11). Сравнивая слова о любви к людям в двух произведениях, можно сделать вывод о том, что кажущиеся едва ли не центральными слова о вере в человека, оказываются для автора в определенной степени профанными, что вполне допустимо для жанра рождественского рассказа. «Грешник из Толедо», как и «Рассказ старшего садовника», тоже опубликован в канун Рождества. Так что главный тезис из речи Михаила Карловича Чехов пародировал уже в двадцатилетнем возрасте, в самых первых своих произведениях.

Рассказанная «старшим садовником» легенда лишена каких-либо пространственных и временных привязок. Михаил Карлович даже отказывается от точного обозначения своего героя, называя его «Томпсон или Вильсон». Легенда отнесена им к условному прошлому, к той поре, «когда ученые не были похожи на обыкновенных людей» (С. VIII, 344). Рассказывая о судьбе странного и необыкновенного ученого, Михаил Карлович подчеркивает не только его всезнание, но и безграничную



любовь ко всем. Истовая идеалистичная вера в человека оказывается гибельной для доктора: его убивают. Существование в мире зла неожиданно для «Томпсона-Вильсона». Рассказчик-садовник акцентирует последнюю деталь: «Да, не ужас, а удивление застыло на его лице, когда он увидел перед собою убийцу» (С. VIII, 345).

Одним из литературных прототипов, от которых отталкивался Чехов, создавая свой рассказ, был, возможно, Бранд из одноименной драмы Ибсена. Первые русские переводы пьес Ибсена появились в России в 1887–1889 гг. В 1891–1892 вышло первое собрание сочинений Ибсена [Шарыпкин 1980: 277–278, 300]. «Бранд» полностью будет переведен лишь в 1897 году, отрывки же из пьесы были известны уже в 1892 году, в переводе Константина Бальмонта [Йегер 1892]. «“Бранд” дает ключи к уяснению всего Ибсена», – писал в том же 1892 году Николай Минский [Минский 1892: 87]. Особое место драмы в творчестве норвежского драматурга, возможно, объясняет внимание к ней и Чехова.

Между главными героями пьесы Ибсена и рассказа Чехова есть явные совпадения. «Томпсон-Вильсон» был «схимником», и Бранд похож на него. Герой легенды Михаила Карловича лечил людей, но при этом «денег не брал»: «В груди этого ученого человека билось чудное, ангельское сердце» (С. VIII, 344). Бранд, будучи пастором, врачевал души людей тоже не за деньги. Доктор из рассказа был «великодушен», в отличие от него, Бранд бескомпромиссен, жестко относится абсолютно ко всем, не делая исключения ни для близких, ни для себя. Главное сходство обоих героев – в их безоглядном идеализме. Характер личности Бранда хорошо выразил в своем стихотворении, «навеянном непосредственным изучением этого произведения», Бальмонт. Последние строчки его стихотворения звучат именно как декларация героем своего призвания: «Иду я в мир избранником небес, / Иду подыять печали общей бремя, / Пробить тропу чрез темный дикий лес!» [Йегер 1892: 287].

Другой критик Ибсена попытался «суть тенденции» «Бранда» выразить одной фразой: «Не нужно из-за идеальных требований портить действительную жизнь» [Поссе 1891: 36]. «Ибсенистская» легенда Михаила Карловича саморазоблачительна: доказательством тезиса о необходимости любви к людям служит нелепая смерть героя, что по меньшей мере странно. Заглавному герою драмы Ибсена недоставало любви к человеку, он погибает, удивленный существованием Бога милосердного, а не карающего. Доктор из легенды старшего садовника тоже погибает, но удивлен он уже иным, чем Бранд: тем, что жизнь оказалась сложнее его умозрительных представлений о ней. «Томпсон-Вильсон», подобно множеству других чеховских идеалистов, фигура

не трагическая, а трагифарсовая. Если, подражая давнему критику Ибсена, попытаться изложить «суть тенденции» нетенденциозного рассказа Чехова в одной фразе, то можно сказать примерно следующее: «Опасно смотреть на жизнь сквозь очки шаблона и бытующих расхожих представлений о ней».

В начале 1890-х годов российские журналы наперебой печатали статьи о все более входившем в моду Ибсене, которые, наверняка, были известны и Чехову и могли косвенно отразиться на содержании и тональности «шведской легенды» его героя. Критика подвергала сомнению в первую очередь открытую тенденциозность норвежского драматурга – качество, решительно претившее Чехову-художнику. «Ибсен всегда пишет по замыслу, известная идея господствует над его фантазией и часто врывается в действие пьесы и конечные результаты», – замечал рецензент журнала «Артист» [Иванов 1892: 157]. Аналогичным было мнение Н. Минского: «Почти во всех драмах Ибсена идея преобладает над образным содержанием, рисунок над колоритом... <...> Взятые сами по себе, идеи Ибсена оказываются довольно азбучными парадоксами, более интересными для публики, чем для философа» [Минский 1892: 80]. Изначальная заданность и «азбучная парадоксальность» отличают и рассказ Михаила Карловича.

Повышенная мера условности доктора из легенды старшего садовника позволяет не ограничивать второй план ее только лишь заглавным героем «Бранда». Идеалистичный «Томпсон-Вильсон» может быть связан и с главным героем пьесы Ибсена «Враг народа», которая была в год написания Чеховым рассказа в репертуаре театра Корша. При всем отличии от Бранда, доктор Штокман («враг народа») похож на него той же умозрительностью, тенденциозностью, оранжерейной «жесткостью» и «неароматностью». По мнению Н. Минского, это «не живое лицо, не тип и не характер, а фикция, математическая величина, предположение» [Минский 1892: 95]. Созвучной была оценка другого автора: «С чисто эстетической точки зрения, Бранд – не реальная личность, а создание фантазии» [Йегер 1892: 117]. Если «Врага народа» рассматривать как одну из возможных преломляющих сред для рассказа Чехова, то заглавие пьесы в перевернутом, инверсивном виде проецируется на легенду: к тому, о чем поведal Михаил Карлович, вполне подходит заглавие «Друг народа». И «враг народа», и «друг народа» – оба терпят крах, их философия и житейская практика не выдерживают испытания. Для Ибсена объяснение неудачи замысла доктора Штокмана связано с нравами и ценностями буржуазного общества, которому в пьесе вынесен обвинительный приговор. Для Чехова же это еще одна «скучная история» внутренне несвободного человека, приведшая его к гибели.

Помимо ближнего диалогизирующего фона, в «Рассказе старшего садовника» есть и дальний. Он связан с профанацией сакрального, что вполне допустимо для Рождества. По мнению Михаила Карловича, его герой является одним из немногих, «кто понимает и чувствует Христа» (С. VIII, 342). Доктор во многом следует за Спасителем. Он похож на него тем, что «любит всех». Жителей города он «любил, как детей, и не жалел для них даже своей жизни» (С. VIII, 344). Близок доктор к Христу и своей аскетичностью, тем, что «пренебрегал зноем и холодом, презирал голод и жажду». Но новоявленный Мессия не может совершать чудес: «... когда у него умирал пациент, то он шел вместе с родственниками за гробом и плакал» (С. VIII, 344). Да и сам доктор страдает чахоткой, так что ему вполне подходит библейское: «Врачу, исцелися сам».

В легенде Михаила Карловича два смысловых центра: один связан с «Томпсоном-Вильсоном», другой – с приговором «шалопая», убившему доктора, и реакцией на него жителей города.

Вторая часть рассказа пародийно стилизует манеру уголовных романов, серьезно описывающих казуистические уловки судей. Вердикт служителей Фемиды действительно странен: «Здесь мы имеем все признаки убийства, но так как нет на свете такого человека, который мог бы убить нашего доктора, то, очевидно, убийства тут нет и совокупность признаков является только простою случайностью. Нужно предположить, что доктор в потемках сам упал в овраг и ушибся до смерти» (С. VIII, 345). Более того, даже и тогда, когда обнаруживаются явные улики виновности «шалопая» в гибели доктора, все равно судья не может произнести обвинительного приговора. Утерев «холодный пот», он в иступлении кричит: «Я не допускаю мысли, чтобы мог найтись человек, который осмелился бы убить нашего друга доктора!» (С. VIII, 346). В результате убийцу отпускают на свободу. Логика судей, в сущности, та же, что была у героя одного из самых первых рассказов Чехова: «Этого не может быть, потому что этого не может быть никогда» (С. I, 14). Если герой с известной долей шаблонности рассказывает историю, которой предпослано банальное вступление, сама история пересказана со слов «бабушки», излагавшей ее не иначе, как «по-шведски», при этом допущена масса банальностей и несообразностей, то надо ли говорить о том, что смысл рассказа вовсе не сводится к утверждению автором необходимости «веры в человека» и не имеет «силы декларации». Автор и его герой отнюдь не единомышленники, даже предметы их размышления различны. Смерть доктора производит впечатление полуанекдотической, нестрашной, профанной. Легенда Михаила Карловича саморазоблачительна. Он призывает уверовать в человека, но, помимо воли, доказывает нечто

иное: тот, кто слепо следует этому правилу, оказывается жертвой своей «веры». Противоречивость оттеняется тем, что в начале рассказа сказано, что садовник «не допускал противоречий и любил, чтобы его слушали серьезно и со вниманием» (С. VIII, 342). Это своеобразный «антипример» для читателя, который не должен уподобляться любимому типу собеседника Михаила Карловича.

При всей своей анекдотичности «Томпсон-Вильсон» не однозначная личность. У этого полукомического образа есть своя серьезная сторона, связанная с житейским прототипом. Весьма убедительной представляется гипотеза, по которой образ ученого доктора из «Рассказа старшего садовника» связывают с фигурой тюремного врача Ф. П. Гааза, прозванного «святым доктором» [Полоцкая 1979: 139]. Как и в ряде других случаев, ирония касается героя, одним из прообразов которого является глубоко уважаемый Чеховым человек, чья «чуждая жизнь протекла и кончилась совершенно благополучно» (П. VII, 168). Смех, ирония, элементы пародии и травести у Чехова и здесь служат, используя выражение М. М. Бахтина, «положительному отрицанию» [Бахтин 1990: 446], то есть амбивалентному по своей природе, умерщвляющему старое и рождающему новое.

Одной из важнейших в рассказе следует признать проблему гносеологии веры, не отвергая при этом онтологического аспекта. Автора в меньшей степени интересует *предмет* веры и в гораздо большей мере – *путь ее обретения*. Личностный подход к человеку предполагает его право на одинокий свободный поиск веры, не искаженный влиянием никаких авторитетов: ни церковным словом, ни газетно-журнальными передовицами, ни общим народным мнением. Серьезная проблема воплощена в «Рассказе старшего садовника» средствами иронической художественности, с помощью преломленного слова. Тот смысл, который Чехов передавал с помощью художественного дискурса, он выражал и прямо. Уместно вспомнить его слова из письма В. С. Миролубову: «Нужно веровать в бога, а если веры нет, то не занимать ее места шумихой, а искать, искать, *искать одиноко, один на один со своею совестью...*» (П. X, 142). По Чехову, вера в Бога необходима человеку, и служить она должна внутреннему освобождению личности.

## ЛИТЕРАТУРА

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М. : Худож. лит., 1990. 543 с.

Гурвич И. А. Проза Чехова (Человек и действительность). М. : Худож. лит., 1970. 183 с.

*Зингерман Б. И.* Очерки истории драмы XX века. М. : Искусство, 1979. 392 с.

*Иванов Ив.* Театр Корша. «Враг человечества», драма Генриха Ибсена // Артист. 1892. № 24. С. 156–164.

*Йегер Г.* Генрик Ибсен (1828-1888). Биография и характеристика. Пер. К. Бальмонта. М., 1892.

*Катаев В. Б.* Проза Чехова: проблемы интерпретации. М. : Изд-во МГУ, 1979. 326 с.

*Коренькова Т. В.* «Шведская дилемма»: «Рассказ старшего садовника» в преддверии XX века // Чеховская карта мира. Материалы международной научной конференции. Мелихово, 2015. С. 449–460.

*Кубасов А. В.* Ф. М. Достоевский и Л. Н. Толстой в «зазеркалье» рассказа А. П. Чехова «Убийство» // Чехов и Достоевский. По материалам Четвертых международных Скафтымовских чтений. М., 2017. С. 368–381.

*Минский Н.* Генрик Ибсен и его пьесы из современной жизни // Северный вестник. 1892. № 9. С. 75–102.

*Полоцкая Э. А.* А. П. Чехов. Движение художественной мысли. М. : Сов. писатель, 1979. 343 с.

*Поссе Вл.* Генрик Ибсен. Критический очерк // Книжки Недели. 1891. № 5. С. 1–40.

*Сементковский Р.* Что такое Ибсен? // Исторический вестник. 1894. Т. 57. С. 792–812.

*Сухих И. Н.* Проблемы поэтики А. П. Чехова. Л. : Изд-во ЛГУ, 1987. 184 с.

*Турьшиева О. Н.* «По-русски выйдет не так красиво, не так классично»: о чеховском «Рассказе старшего садовника» // Уральский филологический вестник. Серия «Русская классика: динамика художественных систем». Вып. 10. Екатеринбург, 2018. С. 88–97.

Чехов и театр. М. : Искусство, 1961. 503 с.

*Чехов А. П.* Полн. собр. соч. и писем : в 30 т. М. : Наука, 1983–1988.

*Чехов М. П.* Вокруг Чехова. М. : Худож. лит., 1981. 335 с.

*Шарыткин Д. М.* Скандинавская литература в России. Л. : Наука, 1980. 322 с.

*Schneider B.* Проповедь и изображение. О повествовательном искусстве Чехова // Anton P. Chehov. Werk und Wirking. Hrsg. Rolf Dieter Kluge. Wiesbaden. 1990. P. 427–438.

## REFERENCES

*Bakhtin M. M.* Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaya kul'tura srednevekov'ya i Rennsansa. M. : Khudozh. lit., 1990. 543 s.

*Gurvich I. A.* Proza Chekhova (Chelovek i deystvitel'nost'). M. : Khudozh. lit., 1970. 183 s.

*Zingerman B. I.* Ocherki istorii dramy KhKh veka. M. : Iskusstvo, 1979. 392 s.

*Ivanov Iv.* Teatr Korsha. «Vrag chelovechestva», drama Genrikha Ibsena // Artist. 1892. № 24. S. 156–164.

*Yeger G.* Genrik Ibsen (1828–1888). Biografiya i kharakteristika. Per. K. Bal'monta. M., 1892.

*Kataev V. B.* Proza Chekhova: problemy interpretatsii. M. : Izd-vo MGU, 1979. 326 s.

*Koren'kova T. V.* «Shvedskaya dilemma»: «Rasskaz starshego sadovnika» v preddverii KhKh veka // Chekhovskaya karta mira. Materialy mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii. Melikhovo, 2015. S. 449–460.

*Kubasov A. V. F. M.* Dostoevskiy i L. N. Tolstoy v «zazerkal'e» rasskaza A. P. Chekhova «Ubiystvo» // Chekhov i Dostoevskiy. Po materialam Chetvertykh mezhdunarodnykh Skaftymovskikh chteniy. M., 2017. S. 368–381.

*Minskiy N.* Genrikh Ibsen i ego p'esy iz sovremennoy zhizni // Severnyy vestnik. 1892. № 9. S. 75–102.

*Polotskaya E. A. A. P. Chekhov.* Dvizhenie khudozhestvennoy mysli. M. : Sov. pisatel', 1979. 343 s.

*Posse Vl.* Genrik Ibsen. Kriticheskiy ocherk // Knizhki Nedeli. 1891. № 5. S. 1–40.

*Sementkovskiy R.* Chto takoe Ibsen? // Istoricheskiy vestnik. 1894. T. 57. S. 792–812.

*Sukhikh I. N.* Problemy poetiki A. P. Chekhova. L. : Izd-vo LGU, 1987. 184 s.

*Turyshcheva O. N.* «Po-russki vyydet ne tak krasivo, ne tak klassichno»: o chekhovskom «Rasskaze starshego sadovnika» // Ural'skiy filologicheskii vestnik. Seriya «Russkaya klassika: dinamika khudozhestvennykh sistem». Vyp. 10. Ekaterinburg, 2018. S. 88–97.

Chekhov i teatr. M. : Iskusstvo, 1961. 503 s.

*Chekhov A. P.* Poln. sobr. soch. i pisem : v 30 t. M. : Nauka, 1983–1988.

*Chekhov M. P.* Vokrug Chekhova. M. : Khudozh. lit., 1981. 335 s.

*Sharypkin D. M.* Skandinavskaya literatura v Rossii. L. : Nauka, 1980. 322 s.

*Schneider B.* Propoved' i izobrazhenie. O povestvovatel'nom iskusstve Chekhova // Anton P. Chehov. Werk und Wirking. Hrag. Rolf Dieter Kluge. Wiesbaden. 1990. P. 427–438.

М. А. ПЕРЕПЕЛКИН

*(Самарский национальный исследовательский университет имени академика  
С. П. Королёва, Самара, Россия)*

ORCID ID: 0000-0002-6102-6947

УДК 821.161.1-31(Толстой А. Н.)

DOI 10.26170/ufv19-05-08

ББК Ш33(Рос=Рус)6-8,444

## ЧЕХОВСКИЙ КОД В «ХОЖДЕНИИ ПО МУКАМ» А. Н. ТОЛСТОГО<sup>1</sup>

**Аннотация.** В статье рассматриваются «чеховский код» и его значение в трилогии А. Н. Толстого «Хождение по мукам». Для этого, прежде всего, изучается семейная переписка будущего писателя с родителями – А. Л. Толстой и А. А. Бостромом, самарская периодика 1890–1900-х гг., и анализируется формирование «чеховского мифа» в окружении юного Толстого и в сознании юноши. Далее автор статьи обращается к решению следующих вопросов: в чём именно может быть увидено присутствие «чеховского кода» на страницах трилогии, почему было так важно присутствие Чехова на страницах трилогии, и зачем Толстому потребовался «чеховский код» в «Хождении по мукам». Отвечая на эти вопросы, автор статьи анализирует поэтику трилогии, выявляет и рассматривает «чеховские приметы» в ней, учитывает отклики первых зрителей чеховских «Трёх сестёр» на спектакль и в результате – реконструирует ту биографическую и историческую ситуацию, осмысление которой стало одним из первых импульсов к созданию Толстым трилогии «Хождение по мукам».

**Ключевые слова:** А. Н. Толстой; «Хождение по мукам»; А. П. Чехов; «Три сестры»; Самара; Петербург; код; «спорные вопросы».

Уже само название романа А. Н. Толстого – «Сёстры» – заставляет вспомнить о чеховских «Трёх сёстрах», пьесе, написанной в 1900-м и опубликованной в 1901 году и ставшей таким образом своего рода эпилогом к прошедшему и прологом к наступившему столетию. Но дело, разумеется, не в названии, во всяком случае – не в нём одном. Название лишь обозначило присутствие в «Сёстрах» и в целом в «Хождении по мукам» присутствие чеховского кода, выступающего, как мы полагаем, в качестве одного из наиболее значимых для самого автора трилогии для трактовки описываемых на её страницах событий и характеров задействованных в этих событиях героев.

Итак, обо всём по порядку.

9 октября 1901 года отчим Толстого А. А. Бостром в письме из

---

<sup>1</sup> Статья подготовлена при поддержке гранта РФФИ 18-412-630003.

Самары в Петербург сообщил пасынку следующее: «Дорогой Лешура, давно я тебе не писал. Это потому, что жизнь моя очень мелочная, но заботливая. Устаёшь от ней каждый день, а писать нечего, интересы слишком мелкие. Раз один был в театре. Театральный сезон обещает быть хорошим. Труппа богаче прошлогодней и числом, а, в общем, пожалуй, и качеством. Правда, такой артистки, как Азагарова, нет, зато нет и полных бездарностей, как Боярский, Лазарев и др<угие>. Шла комедия “Иванов” Чехова с значительной переделкой самим Галицким. Переделка, бесспорно, к лучшему, т<ак> к<ак> пьеса производит впечатление. Галицкий чуть ли не ещё лучше играет, чем раньше» [ОР ИМЛИ, 6327/3]. А примерно полгода спустя, весной 1902-го, уже Алексей Толстой дал знать родителям в Самару: «Юля (Рожанская – М. П.) видела “Три сестры” Чехова и говорила, что их нельзя читать – скучны, но на сцене М.Х.Т. они прямо великолепны. Это конёк художественной труппы» [Алексей Толстой 1982: 223].

И снова – слово А. А. Бострому. 16 февраля 1903 года, из Петербурга в Самару жене, А. Л. Толстой: «Сашунчик, дорогой, были мы с Лелюшей вчера в театре на “Чайке”. Ведь хороша вещь. Совсем иное впечатление, чем при прочтении или представлении в Самаре. Как бы хотелось видеть другие вещи в этом роде, вообще новый реализм Чехова и Горького. Ведь, в самом деле, новый сорт реализма, новая форма уловления зрителя, перенесения его на сцену. Лёля ужасно доволен. Кроме прелести вещи, ему, видимо приятно было видеть моё увлечение. В этом некоторая победа нового над старым. Он говорит: “Юлю ужасно трудно растрогать, т<о> е<сть>, чтобы вещь ей понравилась. Но, когда она видела “Три сестры”, то три дня ходила как в тумане. Первый раз в жизни она увидела сцену, захватившую её так, как живая жизнь”» [ОР ИМЛИ, 6330/92].

Май того же года, А. Н. Толстой – родителям, из Петербурга в Самару: «...Вот ведь какой я свинья, после письма о Чехове я хотел написать в следующую субботу о Горьком. Но отложил, пот<ому что> в воскресенье пошёл на чеховское утро. А после утра хроническое откладывал до сего б<-го> мая. А чеховское утро было очень симпатичное утро: артисты Станиславского читали по ролям по акту из “Дяди Вани”, “Чайки” и “Трёх сестёр”. И, признаюсь, что даже в чтении “Три сестры” мне понравились больше, чем “Дядя Ваня”, и, конечно, чем александровская “Чайка”. Эта пьеса ещё глубже и драматичнее, и живее» [Алексей Толстой 1982: 230]<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> По словам А. М. Крюковой, «“письмо о Чехове” не сохранилось, однако о его содержании можно судить по небольшой заметке Толстого, написанной тогда же. С 7 по 23



Октябрь 1904-го, А. Л. Толстая – в Петербурге, А. А. Бостром пишет ей из Самары: «Был я в театре, брал ложу для Мар<ии> Михайловны с чадами. Надо было отплатить за несколько наших с Шурой обедов, когда у нас не было кухарки. Было очень оживленно. Давали “Вишнёвый сад”. По-моему, смотрел с удовольствием. Хорошо было смотреть на Мар<ию> Мих<айловну>. Она первый раз в нынешнем году в театре, да ещё при её экстенсивности вообще, она отдавалась пьесе вся, она и слёзы лила, и восторгалась. Очень ей Инсарова понравилась, и новая манера, чеховская, – пьесы. С моей точки зрения, Инсарова не соответствовала этой роли, но всё же играла прекрасно, – хорош был её брат Рассудов, но другие плохи. Особенно моя квартирантка бывшая. О, как я рад, что она больше не моя квартирантка» [СЛМ, КП-406].

Ну, и последнее. 29 декабря 1906 года, А. Н. Толстой – отчиму, из Петербурга – в Самару: «Завтра иду на “Три сестры”, о которых напишу подробнее, т<ак> к<ак> это наш спорный вопрос» [Переписка 1989: 123].

Приведённые фрагменты из писем юного (29 декабря 1906 года ему исполнилось 24 года) Толстого родителям и родителей – Толстому убеждают в том, что на протяжении по крайней мере пяти лет имя Чехова и разговор о его пьесах был одним из постоянных в этой переписке, во всяком случае – постоянным в тех случаях, когда эта переписка начинала касаться вопросов искусства, литературы и театра. Именно Чехов как никакой другой автор интересовал и двадцатилетнего юношу Толстого, видевшего в нём «победу нового над старым», и его родителей, стремившихся – насколько это было в их силах – стать причастными этому трудному для них новому. «Спорный вопрос» о Чехове и чеховских «Трёх сёстрах» и был, судя по всему, тем контрапунктом, который сближал Толстого с родителями и отдалял его от них в одно и то же время, и в поисках ответа на этот вопрос он адресовал свои послания матери и отчиму, а они ему, Лёле, с обеих сторон надеясь на то, что этот ответ поможет им понять друг друга и сохранить это взаимопонимание на годы вперёд.

Но, если говорить о Чехове и о поднятых им «спорных вопросах», перед которыми в течение нескольких лет стояли Толстой и его родители, следует сказать о том, что впервые эти вопросы встали перед ними не в 1901 году, а несколько раньше – по меньшей мере, ещё во второй половине 1890-х гг. и произошло это следующим образом.

---

апреля 1903 г. в Петербурге проходили гастроли МХТ; Толстому довелось побывать “на представлении двух пьес труппой Станиславского: “Дядя Ваня” Чехова и “На дне” Горького. <...> Теперь у нас два больших художника – Чехов и Горький – работают в этом направлении. Первый показывает безнадежно отчаянные картины обыкновенной жизни и ставит “аминь” над смыслом этой жизни. Второй показывает свежие растения, красоту и силу в новой незнакомой среде» [Переписка 1989: 111].

В декабре 1897 года на страницах «Самарской газеты», с которой уже несколько лет сотрудничала публиковавшая в ней свои рассказы А. Л. Толстая, увидела свет большая критическая статья А. А. Смирнова «Театр душ (“Чайка”, комедия в 4-х действиях)». Статья, как следовало из первого её абзаца, была написана как отклик на недавнюю постановку «Чайки» на сцене Самарского городского театра. Подробно разобрав содержание пьесы и характер её конфликта, А. А. Смирнов констатировал отсутствие в ней внешнего действия и внешних эффектов: «Оставляя в стороне вопрос о том, насколько это хорошо или дурно, я отмечу лишь то обстоятельство, что сказанная особенность произведения г. Чехова есть результат очевидной преднамеренности автора, который центр тяжести в своей драме, стремился перенести с внешности внутрь, с поступков и событий внешней жизни во внутренний психический мир выводимых им лиц». Подобный конфликт, по словам автора статьи, и вызванные им особенности пьесы «являются новинкою в нашей драматургии, но на Западе уже давно нашли выражение во многих известных произведениях и имеют своих теоретиков с крупными литературными именами», среди которых – английский писатель Р. Броунинг, «которого на родине считают Шекспиром нового времени» [Смирнов 2006: 142]. Дальнейший анализ пьесы осуществляется А. А. Смирновым под углом зрения следования Чеховым этой, броунинговской, традиции, существо которой виделось критику в следующем: «И в самом деле, произведения Броунинга есть – “театр душ”, добрых и порочных, восторженных и разочарованных, с самыми противоположными взглядами на истину, с различными стремлениями, слабостями и минутами торжества, – но все в своем разнообразии бесконечные проявления одной и той же идеи, освещающей для поэта смысл бытия и дающей ему веру в будущность человечества. Идею эту можно формулировать следующим образом: смысл жизни – в стремлении, в усилии человека постичь и воплотить истину, которую ему подсказывает внутреннее чутье. Достигает ли он цели или падает на пути с разбитыми надеждами – это уже детали, результат исторических или других причин, неверное понимание задачи и т.п. Важно то, что он стремился и доказал это своим падением». Следствием этой концепции жизни является, по мнению А. А. Смирнова, и особенный склад конфликта у английского драматурга: «Понятно, что при таком взгляде на сущность человеческой жизни, как на проблему чисто духовного свойства, Броунинг не мог уделить видного места в своих драматических поэмах их внешнему движению» [Там же: 143]. Такого «броунинговского» мировоззрения придерживается, по мнению критика, и автор «Чайки», полагающий, что «в этом движении – весь залог того, что мировая жизнь никогда не замрет под

холодным дыханием “отца матери – дьявола”; в нем же смысл отдельных человеческих жизней и высшее оправдание их. Пусть человек падает на пути, заблуждается, даже порою творит пустое или злое, если он показывает искреннее желание приблизиться к идеальной цели, жив будет он и жива душа его! Ошибки, падения, слабости и грехи неизбежно связаны с процессом движения: не будет первых – замрет последнее, и застывший мир погрузится “в спасительный мрак”» [Там же: 149].

Статья А. А. Смирнова, повторяем, увидела свет на страницах «Самарской газеты» в декабре 1897 года, когда пятнадцатилетний Толстой жил с матерью в Сызрани и учился в 4 классе Сызранского реального училища. Был ли он знаком с этой статьёй – неизвестно, как неизвестно и то, видел ли он или кто-либо из его близких поставленную в Самарском театре чеховскую «Чайку». Тем не менее, можно смело утверждать, что отзыв и того, и другого не остался неизвестным Толстому, и произошло это следующим образом. Написав статью о «Чайке», А. А. Смирнов – известный в Самаре нотариус, общественный деятель, гласный думы и поэт, публиковавшийся под псевдонимом «Аргунин», превратился в «Треплева», как будут отныне подписываться его многочисленные публикации, выходявшие на страницах той же «Самарской газеты» и других, в том числе – центральных, изданий, а также – отдельными книгами, среди которых книги о Горьком, Фете, символистах и другие. В том, что родители Толстого и он сам были знакомы и с самим Смирновым-Треплевым, и – с его публикациями, сомневаться не приходится, – слишком много этому подтверждений. Следовательно, не приходится сомневаться и в том, что «чеховский» псевдоним Треплева был одним из тех обстоятельств, которые лишней раз актуализировали присутствие Чехова в сфере размышлений юного Толстого о мире и окружающих его людях.

Были в окружении Толстого в самарский период его жизни и другие люди и события, актуализировавшие имя Чехова как автора тех самых, терзавших юношу и других его современников, «спорных вопросов». Одним из этих людей была поэтесса Е. А. Буланина, так же, как и А. А. Смирнов (Треплев) и мать А. Н. Толстого – А. Л. Толстая, сотрудничавшая с «Самарской газетой» и публиковавшая на её страницах свои стихи и переводы, а в 1901 году выпустившая поэтический сборник «Раздумье», куда вошло и стихотворение «Под впечатлением “Чайки” Чехова» [Буланина 1901: 75–76], получившее широкую известность и на несколько десятков лет пережившее своего автора<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Отголоском популярности буланинской «Чайки» можно считать её многочисленные переложения, среди которых была, например, «Чайка военная», получившая широкое

Не мог не знать Толстой и об имевшем место эпизоде, связанном с помощью Чехова голодающим крестьянам Самарской губернии. В 1898 году вследствие засухи и неурожая в Поволжье в Самарской губернии начался голод. Служивший в это время секретарём в Самарской губернской земской управе известный публицист и исследователь раскола А. С. Пругавин создал благотворительный кружок помощи обездоленным и через столичные газеты обратился к «русскому обществу» с призывом помочь голодающим. Узнав таким образом о самарской беде, Чехов написал Пругавину и предложил свою помощь, для чего привлёк к этому делу многих своих знакомых и с осени 1898-го до осени 1899 года, не уставая, собирал пожертвования в пользу голодающих крестьян, аккуратно высылая в Самару собранные им деньги. С этой же целью в газете «Крымский курьер» им были опубликованы несколько заметок о голодающих и о деятельности самарского благотворительного кружка, а в письмах Пругавину в Самару Чехов «ухитрялся сообщать множество разных сведений и подробностей <...> о ходе сборов его в пользу голодающих самарцев и о спектаклях и концертах, которые устраивались в Ялте с этой же целью, конечно, главным образом под его влиянием»<sup>1</sup>. Несмотря на то, что эти письма были опубликованы более десяти лет спустя после всех событий, есть все основания предположить, что родителям Толстого, знавшим и А. С. Пругавина, и других членов благотворительного кружка, и участвовавшим в эти годы в общественной жизни Самары, а следовательно, – и Толстому тоже, было известно об этой помощи Чехова самарским крестьянам. Таким образом, этот эпизод может быть сочтён ещё одним вкладом в «чеховскую копилку» самарских впечатлений будущего автора «Хождений по мукам».

На, разумеется, главным из этих вкладов были театральные впечатлениями юного Толстого, полученные им самим, либо – его близкими, и среди этих впечатлений, как мы уже видели из приведённых

---

распространение среди солдат в годы Первой мировой войны. См. об этом в нашей статье: [Перепелкин 2015].

<sup>1</sup> См.: [Шестаков 1989]. О помощи Чехова голодающим самарцам А. С. Пругавин рассказал в воспоминаниях, опубликованных в газете «Речь» уже после смерти писателя, в 1910 году, сообщив, между прочим, что в ответ на его просьбу опубликовать некоторые из его писем в Самару Чехов ответил ему категорическим отказом, мотивировав это тем, что публикация этих писем связала бы его на будущее время: «Потом, когда бы я писал письма, я был бы уже не свободен, так как мне всё казалось бы, что я пишу для печати» (Цит. по: [Шестаков 1989]. См. об этом эпизоде также: [Старочкин, Николаев 1954; Клёсов 1954; Андреев 1960; Соболев 1970]. В Отделе редкой книги Самарской областной универсальной научной библиотеки хранится альбом, который называется «А. П. Чехов и Самара (Материалы об участии А. П. Чехова в организации помощи голодающим)» (ОРК СОУНБ-306736).

фрагментов семейной переписки, не последнее место принадлежит самарской театральной сцене. Как нам удалось выяснить, самарский зритель познакомился с творчеством Чехова не позже осени 1889 года, когда «труппою русских драматических артистов под управлением П. М. Медведева» в городском театре была поставлена чеховская пьеса «Иванов». Как сообщали афиши, «пьеса эта имела выдающийся успех на сценах московских и петербургских театров», а в пятницу, 13 октября 1889 года, она «будет в первый раз представлена» на самарской сцене<sup>1</sup>. В мае 1895 года «товарищество русско-малорусских артистов под управлением А. К. Саксаганского» представило самарцам чеховскую же «шутку в одном действии “Предложение”»<sup>2</sup>. 8 октября 1904 года в городском театре «дирекции Н. Д. Кручинина» была «во второй раз представлена пьеса репертуара московского художественного театра “Вишнёвый сад”» [Самарская газета. – 1904. – 8 октября. – № 219. – С. 1]. В дальнейшем все названные пьесы неоднократно повторялись по несколько раз за сезон, а кроме того к ним добавлялись и другие. Так, в сезоне 1910-11 гг. на сцене самарского театра дважды была поставлена пьеса «Дядя Ваня», причём средства от одного из спектаклей пошли в пользу семьи трагически погибшего артиста В. Мамонтова<sup>3</sup>, В январе 1912 года «драматическая труппа под управлением В. Образцова» представила пьесу «Три сестры»; пьеса была поставлена режиссёром К. Т. Бережным и шла в его бенефис [Самарская газета для всех. – 1912. – 28/10 января. – № 23. – С. 1]. Таким образом, самарский зритель, так или иначе, был знаком почти со всем чеховским репертуаром и мог судить о нём не понаслышке, а с опорой на собственные впечатления, отзвуки которых должны были достигать Толстого, интересовавшегося театром и даже делавшего в годы обучения в Самарском реальном училище первые робкие шаги на театральной сцене.

Наконец, ещё одной заметной страницей в самарской «чеховиане» стали события, связанные с кончиной писателя и посвящёнными ему памятным мероприятиями. Остановимся на этой странице несколько подробнее.

6 июля 1904 года на страницах «Самарской газеты» были помещены сразу несколько материалов, связанных с кончиной писателя, – перепечатанный из «Русских ведомостей» некролог, стихотворение самарского поэта Ф. Гуськова «Памяти А. П. Чехова» и две заметки – Молота и В. Ангарского – «Маленький венок» и «У свежей могилы».

---

<sup>1</sup> См. списки афиш самарского театра в архиве П. Деева: [СЛИМ, КП-1228].

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

Здесь же было помещено приглашение на панихиду по писателе, намеченную на утро 6 июля: «Сегодня в 10 ½ часов утра в кафедральном соборе будет отслужена панихида по скончавшемся писателе Антоне Павловиче Чехове. Редакция “Самарской газеты” приглашает почитателей Антона Павловича Чехова почтить своим присутствием панихиду» [Самарская газета. – 1904. – 6 июля. – № 145. – С. 2]. На следующий день эта же газета поместила краткую заметку о состоявшейся «в присутствии небольшого кружка почитателей А. П. Чехова и редакции “Самарской газеты”» панихиде, отслуженной о. В. Лаврским [Самарская газета. – 1904. – 7 июля. – № 146. – С. 2]. А ещё день спустя газета разразилась большим фельетоном Молота, опубликованном в его цикле «Искры» и озаглавленном «Панихида». «“Панихида...”». Так назывался первый рассказ А. П. Чехова, напечатанный в “Новом времени” 15 февраля 18 года. “Панихида...”. Так называется и наш рассказ, но уже о А. П. Чехове, – так начинается фельетон Молота. – Рассказ этот навеян самарской жизнью. Место действия – кафедральный собор. Герой – самарская публика: несколько представителей газеты, два-три чиновника, один случайно зашедший гимназист, две бабы, несколько дам, какой-то деревенский мужик и околоточный надзиратель, – вот все, кто явился на панихиду по писателе, которого при жизни так любила наша провинция и которой он отдал все силы и чувства. А что же средняя школа и её представители, молодёжь? Молодёжь, произносящая в Татьянин день такие пылкие речи, отсутствовала на панихиде по А. П. Чехове. Да и присутствующая публика чувствовала себя неловко. Она как бы недоумевала: “Зачем она идёт и о каком это “рабе Божьем”, которого называли то Алексеем, то Николаевичем, – идёт речь?”. Все чего-то ждали... “Вечная память!” – пронесли в воздухе последние слова священника. И часть публики направилась к выходу. Другая часть всё ещё не шевелилась. Все ещё ждали. Чего? Этого они не знали. Но всем было тяжело, грустно. Все испытывали чувство неудовлетворённости, и на тех немногих лицах, которые присутствовали на панихиде, читалось: “Не то всё это... Не то...”. Не то, чего заслужил великий писатель. Чего можно было ожидать от такого города, как Самара. И странное явление: почти безошибочно можно сказать, что такая картина наблюдалась в этот день и в других городах нашей провинции. То же безразличие. То же безлюдье» [Самарская газета. – 1904. – 8 июля. - № 147. – С. 3].

«Безразличие и безлюдье», насторожившие фельетониста, безусловно, характеризовали провинциальные и, в частности, самарские нравы, но только отчасти. С другой же стороны, отсутствие большого количества присутствующих на панихиде, и в том числе – учащейся

молодёжи, объяснялось временем года и тем, что многие находились в эти июльские дни в отъезде – на дачах, в путешествиях, на море и т.д. Таким образом, нельзя не признать и того, что фельетонист несколько сгустил краски, обвинив самарцев в безразличии. Кстати, уже через два дня после описанной Молотом малолюдной панихиды, 9 июля, в том же самом кафедральном соборе была отслужена ещё одна панихида о покойном писателе, устроенная по инициативе правления Самарского общества поощрения образования, на которой присутствовали как члены этого общества, так и другие самарцы [Самарская газета. – 1904. – 7 июля. – № 146. – С. 1]. Тем не менее, нельзя не признать правоты фельетониста в брошенном им «не то всё это, не то». Почувствовали это и самарцы, в октябре того же года собравшиеся на заседание семейно-педагогического кружка, состоявшееся в здании биржи под председательством члена общества Е. Бужковой. Отметим, что это было самое первое заседание кружка, который в будущем ещё сыграет свою довольно заметную роль в истории самарской общественной жизни. В программе заседания значились несколько вопросов, среди которых было чтение реферата А. А. Смирнова «Русская печаль» (о Некрасове, его поэзии и её воспитательном значении), а также его же, Смирнова, выступление «Памяти А. П. Чехова» [Самарская газета. – 1904. – 8 октября. – № 219. – С. 2; Самарская газета. – 1904. – 9 октября. – № 220. – С. 3]. «Публики было много, – писала на этот раз “Самарская газета”, – и заседание прошло оживлённо» [Самарская газета. – 1904. – 12 октября. – № 222. – С. 3]. В находящемся в фондах Самарского литературного музея архиве артистки З. М. Славяновой нам также удалось обнаружить фрагмент афиши Литературного утренника памяти А. П. Чехова, устроенного Самарским обществом любителей литературы и изящных искусств в городском театре 21 октября <?> года для учащихся средних учебных заведений. В программе утренника, как заявлялось в афишах, значился реферат З. М. Славяновой-Смирновой на тему «Основные черты творчества Чехова», туманные картины, сцена из «Дяди Вани» в исполнении артистов городского театра Морозовой, Сониной, Зиновьева, Смирнова и других, чтение миниатюры «Хирургия» и пение.

Таким образом, есть основания думать, что, «проштрафившись» в июле, самарцы вполне реабилитировались в октябре, вернув себе право называться просвещёнными гражданами своей страны и своего города. Правда, для нас в данном случае интереснее и важнее другое, а именно – знал ли А. Н. Толстой о происходящем в Самаре и, если знал, то в какой степени все эти события воздействовали на него, как воспринимались и т.д. Однозначного ответа на этот вопрос нет,

так как ни летние панихиды, ни осенние заседания и утренники не получили отражения в семейной переписке Толстых. Но, учитывая тот интерес, который проявляли родители Толстого к общественной и литературной жизни Самары, а также – частые приезды матери будущего писателя А. Л. Толстой в этот период в Петербург, мы имеем право предположить, что Толстой был в курсе описанных выше событий, отзывавшихся в его душе так, как они и должны были отозваться в душе любого пылкого юноши, вчерашнего провинциала, а ныне – студента столичного вуза и знатока и поклонника новейших течений в искусстве. Был ли Толстой раздражён инертностью самарцев, не пожелавших посетить панихиды в память великого писателя? Разумеется, был, и, вполне вероятно, именно это раздражение скажется позже в следующей нелестной характеристике, данной Толстым городу своей юности: «Люди спивались и свинели в этом страшном, пыльном, некрасивом городе, окруженном мещанскими слободами» [Алексей Толстой 1982: 24–25]. Был ли он рад тому, что, собравшись с мыслями и «одумавшись», его земляки сказали-таки Чехову своё «спасибо»? Вне всяких сомнений: да, и, может статься, что в некоторой степени именно этим и было продиктовано решение вывести некоторых из них, в частности – «красу и гордость самарской интеллигенции» А. А. Смирнова (Треплева), в качестве героев на страницах трилогии «Хождение по мукам».

\*\*\*

Переходим к «чеховскому коду» в трилогии А. Н. Толстого.

Во-первых, в чём именно, по нашему мнению, может быть увидено его присутствие на страницах трилогии? Явных примет этого кода не очень много, но зато те, что имеются, отличаются ярко выраженным характером. Именно такой приметой является, как уже было сказано выше, само название первой части трилогии – романа «Сёстры»: нет надобности доказывать, что для читателей и зрителей, выросших на чеховских «Трёх сёстрах» и искавших как в этой, так и в других чеховских пьесах ответы на стоявшие перед ними «спорные вопросы», связь «Сестёр» с «Тремя сёстрами» была очевидной. Но дело – далеко не только в названии, но и в стоящей за этим чеховским названием сюжетной ситуации, разумеется, не буквально, но всё же – узнаваемо воспроизведённой Толстым в его романе. Ситуация эта следующая: родные сёстры, одна из которых, старшая, замужем, а другая, младшая, ещё только робко приоткрывает для себя страницы новой, взрослой, жизни (так – у Толстого; у Чехова же, как мы помним, сестёр три плюс брат, «редуцированный» Толстым вместе с одной из сестёр «за ненадобностью» в его сюжете), «полу» (так у Толстого, а у Че-



хова – «полностью») осиротели: матери всех пяти сестёр (двух «толстовских» и трёх «чеховских») скончались некоторое время назад, отцы же – либо умерли недавно (у Чехова), либо – ещё живы и здравствуют (у Толстого), но прежний, родительский и их детский мир, в обоих случаях остался в прошлом и вот-вот рухнет на глазах у читателя. Любопытно, что, даже изображая это неминуемое разрушение семейного родительского очага, Толстой пользуется «чеховскими» приёмами и образами: дом, в котором живёт доктор Булавин, перевёрнут вверх дном, а на столе перед самим доктором (кстати, не Чехову ли обязан доктор Булавин своим родом деятельности? – полагаем, что и ему тоже) стоит самовар, – не тот ли самый, что получила в день именин от Чебутыкина Ирина, незамедлительно отреагировавшая на этот подарок репликой: «Самовар! Это ужасно!». Почему ужасно? Всё просто: потому что этот самовар самым бесстыдным образом «разоблачает» сестёр, давно ставших посторонними друг другу, не слышащих и не говорящих друг с другом. Но и этого Толстому показалось мало, и он решил усилить ещё «чеховское звучание» в трилогии, дав одному из второстепенных героев третьей книги трилогии фамилию... Чебутыкин («И, наконец, в одном из коридоров на Катю наскочил плотный, чрезвычайно суетливый человек с большими губами и в парусиновой толстовке, прозеленевшей под мышками. – Вы актриса? Мне на вас только что указали, – торопливо заговорил он и, не обращая внимания на ответ Кати, что она учительница, обнял её за плечи и повёл по коридору. – Я вас включаю в летучку, поедете на фронт в отдельном вагоне, по выезде из Москвы – хлеб не ограничен, сахар и лучшее сливочное масло... Репертуар – а! С вашей-то фигуркой – спели, протанцевали, красноармейцы будут хлопать... Я послал на фронт профессора Чебутыкина, ему шестьдесят лет, он химик или астроном, – я знаю? так он называется теперь “король летучки”, – поёт куплеты из Беранже... Можете меня не благодарить, я чистый энтузиаст...» [Толстой 1984: 339]). Итак, чеховские приметы в толстовском «Хождении» есть, и их – не одна и не две, а гораздо больше, но, в конечном счёте, дело, разумеется, не в приметах, или, во всяком случае, – не только в них. Дело – в том, «почему» и «зачем» эти приметы Толстому, и вот эти-то «почему» и «зачем» – интересующие нас «вторых» и «в-третьих».

Итак, во-вторых, – почему Толстому было так важно присутствие Чехова на страницах трилогии? Из сказанного выше становится ясно, что Чеховым так или иначе были окрашены все или почти все локации, некогда игравшие какую-то важную роль в жизни и в сознании молодого Толстого. Именно такой локацией была Самара – город юности, ставший

также городом первых чеховских театральных и читательских впечатлений. Такой локацией был Петербург, где – помимо прочего – Толстой впервые увидел спектакли по чеховским пьесам на большой театральной сцене («Чайку» в постановке Александринского театра в феврале 1903 года, «Три сестры» в постановке гастролировавшего в конце 1906 года в Петербурге Московского художественного театра, и другие). Такой локацией была и Москва, в которой сам Толстой сначала бывал эпизодически, а впоследствии неоднократно жил, бродя по тем самым московским бульварам и улочкам, куда так рвались, но так и не сумели вырваться чеховские героини. Но помимо локаций Чеховым были так или иначе «окрашены» и все близкие юному Толстому люди – первая жена, напомним, первой посмотревшая чеховских «Трёх сестёр» и поделившаяся с Толстым своими впечатлениями об увиденном, и родители, с которыми будущий писатель обсуждал чеховские спектакли, а также – бывал на некоторых из них.

Здесь имеет смысл сделать ещё одну небольшую оговорку. Осенью 1905 года, остановившись на некоторое время в Москве, А. Л. Толстая познакомилась с некой Чеховой, упоминания о которой содержатся в трёх её письмах этого периода к А. А. Бострому в Самаре. Так, в письме от 6 октября она писала следующее: «... вечером постараюсь записать докладец, если Чехова скажет, что это желательно» [ОР ИМЛИ, 6311/144]. В другом письме, написанном днём позже, она же сообщила: «Была у Чеховой. Симпатичная, славная женщина, но не знаю, посмотрю ещё. Ужасно не похожа на тип общественного деятеля. Вся такая мягкая и добрая. Говорит – наше дело ещё в зародыше, всё в будущем. Пригласила меня сегодня в заседание бюро перед съездом <...> К Чеховой ездила на конке, а Сытин очень близко от неё, только через площадь. Собрание не у Чеховой. От неё узнала адрес женского народного клуба графини Бобринской» [ОР ИМЛИ, 6311/139]. Наконец, собираясь уезжать из Москвы, в письме от 19–22 октября она, рассказывая о предотъездных сборах, заметила: «Зашла к Чеховой проститься <...> Чехова мне сказала, что пострадал Ал. Сем. Медведев, спасавший от огня и черни служащих женщин (речь идёт о революционных беспорядках в Твери – М. П.)» [ОР ИМЛИ, 6311/141].

О какой Чеховой здесь идёт речь? С этим вопросом мы обратились к ведущему научному сотруднику ИМЛИ РАН Г. Н. Воронцовой, возглавляющей научную группу, работающую над подготовкой Собрания сочинений А. Н. Толстого. По мнению Г. Н. Воронцовой, речь в данном случае могла идти сразу о двух Чеховых – невестках А. П. Чехова – Софье Владимировне и Ольге Германовне. С. В. Чехова (урождённая Андреева) (1872–1949) была женой И. П. Чехова, О. Г. Чехова (урождённая Влады-

кина) (1871–1950) – женой его брата М. П. Чехова. Однако, скорее всего, как полагает Г. Н. Воронцова, А. Л. Толстая пишет о первой из них – Софье Владимировне, то есть – жене Ивана Павловича Чехова. Это предположение кажется нам также наиболее вероятным: известно, что и она сама, и её муж И. П. Чехов были педагогами, а Иван Павлович – ещё и гласным Московской городской думы, занимались общественной деятельностью, живо интересуясь новыми педагогическими идеями. Учитывая, что и А. Л. Толстая в это время участвовала в деятельности Самарского семейно-педагогического кружка и интересовалась педагогическими вопросами и проблемами, логично будет предположить, что именно этот её интерес и сблизил её с женой брата писателя и драматурга.

Окончив Нижегородский Мариинский институт благородных девиц, С. В. Чехова через два года поступила учительницей в Петровско-Басманное училище в Москве, где и познакомилась с будущим мужем. 9 июля 1893 года они сыграли свадьбу, а год спустя у них родился сын, чья жизнь трагически оборвалась в юности. Тогда же, в 1893 году, накануне свадьбы с И. П. Чеховым, Софья Владимировна познакомилась с А. П. Чеховым, часто бывавшим и останавливавшимся у них на казённой квартире в Москве, интересовавшимся их педагогической деятельностью и относившимся, по её словам к ней, «с неизменной теплотой» [Воспоминания]. Как пишет о ней публикатор её воспоминаний Г. Шалюгин, «Софья Владимировна учительствовала всю жизнь и, судя по отзывам, была прекрасным педагогом. Она скончалась в 1949 году, пережив Ивана Павловича на 28 лет. Незадолго до смерти ее парализовало, но, утратив подвижность, она сохранила прекрасную память. С. М. Чехов записал ее воспоминания об Антоне Павловиче, содержащие ряд интересных подробностей о личности писателя, о жизни чеховской семьи в Мелихове» [Шалюгин].

Знал ли об этом знакомстве матери А. Н. Толстой? Скорее всего, знал: мать и сын много и активно общались в эти годы – и в письмах, и лично, и уж, конечно, мать не могла не рассказать юноше, интересующемуся литературой, театром и чеховской драматургией, о своём знакомстве с близкой родственницей писателя и драматурга, знавшей его на протяжении десяти с лишним лет. Таким образом, образ матери был не просто «окрашен» для Толстого чеховскими красками, но эти краски были далеко не блёклыми, а сочными и яркими.

Наконец, в значительной степени Чеховым была «окрашена» и собственная юность Толстого, прошедшая под знаком сформулированных автором «Трёх сестёр» и других пьес и рассказов «спорных вопросов». Полагаем, что именно с этими «спорными вопросами» и связано более всего интересующее нас «зачем».

Что касается «спорных вопросов», то их, как, наверное, и в жизни каждого молодого человека, было недостаточно и в жизни юного А. Н. Толстого тоже, и о некоторых из них последний не раз и не два говорил со своим отчимом А. А. Бостромом. Отголоски этих – крайне непростых для них обоих – разговоров сохранились в частности в письмах, которыми отчим и его пасынок обменивались в период студенчества последнего и последовавшие за студенчеством годы. Не последнее место среди этих непростых тем принадлежит, в частности, дискутировавшимся в семье взрослеющего Толстого вопросам об отношении его новых родственников – родителей жены Ю. В. Рожанской и его самого к матери и отчиму: ситуация здесь осложнялась тем, что последние жили в незаконном браке, так как при разводе с мужем, графом Н. А. Толстым, мать будущего писателя была наказана «всегдашним безбрачием»; но если демократический в своей основе круг А. А. Бострома и А. Л. Толстой смотрел на эту ситуацию снисходительно, то близкие Ю. В. Рожанской, да и она сама, относились к этому иначе и, как считал А. А. Бостром, тем самым оказывали влияние на его пасынка, который заражался от них пренебрежительным отношением к своим родителям. К этому присоединилось и то обстоятельство, что, став студентом, А. Н. Толстой почти одновременно с этим получил наконец-то графский титул, став «его сиятельством» и таким образом выбившись из той демократической среды, в которой прошло его детство, в среду иную – аристократическую. Несмотря на уверения юноши, что он ничуть не изменился, отчим, видимо, чувствовал или воображал себе иное, и эти его ощущения также находили себе место в дискуссиях между ним и А. Н. Толстым. Наконец, став студентом столичного вуза, что открыло ему дорогу в столичные же театры, клубы, литературные и другие общества, А. Н. Толстой в очень короткий период перестал быть тем прежним Лёлей, к которому привыкли его родители и, в частности, с ранней юности живший в провинции и мысливший её категориями А. А. Бостром. В этот период у Толстого стремительно расширяется круг знакомств, меняются общественные и эстетические взгляды, формируется новое, не всегда понятное провинциальному «либералу и наследнику “шестидесятников”» Бострому, мировоззрение, оформляются другие взгляды на жизнь, задачи искусства, настоящее, прошлое и будущее страны. Временами, сочувствуя этим взглядам и относясь с пониманием к взрослению пасынка, Бостром начинал горячо спорить с ним, отстаивая собственную правоту и пытаясь убедить юношу в несостоятельности его позиций и взглядов. Всё это в целом и составляло совокупность тех самых «спорных вопросов», о которых идёт речь в

письме А. Н. Толстого к отчиму от декабря 1906 года. Решить же эти «спорные вопросы» означало для них обоих, и в первую очередь – для Толстого, найти собственное место в жизни, обрести такую позицию, которая, с одной стороны, позволила бы сохранить почтительно-дружеские отношения с человеком, вырастившим его и любившим как родного сына, но с другой – не принести в жертву этим отношениям те новые ценности, которые он обрёл теперь, в своей самостоятельной жизни и в своих собственных размышлениях и поисках. К решению этих вопросов, как мы видели из того же декабрьского письма 1906 года, и приближали юного Толстого чеховские «Три сестры».

В таком случае уместно будет поставить вопрос: о чём рассказала Толстому эта чеховская пьеса? Обратимся за помощью для ответа на этот вопрос к современникам юного Толстого, так же, как и он, увидевшим эту пьесу на сценах московских и петербургских театров в начале 1900-х гг.

Вот, например, как отреагировал на постановку «Трёх сестёр» труппой московского Художественного театра в Петербурге журнал «Театр и искусство»: «Какие же мотивы повседневного бытия ближе сердцу Чехова? Что всего ярче выступает в его драматических произведениях? Как ни притягательны по своей силе разные “вопросы”, но художников пера по-прежнему более всего клонит к изображению той чародейки, которая навсегда останется повелительницей мира. Любовь! Она, она всё двигает, всё окрашивает то в розовый, то серый, то чёрный цвет <...> Артиллерийский генерал заучил своих детей – и сына, и девочек, трёх сестричек. После смерти генерала, по признанию Андрея, с него точно тягость педагогической опеки свалилась, и он в год растолстел и обленился. Этот-то педагогический контроль, вероятно, и не позволил “трём сёстрам” вовремя влюбиться. Вряд ли при жизни отца у них было так непринуждённо весело и шумно, как это представлено на сцене в первом акте. Средняя сестра, “менее умная”, видимо по недоразумению вышла замуж за добродушного, но недалёкого, совсем-таки ограниченного учителя. С годами сёстры стали разборчивы, но цель жизни осталась всё-таки любовь. Найти бы только суженого!.. Старшая сестра старается сказать нравоучение в заключение; но это ли ей надо? Нет! Она жаждет любви и любви. И у военного доктора-старика, и у батарейного командира, и у барона Тузенбаха, и у Солёного, и у Маши, у педагога, и у Андрея и даже у пошлой Наташи и закулисного её обожателя, председателя управы, на уме любовь, любовь и любовь... А там, где она так сильно и правдиво сказала, много интереса, много страсти, много того, к чему и читатель, и зритель так склонен, в особенности – женская половина нашего общества. И в театре, на пьесах Чехова, подавляющее большинство – дамы...» [Кривенко 1902: 268].

А вот что писал этот же журнал всего несколькими месяцами ранее: «... Знакомый мне литератор <...> рассказывал, смеясь, по приезде из Москвы, будто на спектакле московского Художественного театра девица-курсистка, спрошенная им, чем ей так нравится пьеса – чуть ли именно не “Три сестры” – ответила: “пьеса показывает, что жизнь нам ничего не даёт, и это, действительно, так”. – Жизнь нам ничего не даёт... Экая дура! а ты бери, сама возьми, как же это она тебе даст? И мне в укор прибавил: “вы этим нытьём, кажется, сами восхищаетесь?”» [Сутугин 1901: 896].

А. Н. Толстой – не дама и не девица-курсистка, но и его тоже, как и многих его современников, волновали эти же вопросы, поднятые Чеховым и вызвавшие отклик у первых зрителей «Трёх сестёр»: волновала любовь, на глазах менявшая свои очертания и уже не похожая ни на тургеневскую, ни на ту, что описывалась в литературе продолжателями тургеневских традиций; волновала жизнь, «ничего не дающая» тем, кто только-только вступал в неё и ещё не умел «взять самому». Если же говорить о «спорных вопросах» между ним и отчимом, А. А. Бостромом, то существо этих вопросов, как нам представляется, также было затронуто в одном из первых откликов на пьесу Чехова. «Когда сёстры, тоскуя, мечтают: “в Москву, в Москву”, – писал С. Сутугин, – то невольно с улыбкой думаешь: при дешёвом-то теперешнем тарифе, коли так хочется туда поехать, отчего бы им в самом деле этого не сделать – сели в вагон и поехали. Само собой, им не съездить туда хочется, а жить там, но когда о каком-либо желании чрезвычайно много говорят, только говорят и ничего для осуществления не делают, то при всей снисходительности невозможно, в конце концов, удержаться от улыбки. Сёстры только говорят о Москве и ничего не делают, чтобы переехать туда не потому, что они ленивы в обыкновенном значении этого слова. Они вовсе не ленивы – как и вообще существует мало ленивых людей, гораздо меньше, чем это кажется, – наоборот, они трудятся, несмотря на то, что труд им причиняет одно страдание. Их бедам сопутствует, как и большинству людских бед, – незнание того, чего они хотят. Немцы очень часто употребляют это выражение – “du weisst nicht was du willst” (ты не знаешь, чего ты хочешь) в ответ на претензии, на жалобы на других и на свою жизнь. Не знать, чего хочешь – это значит: не знать того, что принесёт нам удовлетворение, если мы его достигнем. Или – что то же самое – не знать, какая причина, какое лишение или неудовлетворение какой потребности вызвало у нас желание, которое и является источником мучения, покуда оно не осуществится. Если сёстрам трудно “привыкнуть к отсутствию денщиков”, если одна из них думает, что она хочет поступить в городской телеграф, то это значит, что она не знает, чего хочет. Шестидесятые годы принесли в Россию благородную, но не основательную идею, что во всяком труде есть

непрерывно “поэзия и мысль”. Библейское проклятие человеку – “в поте лица своего добывать свой хлеб” наскоро переделали в благословение. Но это не так просто. Когда достигнуть чего-нибудь мучительно трудно, почти невозможно – поляки говорят: “to trudno” – Ирине, как и всякому, труда, самого труда, конечно, не нужно. Доставляет радость, удовольствие или счастье не труд, а сознание преодоления трудностей, сознание того, что имеешь труд за собой, и то лишь при известных условиях. И тогда мы называем нашу работу уже не трудом, а любимым занятием и делом или игрой. Тот, кто придумал балльную систему для детей, был тонкий психолог, хотя и односторонний. Их легче уверить, что хороший балл есть цель сама по себе, легче символизировать, так сказать, балл, чем объяснить им пользу от учения. Но целью может быть только хороший балл, и потому плохие отметки так мало действуют и никогда не исправляют неуспевающих учеников» [Там же]<sup>1</sup>. Другими словами, «спорные вопросы», стоявшие перед юным Толстым и А. А. Бостромом, если следовать мысли С. Сутугина, могли проистекать уже из того простого обстоятельства, что «шестидесятник» Бостром был убеждён в осмысленности мира и истории и целесообразности всего происходящего, Толстой же, формирование которого пришлось на первое десятилетие нового века, не раз и не два убеждался в обратном, а именно – в бессмысленности и нецелесообразности той самой цивилизации, которая совсем скоро будет вынуждена погибнуть, после чего, как скажет Толстой в письме отчиму, написанном осенью 1914 года, – «настанет, наконец, прекрасный век» [Алексей Толстой 1982: 257].

Итак, зачем же потребовался Толстому «чеховский код» в трилогии «Хождение по мукам»?

На наш взгляд, присутствие этого кода позволило автору трилогии максимально коротко и ёмко обобщить то, что было актуально для него в период, предшествующий и совпавший со временем, изображённым в первой её части – романе «Сёстры», период напряжённых исканий и раздумий о собственном прошлом и будущем, о матери и отчине, и наконец – о человеке и о его месте в истории.

---

<sup>1</sup> Многие годы спустя, в 1940 году, характеризуя тему дореволюционной постановки «Трёх сестёр», А. Н. Толстой обозначил её «как типичное противоречие для русской интеллигенции того времени: высокая мечта о прекрасном и бессилie мечтателей. Отсюда – хрупкость человеческой красоты в столкновении с грубой, животной, мещанской действительностью. Старый спектакль был лирической повестью о прекрасных русских людях, предпочитающих печаль несуществлённой мечты – грубому усилию, которое могло бы устроить их личную судьбу» [А. Н. Толстой 1984: 406–407].

## ЛИТЕРАТУРА

- Алексей Толстой и Самара : Из архива писателя. Куйбышев, 1982.  
А. Н. Толстой о литературе и искусстве. М. : Советский писатель, 1984. 559 с.
- Андреев И.* Чехов и Самара // Волжская коммуна. 1960. 29 января.  
*Буланова Елена.* Раздумье. Стихотворения. М. : Типография Борисенко и Бреслин, 1901. 212 с.
- Воспоминания об А. П. Чехове С. В. Чеховой. URL: <https://www.proza.ru/2010/03/07/286> (дата обращения: 17.11.2019).
- Клёстов И.* Чехов и Самара // Волжская коммуна. 1954. 15 июля.  
*Кривенко В. С.* «Три сестры» // Театр и искусство. 1902. № 13.  
*Перепелкин М. А.* «Скучная война» и другие сопутствующие обстоятельства : дневник фейерверкера Булгачёва в фондах Самарского литературного музея // Проблемы изучения военной истории : сборник статей Третьей Всероссийской научной конференции с международным участием. Самара : Изд-во «Научно-технический центр», 2015. С. 466-473.
- Переписка А. Н. Толстого. Т. 1. М. : Худож. лит., 1989. 351 с.  
*Смирнов (Треплев) А.* Театр душ : Стихи. Критические этюды. Воспоминания. Письма. (Самарский литературный архив. Выпуск 1). Самара : Изд-во «Самарский университет», 2006. 512 с.
- Соболев А.* Чехов и Самара // Волжская заря. 1970. 29 января.  
*Старочкин Т., Николаев Н.* Человек большого сердца // Волжский комсомолец. – 1954. – 14 июля.  
*Сутугин С.* «Три сестры» А. П. Чехова // Театр и искусство. 1901. № 49.  
*Толстой А. Н.* Собр. соч. : в 10 т. М. : Худож. лит., 1984. Т. 6. 397 с.  
*Шалюгин Г.* Чеховы были мирными людьми. URL: <https://www.proza.ru/2010/03/07/286>. (дата обращения: 17.11.2019).
- Шестаков К.* Чехов и Самарский край // Волжская заря. 1989. 22 марта. № 67.
- ОР ИМЛИ – Отдел рукописей Института мировой литературы им. А. М. Горького  
ОРК СОУНБ – Отдел редких книг Самарской областной универсальной научной библиотеки  
СЛМ – Самарский литературный музей

## REFERENCES

- Aleksey Tolstoy i Samara : Iz arkhiva pisatelya. Kuybyshev, 1982.  
A. N. Tolstoy o literature i iskusstve. M. : Sovetskiy pisatel', 1984. 559 s.  
*Andreev I.* Chekhov i Samara // Volzhskaya kommuna. 1960. 29 yanvara.



*Bulanina Elena.* Razdum'e. Stikhotvoreniya. M. : Tipografiya Borisenko i Breslin, 1901. 212 s.

Vospominaniya ob A. P. Chekhove S. V. Chekhovoy. URL: <https://www.proza.ru/2010/03/07/286> (data obrashcheniya: 17.11.2019 ).

*Klestov I.* Chekhov i Samara // Volzhskaya kommuna. 1954. 15 iyulya.

*Krivenko V. S.* «Tri sestry» // Teatr i iskusstvo. 1902. № 13.

*Perepelkin M. A.* «Skuchnaya voyna» i drugie soputstvuyushchie obstoitel'stva : dnevnik feyerverkera Bulgacheva v fondakh Samarskogo literaturnogo muzeya // Problemy izucheniya voennoy istorii : sbornik statey Tret'ey Vserossiyskoy nauchnoy konferentsii s mezhdunarodnym uchastiem. Samara : Izd-vo «Nauchno-tehnicheskij tsentr», 2015. S. 466-473.

Perepiska A. N. Tolstogo. T. 1. M. : Khudozh. lit., 1989. 351 s.

*Smirnov (Treplev) A.* Teatr dush : Stikhi. Kriticheskie etyudy. Vospominaniya. Pis'ma. (Samarskiy literaturnyy arkhiv. Vypusk 1). Samara : Izd-vo «Samarskiy universitet», 2006. 512 s.

*Sobolev A.* Chekhov i Samara // Volzhskaya zarya. 1970. 29 yanvarya.

*Starochkin T., Nikolaev N.* Chelovek bol'shogo serdtsa // Volzhskiy komsomolets. – 1954. – 14 iyulya.

*Sutugin S.* «Tri sestry» A. P. Chekhova // Teatr i iskusstvo. 1901. № 49.

*Tolstoy A. N.* Sobr. soch. : v 10 t. M. : Khudozh. lit., 1984. T. 6. 397 s.

*Shalyugin G.* Chekhovy byli mirnymi lyud'mi. URL: <https://www.proza.ru/2010/03/07/286>. (data obrashcheniya: 17.11.2019).

*Shestakov K.* Chekhov i Samarskiy kray // Volzhskaya zarya. 1989. 22 marta. № 67.

*OR IMLI* – Otdel rukopisey Instituta mirovoy literatury im. A. M. Gor'kogo

*ORK SOUNB* – Otdel redkikh knig Samarskoy oblastnoy universal'noy nauchnoy biblioteki

*SLM* – Samarskiy literaturnyy muzey

## РУССКАЯ КЛАССИКА В КУЛЬТУРНОМ ПРОСТРАНСТВЕ ЭПОХ

---

А. Н. КУДРЕВАТЫХ

*(Уральский государственный педагогический университет,  
Екатеринбург, Россия)*

ORCID ID: 0000-0001-6829-850X

УДК 821.161.1-3(Карамзин Н. М.)

DOI 10.26170/ufv19-05-09

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44

### РЕПУТАЦИЯ Н. М. КАРАМЗИНА В ЛИТЕРАТУРНОМ СООБЩЕСТВЕ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

**Аннотация.** Статья посвящена проблеме репутации Н. М. Карамзина. Автор рассматривает формирование восприятия сентименталиста русскими писателями и читателями. Своим творчеством и личностью уже при жизни он оказывал важнейшее влияние на русскую литературу. Рассматривая суждения различных писателей первой половины XIX века, автор выявляет, что репутация Карамзина была неоднозначной и менялась со временем: от стремления подражать ему, восхищения – до отношения к нему как к устаревшему явлению. Широкая читательская публика часто воспринимала Карамзина-писателя сквозь призму мифов о нем как о человеке чувствительном, соединяя его личность с образами персонажей созданных им произведений.

Вместе с тем устанавливается, что уже в первой половине XIX века утверждается представление о Карамзине как писателе, определившем во многом дальнейшее развитие русской литературы.

**Ключевые слова:** Карамзин; репутация; литературное сообщество XIX века; оценки; миф.

Одним из самых значительных писателей в русской литературе конца XVIII – начала XIX вв. является Н. М. Карамзин. С подачи В. Г. Белинского этот период русской словесности принято называть его именем [См.: Белинский 1955: 139].

Особого внимания заслуживает то, как складывалась репутация Карамзина в литературных кругах XIX века. В литературном обществе придерживались различного мнения о Карамзине. Своим творчеством и личностью он уже при жизни оказывал важнейшее влияние на русскую литературу. Писатели делились на его поклонников, для которых основоположник русского сентиментализма был образцом для подра-

жания, и тех, кто был противником его творчества. Первые перенимали творческие принципы Карамзина и учились у него новому литературному языку. Вторые же – критиковали его за излишнюю ориентацию на европейскую традицию в языковой реформе и сентиментальность.

Особый этап в оценке Карамзина настал после его смерти в 1826 году. «Так уж повелось в русской литературе, а может быть, и в искусстве в целом, – пишет Л. А. Сапченко, – что значение творческой личности помогает понять ее уход. Случай с Карамзиным особенно разителен. Как писатель он оказывал колоссальное влияние на литературу уже при своей жизни, не меньшее значение для современников имела и его личность. На него ориентировались, с ним считались, его мнение (близкое или неблизкое) было всегда учтено. Жуковский, как известно, словом “Карамзин” определял все лучшее, что было в его душе. Его смерть была воспринята многими современниками не просто как личная драма, но как невозполнимая нравственная утрата, как потеря для культуры» [Сапченко 2006: 11].

Приведем в этой связи отзыв П. А. Вяземского из его записных книжек: «Я писал сегодня Жуковскому: “Чувство, которое имели к Карамзину живому, остается теперь без употребления: не к кому из земных приложить его. Любим, уважаем иных, но все нет той полноты чувства. Он был каким-то животворным, лучезарным средоточием круга нашего, всего отечества. Смерть Наполеона в современной истории, смерть Байрона в мире поэзии, смерть Карамзина в русском быту оставила по себе бездну пустоты, которую нам завалить уже не придется. Странное сличение, но для меня истинное и не изысканное! При каждой из трех смертей у меня как будто что-то отпало от нравственного бытия моего и как-то пустее стало в жизни. Разумеется, говорю здесь, как человек, член общего семейства человеческого, не применяя к последней потере частных чувств своих. Смерть друга, каков был Карамзин, каждому из нас уже есть само по себе бедствие, которое отзывается на всю жизнь; но в его смерти, как смерти человека, гражданина, писателя, русского, есть несметное число кругов все более и более расширяющихся и поглотивших столько прекрасных ожиданий, столько светлых мыслей!”» [Вяземский 1992: 84].

А. С. Пушкин сообщал П. А. Вяземскому из Михайловского 10 июля 1826 г.: «Читая в журналах статьи о смерти Карамзина, бешусь. Как они холодны, глупы и низки. Неужто ни одна русская душа не принесет достойной дани его памяти?» [Пушкин 1981: 233].

Представление о Карамзине двоилось в сознании современников. С одной стороны, «придворный историограф, облагодетельствованный императором (таким Карамзин предстает в некрологии Н. И. Греча)», а

с другой стороны, «“честный человек”, совершивший гражданский подвиг, превыше всего ставящий свою внутреннюю независимость, – в восприятии Пушкина» [Сапченко 2006: 12].

И все же почтительные отзывы о Карамзине преобладали. Так, высокая оценка личности Карамзина была дана Н. В. Гоголем в письме к Н. М. Языкову (1846) в связи с открытием памятника писателю-сентименталисту. В нем с необыкновенной искренностью были подчеркнуты благородство, смелость, чистота души Карамзина [См.: Гоголь 2009: 1019]. В заметках по поводу юбилея Карамзина (1866) И. А. Гончаров писал: «Воспоминания о нем как о писателе и как о благородной, светлой личности еще живут в современном обществе, ему принадлежат наши живые симпатии...» [Гончаров 1980: VIII, 16]. Подобные мнения свидетельствуют о том, что и во второй половине XIX столетия Карамзин все еще оставался живым явлением русской литературы и культуры.

В это же время бытовала и противоположная оценка значения творчества русского сентименталиста. Карамзин в определенных литературных кругах воспринимался не просто как «устаревшее, но как “мертвое (смехотворное, вредное) явление в русской культуре, заслуживающее только издевки и, во всяком случае, полного забвения”» [См. об этом: Сапченко 2006: 17].

С именем Н. М. Карамзина связано несколько мифов, бытовавших в XIX веке. Один из главных – уверенность в том, что он в жизни был очень чувствительным, влюбчивым человеком. Фактически представлялось, что он живет как пишет, в жизни руководствуясь сентиментальными принципами. На самом же деле в жизни он был скуп на душевные излияния и мало кого впускал в круг близких людей. «Представлять себе Карамзина “сентименталистом в жизни” – значит глубоко заблуждаться», – утверждает Ю. М. Лотман [Лотман 1997: 16].

Второй миф был связан с тем, что в сознании простых читателей происходило слияние биографического автора и образов сентиментальных персонажей его произведений (Эмилия, юнога путешественника по Европе и др.). Самая популярная героиня Карамзина – «бедная Лиза» – воспринималась как авторское alter ego на вечные времена [Сапченко 2006: 21]. Это поверхностное восприятие творчества Карамзина привело к тому, что повесть «Бедная Лиза» была осмыслена как явление малохудожественное и чуждое русской жизни. Часто оставался незамеченным психологизм повести, ее значение для дальнейшего развития русской литературы.

Нередко вследствие «поверхностного прочтения» произведений Карамзина «образ автора отождествлялся с личностью автора. Между

тем именно нетождественность делает феномен Карамзина многогранным, объемным и неоднозначным, однако проясняться это стало только в 20-х годах XX в.» [Там же: 22].

Писатели XIX столетия в своих оценках акцентировали внимание на различных составляющих наследия Н. М. Карамзина. Большинство из них подчеркивали общее значение его личности и творчества. Так, В. А. Жуковский в статье «О поэте и современном его значении» (1848) упоминает имя Карамзина в одном ряду с английским романтиком Вальтером Скоттом: «С такою же благодарностию сердца укажу на Карамзина, которого непорочная душа прошла по земле как ангел света и от которого осталась отечеству, в созданной им Истории, вечное завещание на веру в Бога, на любовь ко благу и правде, на благоговение пред всем высоким и прекрасным» [Жуковский 1986: 425].

Н. В. Гоголь тоже высоко оценивает человеческие качества писателя: «Карамзин первый показал, что писатель может быть у нас независим и почтен всеми равно, как именнейший гражданин в государстве. Он первый возвестил торжественно, что писателя не может стеснить цензура, и если уж он исполнился чистейшим желанием блага в такой мере, что желанье это, занявши всю его душу, стало его плотью и пищей, тогда никакая цензура для него не строга, и ему везде просторно. Он это сказал и доказал. Никто, кроме Карамзина, не говорил так смело и благородно, не скрывая никаких своих мнений и мыслей, хотя они и не соответствовали во всем тогдашнему правительству, и слышишь невольно, что он один имел на то право. Имей такую чистую, такую благоустроенную душу, какую имел Карамзин, и тогда возвещай свою правду: все тебя выслушает, начиная от царя и до последнего нищего в государстве. И выслушает с такою любовью, с какой не выслушивается ни в какой земле ни парламентский защитник прав, ни лучший нынешний проповедник, собирающий вокруг себя верхушку модного общества, и с какой любовью может выслушать только одна чудная наша Россия, о которой идет слух, будто она вовсе не любит правды» [Гоголь 2009: 1019]. Для Гоголя в образе Н. М. Карамзина соединились воедино понятия «писатель», «чистая душа» и служение правде и России.

Один из аспектов творческого наследия Карамзина – его поэзия. П. А. Вяземский дал такую оценку поэтического таланта Карамзина: «В нем не было лиризма. В прозе его, напротив, много движения и музыкальной певучести. Самые рифмы ему как то неохотно поддавались. С ним родилась у нас поэзия чувства, любви к природе, нежных отливов мысли и впечатлений: словом сказать, поэзия внутренняя, задушевная. В ней впервые отразилась не одна внешняя обстановка, но в сердечной

исповеди сказалось, что сердце чувствует, любит, таит и питает в себе. Из этого пока еще, согласен я, довольно скромного родника пролились и прозвучали позднее обильные потоки, которыми Жуковский, Батюшков, Пушкин оплодотворили нашу поэтическую почву» [Вяземский 1984: 255]. Мнение Вяземского не было единичным. Несомненно, что наиболее ярко талант Карамзина проявился именно в прозе.

В то же время высокую оценку получил многотомный труд Карамзина «История государства Российского» (опубл. в 1818–1829 гг.). Для многих современников заслуги Карамзина как историографа были неоспоримы. Так, А. И. Тургенев в статье «Заслуги Карамзина, исторического исследователя и исторического писателя» (1827) отмечает: «Между тем необходимость требует оценить подробнее пользу, какую принес Карамзин истории как науке глубоким исследованием древности и критическим употреблением памятников. Карамзин сохранил все, что нашлось в наших летописях драгоценного: каждую черту героя древнего времени, постоянное мужество наших пастырей душ – просветителей народа, некогда смелых заступников оного у трона; полное наше гражданское и церковное законодательство, и каждый отголосок славы из времен древнейшей России» [Тургенев 1989: 251].

Тургенев же в другой статье «О Карамзине и молчании о нем литературы нашей» (1827) сетует на то, что заслуги Карамзина недостаточно оценены и после смерти его не уделяется ему должного внимания: «Да живет память его в каждом движении нашего сердца и в каждой строке о нем! Чем иным можем доказать нашу любовь к нему, как не жизнью его достойною, как не чувствами, подобными тем, кои сам питал он и к друзьям и к недругам, ненавидя пороки, но любя и прощая всех» [Карамзин 2006: 467].

Н. А. Полевой еще при жизни Карамзина в статье «О новейших критических замечаниях на “Историю государства Российского”, сочиненную Карамзиным» (1825) отмечал его заслуги как автора «Истории государства Российского»: «Долго ожидали мы Истории отечественной, сочиняемой Карамзиным, долго занимался сей почтенный муж важным творением, которому суждено было первое место в российской литературе. И вот уже совершилось восемь лет, как сей памятник ума и познаний историографа представлен суду ученого света!». За «Историей...», утверждает Полевой, справедливо закрепилась слава произведения очень ценного и в художественном плане: «Мнение, что “История государства Российского” творение превосходное и прекрасное, составилось...» [Там же: 128].

Вместе с тем Н. А. Полевой с сожалением говорит, что труд Карамзина еще не был в полной мере оценен критиками. «Никто донныне не

явился у нас не только с критикою, вполне объемлющею Историю государства Российского, никто не предстал даже с критикою отдельно по какой-нибудь части оной. Историограф, с благодарностию принимая замечания некоторых почтенных особ, доказал, что критика не оскорбляет его. Дельный, ученый разбор, мы уверены, никогда не оскорбит писателя, надежного на свои силы. Зато он имеет полное право пренебрегать мелочными и несправедливыми притязаниями» [Там же: 131].

А. С. Пушкин во фрагменте «Воспоминаний», посвященном Карамзину, писал о том, с каким воодушевлением был встречен его исторический труд: «Все, даже светские женщины, бросились читать историю своего отечества, дотоле им неизвестную. Она была для них новым открытием. Древняя Россия, казалось, найдена Карамзиным, как Америка – Колумбом. Несколько времени ни о чем ином не говорили» [Пушкин 1981: 48]. По мнению Пушкина, научные достоинства «Истории государства Российского» несомненны: «*Ноты русской истории* свидетельствуют обширную ученость Карамзина, приобретенную им уже в тех летах, когда для обыкновенных людей круг образования и познаний давно окончен и хлопоты по службе заменяют усилия к просвещению». Защищая Карамзина от нападок и «негодований» «молодых якобинцев» («... несколько отдельных размышлений в пользу самодержавия, красноречиво опровергнутые верным рассказом событий, казались им верхом варварства и унижения»): «Они забывали, что Карамзин печатал *Историю* свою в России; что государь, освободив его от цензуры, сим знаком доверенности некоторым образом налагал на Карамзина обязанность всевозможной скромности и умеренности. Он рассказывал со всею верною историка, он везде ссылался на источники – чего же более требовать было от него?». «Повторяю, – подчеркивал Пушкин, – что “История государства Российского” есть не только создание великого писателя, но и подвиг честного человека» [Там же 1981: 49. Курсив Пушкина. – А. К.].

Н. И. Греч в статье «О жизни и сочинениях Карамзина» (1827) также говорит о ценности труда писателя для русской литературы и читателей: «История государства Российского есть одно из важнейших творений на русском языке, по предмету, изложению и слогу. Карамзин воздвиг оным незыблемый памятник героям и подвигам древности русской и своему трудолюбию, уму и талантам». В то же время он замечает: «Но если он в звании историка достоин хвалы и благодарности ученого света, то не менее, по нашему мнению, заслуживает славы в качестве литератора и прозаика. В Истории имел он предшественниками и образцами знаменитых писателей древности и новых времен: новую же русскую прозу, чистую, легкую, благородную, сотворил он сам, силою

своего таланта и вкуса. Произведения его, казавшиеся легкими, потому что нашли многих подражателей, в том числе мало удачных, сначала возбуждали противоречие в литераторах, привыкших к прозе Ломоносова и его современников; но в последствие времени общий голос истинно-просвещенной публики признал, что слог Карамзина не есть прихотливое подражание иностранным примерам, а основан на глубоком познании свойств русского языка, очищен благородным вкусом и утвержден на правилах всеобщей грамматики» [Карамзин 2006: 471].

По мнению Н. И. Греча, создание нового литературного слога в его прозаических произведениях имело важное значение в развитии русской литературы: «Решительно можем сказать, что легкостью, ясностью и правильностью русской прозы в нынешнее время обязаны мы трудам Карамзина. Основательность, спокойствие, ясность, чистота, правильность, благоразумная бережливость, гармония его слога – видны были в его делах и обращении; но качества сии получали новый блеск и неотъемлемую прелесть от нежности сердца, от теплоты душевной, кроткой сострадательности и трогательного человеколюбия, коими оживлялись все помышления, слова и поступки» [Там же: 472].

Подчеркивая значение исторического труда Карамзина, Н. И. Греч указывал на важность предпринятой Карамзиным работы по реформированию литературного языка, что было необходимо на новом этапе развития русской литературы.

За Карамзиным уже в первой половине XIX закрепилась слава писателя-реформатора русской прозы. Его предшественники предпочитали большие жанровые формы, чаще всего эпистолярные романы (Ф. А. Эмин «Письма Эрнеста и Доравры», Н. Ф. Эмин «Роза» и «Игра судьбы», П. Ю. Львов «Российская Памела» и другие). Карамзин же стал разрабатывать более емкий «средний» прозаический жанр, предложив собственную модификацию психологической повести. Именно с этим жанром связаны главные достижения Карамзина в психологизации русской прозы [См. об этом подробнее: Кудреватых 2014; Кудреватых 2015 и др.].

Таким образом, в культурном сознании России уже первой половины XIX века сложилось представление о Н. М. Карамзине – авторе «Писем русского путешественника», «Бедной Лизы», «Истории государства Российского» и других произведений, оказавших влияние на последующее развитие русской литературы, выдающемся писателе, именем которого В. Г. Белинский означил целый период в истории отечественной словесности.



## ЛИТЕРАТУРА

*Белинский В. Г.* Сочинения Александра Пушкина. Статья вторая // Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. Т VII. М. : Изд-во АН СССР, 1955. С. 132–222.

*Вяземский П. А.* Записные книжки. М. : Русская книга, 1992. 381 с.

*Вяземский П. А.* Эстетика и критика. М. : Искусство, 1984. С. 253–262.

*Гоголь Н. В.* Карамзин (Из письма к Н. М. Я...ву) // Гоголь Н. В. Полное собрание сочинений в одном томе. Критические и публицистические статьи (1831–1836, 1845–1850). М. : Альфа-книга, 2009. С. 1019.

*Гончаров И. А.* Заметка по поводу юбилея Карамзина // Гончаров И. А. Собр. соч. : в 8 т. М. : Худож. лит., 1980. Т. 8. С. 15–18.

*Греч Н. И.* О жизни и сочинениях Карамзина // Карамзин Н. М. : pro et contra. СПб. : РХГА, 2006. 1080 с.

*Жуковский В. А.* О поэте и современном его значении // Жуковский В. А. Избранное. М. : Правда, 1986. С. 416–428.

Карамзин Н. М. : pro et contra. СПб. : РХГА, 2006. 1080 с.

*Кудреватых А. Н.* Значение опыта Н. М. Карамзина в создании образа «странного человека» : М. Ю. Лермонтов «Герой нашего времени» // Филологический класс. 2014. №4 (38). С. 13–16.

*Кудреватых А. Н.* Эволюция психологизма в прозе Н. М. Карамзина : учебное пособие. Екатеринбург : 2015. 164 с.

*Лотман Ю. М.* Карамзин. СПб. : Искусство-СПБ, 1997. 872 с.

*Полевой Н. А.* О новейших критических замечаниях на «Историю Государства Российского», сочиненную Карамзиным // Карамзин Н. М. : pro et contra. СПб. : РХГА, 2006. С. 128–133.

*Пушкин А. С.* Воспоминания. Карамзин // Пушкин А. С. Собрание сочинений: в 10 т. М. : Правда, 1981. Т. 9. С. 48–50.

*Сапченко Л. А.* Карамзин в движении времени // Карамзин Н. М. : pro et contra. СПб. : РХГА, 2006. С. 7–24.

*Тургенев А. И.* Заслуги Карамзина, исторического исследователя и исторического писателя // Тургенев А. Политическая проза. М. : Советская Россия, 1989. С. 251–254.

*Тургенев А. И.* О Карамзине и молчании о нем литературы нашей // Карамзин Н. М. : pro et contra. СПб. : РХГА, 2006. С. 466–467.

## REFERENCES

*Belinskiy V. G. Sochineniya Aleksandra Pushkina. Stat'ya vtoraya // Belinskiy V. G. Poln. sobr. soch.: v 13 t. T VII. M. : Izd-vo AN SSSR, 1955. S. 132–222.*

*Vyazemskiy P. A. Zapisnye knizhki. M. : Russkaya kniga, 1992. 381 s.*

*Vyazemskiy P. A. Estetika i kritika. M. : Iskusstvo, 1984. S. 253–262.*

*Gogol' N. V. Karamzin (Iz pis'ma k N. M. Ya....vu) // Gogol' N. V. Polnoe sobranie sochineniy v odnom tome. Kriticheskie i publitsisticheskie stat'i (1831–1836, 1845–1850). M. : Al'fa-kniga, 2009. S. 1019.*

*Goncharov I. A. Zametka po povodu yubileya Karamzina // Goncharov I. A. Sobr. soch. : v 8 t. M. : Khudozh. lit., 1980. T. 8. S. 15–18.*

*Grech N. I. O zhizni i sochineniyakh Karamzina // Karamzin N. M. : pro et contra. SPb. : RKhGA, 2006. 1080 s.*

*Zhukovskiy V. A. O poete i sovremennom ego znachenii // Zhukovskiy V. A. Izbrannoe. M. : Pravda, 1986. S. 416–428.*

*Karamzin N. M. : pro et contra. SPb. : RKhGA, 2006. 1080 s.*

*Kudrevatykh A. N. Znachenie opyta N. M. Karamzina v sozdanii obraza «strannogo cheloveka» : M. Yu. Lermontov «Geroy nashego vremeni» // Filologicheskii klass. 2014. №4 (38). S. 13–16.*

*Kudrevatykh A. N. Evolyutsiya psikhologizma v proze N. M. Karamzina : uchebnoe posobie. Ekaterinburg : 2015. 164 s.*

*Lotman Yu. M. Karamzin. SPb. : Iskusstvo-SPb, 1997. 872 s.*

*Polevoy N. A. O noveyshikh kriticheskikh zamechaniyakh na «Istoriyu Gosudarstva Rossiyskogo», sochinennuyu Karamzinym // Karamzin N. M. : pro et contra. SPb. : RKhGA, 2006. S. 128–133.*

*Pushkin A. S. Vospominaniya. Karamzin // Pushkin A. S. Sobranie sochineniy: v 10 t. M. : Pravda, 1981. T. 9. S. 48–50.*

*Sapchenko L. A. Karamzin v dvizhenii vremeni // Karamzin N. M. : pro et contra. SPb. : RKhGA, 2006. S. 7–24.*

*Turgenev A. I. Zaslugi Karamzina, istoricheskogo issledovatelya i istoricheskogo pisatelya // Turgenev A. Politicheskaya proza. M. : Sovetskaya Rossiya, 1989. S. 251–254.*

*Turgenev A. I. O Karamzine i molchanii o nem literatury nashey // Karamzin N. M. : pro et contra. SPb. : RKhGA, 2006. S. 466–467.*

Т. В. ЗВЕРЕВА

*(Удмуртский государственный университет,  
Ижевск, Россия)*

ORCID ID: 0000-0002-0485-7664

УДК 821.161.1-31(Пушкин А. С.):004.928

DOI 10.26170/ufv19-05-10

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44+Щ377

## **ПЛОЩАДЬ И БАЛАГАН: РАЗМЫШЛЕНИЯ НАД «КАПИТАНСКОЙ ДОЧКОЙ» ЕКАТЕРИНЫ МИХАЙЛОВОЙ**

**Аннотация.** В статье в рамках интермедиального подхода рассмотрена экранизация романа А. С. Пушкина «Капитанская дочка» (2005 г.). Анимационный фильм Екатерины Михайловой – это не только иллюстрация хрестоматийного сюжета, но и его новая интерпретация. По сравнению с текстом актуализировано пространство площади, на которой разворачиваются основные события, ставшие предметом художественного видения в анимационном фильме. Отмечено, что в творчестве Пушкина хронотоп площади всегда коррелирует с темой большой Истории. Площадь в мультфильме также связана с народным балаганным театром. Если в романе связь главного героя с ярмарочным Петрушкой едва намечена, то в экранизации эта связь актуализирована. Сюжет мультфильма тяготеет к сказочному сюжету встречи бывалого солдата со Смертью. Отмечено, что в мультфильме имеются явные аллюзии на пушкинский «Пир во время чумы»: смерть празднует свою победу, а танцующая на фоне пожарища безымянная пара указывает на присутствие жанра *dance macabre*. Значимой для создателей мультфильма становится и христианская аксиология («Житие Петра и Февронии»). Таким образом, в «Капитанской дочке» Екатерины Михайловой тесно переплетены три смысловые сферы – балаганная, сказочная и житийная.

**Ключевые слова:** А. С. Пушкин; экранизация; мифопоэтика; хронотоп площади; балаган; кукла; русская история.

Поэтический мир А. С. Пушкина удивительно легко ложится на анимационную образность. Художественный эксперимент Андрея Хржановского, осуществленный в 1977–1982 гг. («Я к Вам лечу воспоминаньем...», «И с Вами снова я...», «Осень»), стал глубочайшим проникновением в специфику творческого метода Пушкина. В качестве драматической основы создатели фильма использовали рисунки поэта на полях черновиков: в трилогии Хржановского внутренний динамизм пушкинских рисунков обернулся необычным визуальным сюжетом. Екатерина Михайлова обратилась к иной форме – в отличие от предшественников сотворенный ею мир обладает большей степенью условности, поскольку главными действующими лицами являются куклы. Вышедший в 2005 году мультфильм стал одной из лучших эк-

ранизаций прозы поэта в силу того, что кукольная эстетика органично соединилась с мировидением позднего Пушкина.

Обращаясь к теме взаимодействия различных видов искусства (литература и мульт-анимация), мы попытались ответить на вопрос, привнесла ли экранизация Екатерины Михайловой новизну в прочтение пушкинского романа, или это всего лишь иллюстрация хрестоматийного сюжета? На сегодняшний день имеется только одно исследование, непосредственно обращённое к интересующей нас теме, – это статья А. А. Калининой «“Капитанская дочка” Е. Михайловой: интерпретация пушкинской повести» [Калинина 2017]. По мнению исследовательницы, создатели фильма шли вслед за цветаевской интерпретацией, подтверждением чему служит признание режиссера: «Мне хотелось на эту вещь взглянуть с цветаевской точки зрения, сделать поэтично-мистическую интерпретацию» [Михайлова]. Статья А. А. Калининой изобилует множеством точных и интересных наблюдений над визуальной образностью фильма, что позволяет по-новому взглянуть на пушкинский роман, который, казалось бы, никогда не был обойден вниманием критики и большинство аспектов которого детально изучены литературоведческой наукой. Методологическим основанием настоящего исследования стали работы, в которых изложены принципы интердисциплинарного подхода [Тынянов 1977; Ханзен-Леве 2016; Ямпольский 1993].

Уже современники отмечали необычность последнего романа. Одним из первых, кто указал на «простодушие» пушкинских персонажей, был П. А. Вяземский (при этом эпитет «простодушный» отнесен, прежде всего, к Пугачеву) [Пушкин 1984: 238]. Князь В. Одоевский отметил, что отличительная особенность «Капитанской дочки» – присутствие «нравственно-чудесного» начала в тексте [Пушкин 1984: 239]. В подобном ключе мыслил и Н. В. Гоголь, заметивший, что «чистота и безыскусственность вошли в ней <повести> на такую высокую степень, что сама действительность кажется перед нею искусственной и карикатурной» [Пушкин 1984: 240]. Впоследствии почти все исследователи, обратившиеся к данному тексту, высказывали мысль об его сказочной или лубочной структуре [Арганович 1992; Марусова 2014; Осповат 1999; Сапожков 1986; Терц 2005; Emerson 1981; Mirrelson 1973]. Пушкинский роман как бы изначально тяготел к «буколической невинности», характерной для мира детства. Главный герой «Капитанской дочки» – вчерашний недоросль едва расставшийся с детскими играми (в финале прошедший «сквозь огонь и медные трубы» Петруша «прыгает как ребенок» [Пушкин 1984: 74]). В романе формируется самостоятельная семантическая сфера, связанная с темой «детства». Даже в смертельный момент капитан Миронов обращается к своим сол-

датам, как к детям: «Ну, детушки, постоим сегодня за матушку государыню...» [Пушкин 1984: 41]. «Что ж вы, детушки, стоите? Умирать так умирать, дело служивое!» [Пушкин 1984: 43]. Этот невинный детский мир еще более проявлен в фильме Екатерины Михайловой, поскольку его действующими лицами являются куклы. Если в романе выход из детства означен «уходом из дома» (расставание с «воздушным змеем» и «голубятней»), то в мультфильме этим выходом оказывается испеченная кукла Маши Мироновой. Благодаря куклам в мультфильме возникает необходимая атмосфера камерности, что очень важно для понимания текста, поскольку в последнем романе Пушкин пришел к новому – интимному – пониманию истории.

В анимационном фильме пушкинская фабула трансформирована. В центре внимания Екатерины Михайловой – площадь, с нее начинается и ею оканчивается действие фильма: действие развернуто от первых минут привоза Пугачева на плаху – до последнего мгновения, когда топор опускается на голову человека/волка. Гринев является непосредственным свидетелем казни Пугачева, и все предшествующие события увидены сквозь призму площадного действия. Герой то погружается в недавнее прошлое, то возвращается в настоящее (эти временные переходы между прошлым и настоящим временем каждый раз сопровождаются неожиданными решениями). Подобное построение фильма выявляет жанровую сущность пушкинского романа, поскольку форма мемуарного текста внутренне ориентирована на кольцевую композицию (в скобках заметим, что установка на «закольцованность» лежит в основе творческого метода Михайловой: «Мне нравится, когда все в сценарии имеет причину и следствие, когда получается закольцованность. Мне нравится форма рондо. Чтобы все ниточки были увязаны, чтобы все было неслучайно» [Михайлова]). Знаменательно, что через весь мультфильм проходит символический образ нити/Судьбы, которая в буквальном смысле визуально связывает между собой различные кадры и еще раз фиксирует круговое движение).

Если для Михайловой сюжет казни – центральный, кульминационный, то Пушкин ушел от описания казни Пугачева в романе. Как известно, этот отказ связан с принципиальной авторской установкой (подробный рассказ об этом драматическом эпизоде русской истории дан в «парном тексте» – «Истории пугачевского восстания»). Актуализируя тему публичной казни, Михайлова прикасается к одной из важнейших тем пушкинского творчества. Хорошо известны следующие размышления поэта: «Драма родилась на площади и составляла увеселение народное. Народ, как дети, требует занимательности, действия. Драма представляет ему необыкновенное, странное происшествие. Народ

требует сильных ощущений, для него и казни – зрелище. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, протрясаемые драматическим волшебством» [Пушкин 1978-1979: Т.7. 147].

Площадь как основное место действия впервые возникает в трагедии «Борис Годунов», в дальнейшем этот хронотоп будет присутствовать в важнейших произведениях Пушкина. Вместе с темой площади в творчество поэта входит тема большой Истории. Обращает на себя внимание, что пушкинская площадь всегда связана с прямой угрозой для человеческой жизни (казнь в стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий...») и романе «Капитанская дочка», наводнение в поэме «Медный всадник», извержение огненной лавы в стихотворении «Везувий зев раскрыл...»). Очевидно, что тема площади несет в себе и воспоминания о декабрьском восстании 1825 г. и июльской казни 1826 г. Знаменательно, что в стихотворении «Какая ночь! Мороз трескучий...» (1827) конь, минуя страшные следы казни, внезапно останавливается перед виселицей:

А площадь в сумраке ночном  
Стоит, полна вчерашней казни.  
<.....>

Но конь ретивый  
Вдруг размахнул плетеной гривой  
И стал. Во мгле между столпов  
На перекладине дубовой  
Качался труп. [Пушкин 1978–1979: Т. 3. 19]

На первый взгляд, в «Капитанской дочке» пространство площади не занимает важного места, более того, упоминаемая автором площадь в Белогорской крепости как бы не настоящая, отсюда употребление производного слова «площадка»: «Подходя к комендантскому дому, мы увидели на площадке человек двадцать стареньких инвалидов с длинными косами и в треугольных шляпах» [Пушкин 1984: 21]. Войско капитана Миронова и вовсе напоминает «потешное», игрушечное (в экранизации Михайловой авторская ирония еще более усилена – вместо двадцати стареньких инвалидов в кадре представлены только два, и эти двое разыграют откровенную балаганную сценку с козлом). Однако в драматический момент – в эпизоде приступа Пугачева – белогорская «площадка» трансформируется в «площадь». Речь в данном случае идет не столько о мнимом расширении художественного пространства, сколько о смене иронического модуса на трагический: «Раздавался колокольный звон. Вдруг закричали в толпе, что государь на площади ожидает пленных и принимает присягу. Народ повалил на площадь <...> На площади ставили наскоро виселицу» [Пушкин 1984: 43], «Площадь опустела. Я все стоял на одном

месте и не мог привести в порядок мысли, смущенные столь ужасными впечатлениями» [Пушкин 1984: 46], «Виселица с своими жертвами страшно чернела» [Пушкин 1984: 48], «Ночь была тихая и морозная. Месяц и звезды ярко сияли, освещая площадь и виселицу» [Пушкин 1984: 50]. (О молниеносной смене «смешного» и «ужасного», характерного для русской истории, Пушкин писал в «Вельможе»: «И мрачным ужасом смененные забавы...» [Пушкин 1978-1979: Т.3. 160].) Важно и то, что повествование постоянно возвращается к описанию виселицы. Кульминационным в развитии данной темы становятся гриневское прощание с крепостью: «Вышел на площадь, я остановился на минуту, взглянул на виселицу, поклонился ей, вышел из крепости...» [Пушкин 1984: 53]. О принципах авторского присутствия в тексте Пушкин говорил еще во время работы над «Борисом Годуновым» («Хоть она и в хорошем духе писана, да никак не мог упрятать всех моих ушей под колпак юродивого. Торчат!» [Пушкин 1978-1979: Т. 10. 146]). В процитированном фрагменте авторские «уши» откровенно «торчат» – перед читателем образец двуголосого слова (М. М. Бахтин) или двусубъектного высказывания (Б. О. Корман). В то время как Гринев прощается с жертвами пугачевщины, автор отдает свой последний поклон жертвам декабристского восстания.

Знаменательно, что создатели фильма отказались от чрезвычайно значимого эпизода – встречи Маши Мироновой с императрицей. В «Капитанской дочке» власть соотнесена с идеальным пространством (блаженный сад-эдем). В экранизации выявлены скрытые смысловые пласты пушкинского романа – противопоставление площади и сада, народа и правителя. Площадь в мультфильме становится сценой, на которой люди-куклы доигрывают бессильные сценарии Власти. В свое время Марина Цветаева сравнила императрицу с «огромной белой рыбой» или «белорыбицей» [Цветаева 1994: Т. 5. 510]. Михайлова вообще исключила из своего фильма безликое лицо императрицы, всецело предоставив сценическую площадку Пугачеву, фигура которого визуально укрупнена и часто дана либо с нижнего ракурса, либо и вовсе перекрывает собой весь кадр. Пугачев оказывается главным героем мультфильма, залоняя собой даже Гринева. Вспомним гениальное прозрение А. Н. Радищева, которое Пушкин хорошо знал: «Бурлак, идущий в кабак повеся голову и возвращающийся обгаренный кровию от оплеух, многое может решить доселе гадательное в истории российской» [Радищев 2000: 20]. Вслед за Радищевым и в преддверии Толстого Пушкин осознает, что русскую историю делает пьяный бурлак, вследствие чего она и уподоблена иррациональной стихии.

Пространство площади в «Капитанской дочке» Михайловой связано не только с темой истории, но и с балаганным театром. Интерес

Пушкина к формам народного театра начинается в период работы над трагедией «Борис Годунов». О пристрастии поэта к балаганно-площадной теме пронизательно пишет И. П. Уварова-Даниэль: «Его текст о драме, родившейся на площади, есть классическое определение площадного действия, то есть Балагана. В повесть “Капитанская дочка” вломилось народное зрелище» [Уварова-Даниэль 2013]. Интересно, что в России первые балаганы появились при Екатерине II, т.е. в эпоху, ставшую предметом изображения в «Капитанской дочке». В этом смысловом аспекте главный герой Петруша/Петрушка – прежде всего, хорошо узнаваемый персонаж народного театра, перчаточная кукла. Петрушка постоянно попадает в непростые ситуации, проходит сквозь «огонь» и «воду» («из огня да в полымя», как говорит Савельич), часто оказывается битым, но всякий раз чудесным образом одерживает очередную победу над смертью. В фильме точно воспроизведена простодушная атмосфера народного театра; создатели экранизации возвращают пушкинскому герою его исконный – балаганный – облик. Данные предположения подтверждаются и тем, что в своем последнем романе Пушкин намеренно игнорирует психологизм: все его герои лишены рефлексии, а сюжет подчинен известной сказочной формуле «сказано-сделано». Не размышления, а поступки определяют движение сюжета и сферу авторских оценок. Эта тотальная овнешненность героев всего ярче свидетельствует об их скрытой кукольной природе.

Важный момент в экранизации – персонификация смерти: режиссером воспроизведен известный фольклорный сюжет «встречи со Смертью» (данный сюжет характерен для русских народных сказок, таких как «Солдат и смерть»). Если в сказках Смерть переигрывает бывалый солдат, возвращающийся со службы, то в режиссерской версии победу над Смертью одерживает «недоросль», едва прикоснувшийся к тяготам военной службы. Кукла в белом балахоне сопровождает Петрушу/Петрушку, но, в конце концов исчезает из поля зрения. Благодаря визуализации Смерти сюжет обретает иную – метафизическую – перспективу.

Знаменательно, что в мультфильме возникают явные аллюзии на пушкинский «Пир во время чумы»: огромный стол вынесен на улицу (за ним происходит важнейший разговор Пугачева и Гринева), на заднем плане видны следы разорения и пожарища. Смерть празднует свою временную победу, а танцующая на фоне пожарища безымянная пара заставляет вспомнить о жанре *dance macabre*. Добавим также, что и сам образ Пугачева изначально связан с миром мертвых, поскольку в интерпретации создателей мультфильма это герой-оборотень. Если в романе сравнение Пугачева с волком едва намечено и требует исследовательской реконструкции, то в экранизации превращения Пугачева



в волка и волка в Пугачева – один из основных смыслообразующих приемов. Напомним, что «“оборотничество” как инверсия нормального порядка вещей характерна для хтонических, запредельных, потусторонних областей космоса (т.е. относящихся к “той”, “обратной” стороне нашего мира) [Неклюдов 2015: 8].

Некоторые исследователи отмечали близость романа к житию «Петра и Февронии» [Комар 2013]. Действительно, христианская аксиология играет ведущую роль в «Капитанской дочке», замечательно, что режиссер обратила внимание на этот смысловой пласт пушкинского текста. И дело не только в том, что во многих эпизодах фильма в кадре появляется икона с лампадой, а герои читают молитвы. Многие кадры выстроены художниками в соответствии с принципами иконного изображения – это и смещение перспективы (обратная перспектива), и подчеркнута условная игра с внутренним и внешним пространством (например, стол, являющийся символом внутреннего обустроенного пространства, всегда расположен на улице перед домом). Заметим, что даже фигура Смерти дана в мультфильме в перспективе иконного, а не балаганного изображения. Для народного балагана Смерть связана с женской ипостасью, в то время как древнерусская иконографическая традиция чаще всего придает Смерти мужское обличье, лишь изредка она изображается как существо женоподобное [Майзульс 2012: 160]. В результате подобного построения в экранизации возникает взаимодействие различных сюжетов – балаганного, сказочного, житийного и житейско-бытового.

В упомянутой выше статье А. А. Калининой подробно говорится о символическом уровне мультфильма. Исследовательница обратила внимание на визуализацию важнейшей для позднего Пушкина темы судьбы. Множество присутствующих в кадре предметов (колесо телеги, мельница, клубок нитей, пальцы...) принадлежат к важнейшим символам человеческой культуры. Хотелось бы сказать еще об одной важной художественной детали. На протяжении фильма камера неоднократно останавливает свой взгляд на качелях – в начале на них качается Маша Миронова, потом – Пугачев. Как известно, в самом пушкинском романе изображение качелей отсутствует. Качели в мультфильме – это одновременно и символ шаткости отдельной человеческой судьбы, и символ неустойчивости государства. Кроме того, это символ русского авантюрного XVIII века, с его молниеносной сменой верха и низа. Напомним, что одним из значимых героев в «Капитанской дочке» является пойманный в плен «изувеченный башкирец». Сегодня захваченный в плен, уже на следующий день этот персонаж будет вершить казнь над теми, в чьем заточении он находился. Симво-

лично, что в мультфильме на перекладине виселицы размещен царский трон. Визуальное сближение образов трона и плахи значимо – они располагаются в одной плоскости в истории государства российского. Через это соотношение еще раз подчеркнута близость верха и низа, победителя и побежденного.

Итак, именно кукольная эстетика наиболее полно выявляет сокровенные смыслы последнего пушкинского романа. Экранизация Екатерины Михайловой не только в очередной раз обнажила смысловой потенциал одного из важнейших произведений, но и подтвердила вечную актуальность русской классики:

Чикю везут, колокольчик гремит под дугой.  
Долго будут везти, вот век прошел, вот другой,  
вот и третий подходит к концу, но до этих пор  
колокольчик гремит, Чикю везут под топор [Херсонский 2012: 90].

## ЛИТЕРАТУРА

*Агранович С. З., Рассовская Л. П.* Миф, фольклор, история в трагедии «Борис Годунов» и в прозе А. С. Пушкина. Самара : Изд-во «Самарский университет», 1992. 214 с.

*Калинина А. А.* «Капитанская дочка» Е. Михайловой: интерпретация пушкинской повести // Гуманитарный вектор. 2017. № 10. С. 57–60.

*Комар Н. Г.* Традиции «Повести о житии Петра и Февронии» Ермолая-Еразма в произведении А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Проблемы исторической поэтики. 2013. № 11. С. 82–92.

*Майзульс М. Р.* Смерть в древне-русской иконографии: конструирование образа // In Umbra : Демонология как семиотическая система. Вып. 1 / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов, О. Б. Христофорова. М. : РГГУ, 2012. С. 151–198.

*Марусова И. В.* Структура волшебной сказки в романе А. С. Пушкина «Капитанская дочка» // Научно-методический электронный журнал «Концепт». 2014. Т. 20. С. 2566–2570. URL: <http://www.e-koncept.ru/2014/54777.htm>. (дата обращения: 10.06.2019).

*Михайлова Е.* «Меня привлекает форма рондо». URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/person/309/> (дата обращения: 10.06.2019).

*Неклюдов С. Ю.* Откуда берутся оборотни // Оборотни и оборотничество: стратегии описания и интерпретации. Материалы международной конференции (Москва, РАНХиГС, 11–12 декабря 2015) / Отв. ред. и сост. Д. И. Антонов. М. : Издательский дом «Дело», 2015. С. 7–14.

*Осват А. Л.* Из комментария к «Капитанской дочке». Лубочные картинки // Пушкинская конференция в Стэнфорде, 1999 : Материалы и

исследования / Под ред. Дэвида М. Бетеа, А. Л. Осповата, Н. Г. Охотина и др. М. : ОГИ, 2001. С. 357–365.

*Пушкин А. С.* Капитанская дочка. Л. : Наука, 1984. 317 с.

*Пушкин А. С.* Полн. собр. соч. : в 10 т. Л. : Наука, 1977–1979.

*Радищев А. Н.* Путешествие и Петербурга в Москву. Публицистика. Поэзия. М. : Олимп; «Изд-во АСТ», 2000. 464 с.

*Сапожков С.* Фольклорно-сказочные мотивы в «Капитанской дочке» А. С. Пушкина // Литература в школе. 1986. № 1. С. 66–68.

*Терц А.* Прогулки с Пушкиным. М. : Глобус НЦ ЭНАС, 2005. 112 с.

*Тынянов Ю. Н.* Поэтика. История литературы. Кино. М. : Наука, 1977. 574 с.

*Уварова-Даниэль И.* Пушкин в свете балагана. Балаган в свете Пушкина // Экран и сцена. 2013. № 6. URL: <http://www.screenstage.ru/?p=1021> (дата обращения: 10.06.2019).

*Ханзен-Леве О. А.* Интермедальность в русской культуре. От символизма к авангарду. М. : РГГУ, 2016. 450 с.

*Херсонский Б.* Вырванные листы из переписки Екатерины и философа Вольтера, а также иные исторические стихотворения // Новый мир. 2012. № 6. С. 90–96.

*Цветаева М.* Собр. соч. : в 7 т. М. : Эллис Лак, 1994. Т. 5. 720 с.

*Ямпольский М.* Память Тиресия : Интертекст и кинематограф. М. : РИК «Культура», 1993. 464 с.

*Emerson C.* Grinev's Dream: The Captain's Daughter and a Father's Blessing // Slavic Review. 1981. Vol. 40. N. 1. P. 60–76.

*Mirrelson G. E.* The Mythopoetic Element in Pushkin's Historical Novel "The Captain's Daughter" // Canadian-American Slavic Studies. 1973. Vol. 7. P. 63–72.

## REFERENCES

*Agranovich S. Z., Rassovskaya L. P.* Mif, fol'klor, istoriya v trage-dii «Boris Godunov» i v proze A. S. Pushkina. Samara : Izd-vo «Samarskiy universitet», 1992. 214 s.

*Kalinina A. A.* «Kapitanskaya dochka» E. Mikhaylovoy: interpreta-tsiya pushkinskoy povesti // Gumanitarnyy vektor. 2017. № 10. S. 57–60.

*Komar N. G.* Traditsii «Povesti o zhitii Petra i Fevronii» Er-molaya-Erazma v proizvedenii A. S. Pushkina «Kapitanskaya dochka» // Problemy istoricheskoy poetiki. 2013. № 11. S. 82–92.

*Mayzul's M. R.* Smert' v drevne-russkoy ikonografii: konstrui-rovaniye obraza // In Umbra : Demonologiya kak semioticheskaya sistema. Vyp. 1 /

Otv. red. i sost. D. I. Antonov, O. B. Khristoforova. M. : RGGU, 2012. S. 151–198.

*Marusova I. V.* Struktura volshebnoy skazki v romane A. S. Pushkina «Kapitanskaya dochka» // Nauchno-metodicheskiy elektronnyy zhurnal «Kontsept». 2014. T. 20. S. 2566–2570. URL: <http://www.e-koncept.ru/2014/54777.htm>. (data obrashcheniya: 10.06.2019).

*Mikhaylova E.* «Menya privlekaet forma rondo». URL: <https://www.kino-teatr.ru/kino/person/309/> (data obrashcheniya: 10.06.2019).

*Neklyudov S. Yu.* Otkuda berutsya oborotni // Oborotni i oborotnichestvo: strategii opisaniya i interpretatsii. Materialy mezhdunarodnoy konferentsii (Moskva, RANKhiGS, 11–12 dekabrya 2015) / Otv. red. i sost. D. I. Antonov. M. : Izdatel'skiy dom «Delo», 2015. S. 7–14.

*Ospovat A. L.* Iz kommentariya k «Kapitanskoy dochke». Lubochnye kartinki // Pushkinskaya konferentsiya v Stenforde, 1999 : Materialy i issledovaniya / Pod red. Devida M. Betea, A. L. Ospovata, N. G. Okhotina i dr. M. : OGI, 2001. S. 357–365.

*Pushkin A. S.* Kapitanskaya dochka. L. : Nauka, 1984. 317 s.

*Pushkin A. S.* Poln. sobr. soch. : v 10 t. L. : Nauka, 1977–1979.

*Radishchev A. N.* Puteshestvie i Peterburga v Moskvu. Publitsisti-ka. Poeziya. M. : Olimp; «Izd-vo AST», 2000. 464 s.

*Sapozhkov S.* Fol'klorno-skazochnye motivy v «Kapitanskoy dochke» A. S. Pushkina // Literatura v shkole. 1986. № 1. S. 66–68.

*Terts A.* Progulki s Pushkinym. M. : Globus NTs ENAS, 2005. 112 s.

*Tynyanov Yu. N.* Poetika. Istoriya literatury. Kino. M. : Nauka, 1977. 574 s.

*Uvarova-Daniel' I.* Pushkin v svete balagana. Balagan v svete Pushkina // Ekran i stsena. 2013. № 6. URL: <http://www.screenstage.ru/?p=1021> (data obrashcheniya: 10.06.2019).

*Khanzen-Leve O. A.* Intermedial'nost' v russkoy kul'ture. Ot sim-volizma k avangardu. M. : RGGU, 2016. 450 s.

*Khersonskiy B.* Vyrvannye listy iz perepiski Ekateriny i filo-sofa Vol'tera, a takzhe inye istoricheskie stikhotvoreniya // Novyy mir. 2012. № 6. S. 90–96.

Tsvetaeva M. Sobr. soch. : v 7 t. M. : Ellis Lak, 1994. T. 5. 720 s.

Yampol'skiy M. Pamyat' Tiresiya : Intertekst i kinematograf. M. : RIK «Kul'tura», 1993. 464 s.

Е. А. ФЕДОРОВА

*(Ярославский государственный университет им. П. Г. Демидова,  
Ярославль, Россия)*

ORCID ID: 0000-0001-7756-2499

УДК 37.016:821.161.1-3(Достоевский Ф. М.)

DOI 10.26170/ufv19-05-11

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,44п+4426.839(=411.2)

## **ИЗ ИСТОРИИ ФОРМИРОВАНИЯ ЛИТЕРАТУРНОЙ РЕПУТАЦИИ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО В СРЕДНЕЙ И ВЫСШЕЙ ШКОЛЕ XX-XXI ВЕКА<sup>1</sup>**

**Аннотация.** В начале статьи дается обзор уже существующих работ исследователей о прижизненной литературной репутации Ф. М. Достоевского в России и о восприятии его творчества в США. Предметом данной статьи является история формирования литературной репутации писателя в отечественной критической и учебной литературе XX–XXI вв., особенное внимание уделяется советскому и постсоветскому периоду. Выделяются несколько этапов формирования литературной репутации Достоевского в учебной литературе XX–XXI вв.: 1) 20-е гг.; 2) 30–40-е гг.; 3) 50–60-е гг.; 4) 70–80-е гг.; 5) постсоветский период. Поднимается проблема изменения в современной учебной литературе одностороннего подхода к творчеству Достоевского, которое сформировалось еще в революционно-демократической критике, а также отмечается отсутствие в современной литературе единой стратегии в понимании художественного метода писателя, жанровой специфики романа, авторской позиции, недостаточная изученность авторского дискурса, речевых жанров. Предлагается краткий обзор, который позволит преподавателям средней и высшей школы и обучающимся ориентироваться в современной учебной литературе, посвященной творчеству Ф. М. Достоевского. Делается вывод о необходимости отказа от тенденциозности в изучении творчества Ф. М. Достоевского, установления преемственности между средней и высшей школой, систематизации материала, использования комплексного метода анализа текста Достоевского, который включает философский, психологический, культурологический, лингвистический и коммуникативный подход.

**Ключевые слова:** Ф. М. Достоевский; литературная репутация; преподавание в средней и высшей школе.

В настоящее время проблема литературной репутации Ф. М. Достоевского в американской критике и литературе XX века изучена И. В. Львовой [Львова 2000]. Исследователь выделяет три эта-

---

<sup>1</sup> Работа выполнена при финансовой поддержке РФФИ: проект № 18-012-90036 «Достоевский в средней и высшей школе: проблемы и новые подходы».

па формирования литературной репутации Достоевского в США: 1) 1881–1920 гг. – Достоевский воспринимается писателями и учеными как психолог, пророк, выразитель русской души, но слабый художник; 2) 40–60-е гг. XX в. – возникает интерес к Достоевскому как творцу современного романа, изучается его поэтика и создается несколько школ в литературоведении; 3) конец XX в. – формируется диалог культур на основе методологии М. М. Бахтина. Очевидно, что проблема формирования литературной репутации Достоевского в отечественной культуре становится все более и более актуальной.

Проблему формирования прижизненной литературной репутации Ф. М. Достоевского в отечественной критике рассматривает В. А. Викторovich. В лекции «Судьба Ф. М. Достоевского» он намечает несколько этапов в формировании литературной репутации писателя в России второй половины XIX века: 1) критика до каторги Достоевского в основном не принимает его творчество (исключение составляет роман «Бедные люди», высоко оцененный В. Г. Белинским, которого почти никто не поддержал); 2) после каторги «Записки из Мертвого дома» принимают все, за исключением М. Е. Салтыкова-Щедрина. Сам Достоевский в 1865 году пишет: «Мой “Мертвый дом” сделал буквально фурор, и я возобновил им свою литературную репутацию»; 3) после публикации романов «Преступление и наказание», «Идиот» наблюдается расхождение между восприятием творчества Достоевского читателями и критикой. Критика фиксирует небывалый эффект читательского сопереживания героям Достоевского, а сама пребывает в растерянности, но постепенно делится на два лагеря, которые оказываются выражены уже после смерти писателя В. С. Соловьевым («пророк Божий») и Н. К. Михайловский («жестокий талант»). По мнению В. А. Викторovichа, переломным событием стала публикация «Дневника писателя», который сделал Достоевского «учителем молодежи». Закрепила его литературную репутацию Пушкинская речь на открытии памятника А. С. Пушкину в Москве, а уже после смерти писателя – русская религиозная философия, которая признала Достоевского своим предшественником [Викторovich].

В современной науке назрела необходимость рефлексии литературной репутации Ф. М. Достоевского в отечественной критике XX века, поскольку необходим пересмотр подхода к творчеству писателя в высшей и средней школе, так как учебная литература сохраняет стереотипы и тенденциозный взгляд на произведения Достоевского [Федорова 2018].

Что не принимала демократическая критика в творчестве Достоевского? Его религиозное мировоззрение, которое было определено как «мистицизм» и «лампадное масло». В «Отечественных записках»

1873 года Н. К. Михайловский упрекает Достоевского в том, что он поэтизирует страдания и не хочет счастливой доли русскому народу [Отечественные записки 1873]. Антонович закрепляет эту позицию в статье «Мистико-аскетический роман». Что вызывало отторжение в официальной критике при жизни писателя? Авсеенко в журнале «Русский мир» высказывает опасение, что Достоевский «вводит читателя в самую интимную глубину порока», и порок становится нормой [Викторович]. Н. Н. Страхов, в письме к Л. Н. Толстому от 28 ноября 1883 года утверждал, что создатель «Преступления и наказания» «... был зол, завистлив, развратен и <...> всю жизнь провел в таких волнениях, которые делали его жалким и делали бы смешным, если бы он не был при этом так зол и так умен <...> Его тянуло к пакостям, и он хвалился ими» [Достоевская 1987: 417–418]. С. С. Шаулов объяснил коммуникативную неудачу Н. Н. Страхова (невозможность понять своего великого современника) принципиально иным пониманием христианского идеала, основанного на рационализме и близкого к «христианскому гуманизму» Ивана Карамазова и Великого Инквизитора, героев Достоевского [Шаулов 2011].

Таким образом, на формирование прижизненной литературной репутации Достоевского в России оказало влияние общественно-политическая борьба во второй половине XX века, которая выплеснулась на страницы журналов, принадлежность реципиентов к разным общественно-политическим движениям (консерватизм, славянофильство, западничество, почвенничество, революционно-демократическая критика), а также новаторство писателя, которое стало осмысляться наукой только в 20-е годы XX века.

Рецепция Достоевского отечественной критикой и наукой отражается в учебной литературе. Можно выделить пять этапов формирования литературной репутации Достоевского в отечественной учебной литературе XX – начала XXI вв.

1) В **20-е годы XX** века в условиях формирования моноцентрической культуры в советской науке вырабатывается официальное отношение к творчеству Достоевского как писателю, не сумевшему преодолеть свои противоречия: он показывается одновременно как революционер (бывший петрашевич) и христианин (А. В. Луначарский, В. Переверзев и др.). Так, в методической работе по роману «Преступление и наказание» К. К. Истомина называет Достоевского «литературным пролетарием», противоречивость писателя объясняет эпилепсией, роман Достоевского он рассматривает в основном как социальный, используя при этом просторечные и жаргонные слова: «Взваливши на свои хилые плечи непосильную тяжесть, Раскольников, естественно, хочет разгрузиться и все время ищет пособников» [Достоевский 1923:34].

Наряду с этим продолжают исследоваться жанровые особенности романов Достоевского. Так, публикуется семинарий для высшей школы Л. П. Гроссмана (1922) [Гроссман 1922], в котором исследователь рассматривает круг чтения Достоевского, сквозные образы, которые проходят через все его творчество, размышляет о жанровой природе романа писателя. В книге «Поэтика Достоевского» (1925) Л. П. Гроссман находит сходство композиции романа Достоевского с английской школой кошмара (Анна Редклиф, Люис, Мечюрин) и обозначает опорные принципы: значительность философского замысла, занимательность внешней интриги, бальзаковское сюжетостроение. Данные работы позволили последующему поколению достоевистов выйти на новые рубежи в исследовании творчества писателя [Морева].

2) **30–40-е** годы – складывается тенденциозный подход к творчеству Достоевского, основанный на позиции революционно-демократической критики. В это время произведения Достоевского практически не изучаются в школе (учебная литература не создается, исключением становятся отдельные работы) [Программы 1939] или рассматривается только социальная проблематика его романов [Абрамович 1935; Рыбникова 1928], а в 40-е годы XX вв. поднимается волна критики, которая обвиняет Достоевского в реакционных взглядах, под которыми понимается проповедь религиозного смирения [Ермилов 1948].

3) В **50–60-е** годы – советская критическая литература возвращается к идее противоречий Достоевского [Абрамович 1951], происходит освоение исследований зарубежных авторов и их критическая оценка. В 1956 году Всемирный Совет Мира призвал праздновать день памяти Ф. М. Достоевского во всем мире. Необходимо было вернуть имя писателя и его произведения в курс истории русской литературы. Вот как это делает автор одного из учебных пособий: «К сожалению, в ряде литературоведческих работ творчество Достоевского истолковывалось неверно, односторонне. Достоевский зачеркивался как автор “Бедных людей” и зачислялся в лагерь матерых реакционеров, приносящих вред мировой прогрессивной литературе». В последние годы, особенно в связи с 75-летием со дня смерти Достоевского, авторы ранее опубликованных работ пересмотрели свои взгляды на Достоевского и подошли к более объективному, научному освещению его творчества. Примечательна в этом отношении книга В. Ермилова, вышедшая в 1956 году. В ней тех социологических формул, которые ранее были допущены и самим автором и нашей литературной наукой вообще. В. Ермилов в своей книге дает четкое представление об эпохе, питавшей творческий гений Достоевского, вскрывает противоречия творчества писателя в неразрывной связи его мировоззрения с художественной тканью его произведений» [Хмелюк 1959: 35].



4) В 70–80-е годы в советской учебной литературе в условиях мирового признания Достоевского формируется концепция гуманизма и общечеловечности взглядов писателя, рассматривается проблема специфики художественного метода писателя и проблема автора в его произведениях.

В 1967/68 учебном году Министерством РСФСР было рекомендовано изучать произведения Достоевского в школе. Как возвращается в это время творчество Достоевского в высшую школу? В фундаментальном учебнике под ред. С. М. Петрова (1974) утверждается, что в романе «Преступление и наказание» поднимается проблема права человека на бунт [История русской литературы XIX в. (вторая половина) 1974], а в учебнике В. И. Кулешова религиозные идеалы писателя называются утопическими, Соня Мармеладова воспринимается как «схема», авторский «тезис» (1983) [История русской литературы XIX в. (вторая половина) 1983]. Д. Л. Соркина в своей книге «Достоевский в школе» (1969) отметила, что в советских школах не хватает текстов произведений писателя и методической литературы [Соркина 1969]. Опираясь на работы Ю. Ф. Карякина, автор учебного пособия утверждала, что революционный путь и путь христианского смирения Достоевский отвергал, искал третьего пути [Соркина 1969: 89]. В методических указаниях В. Б. Распопина (1971) говорилось о гуманизме Достоевского [Распопин 1971]. В учебном пособии К. И. Мегаевой (1971) транслировалась точка зрения В. И. Этова, видевшего в поступках Мышкина проявление «единичного добра», которое не может противостоять несправедливости всего общества. Мышкин представлен как «положительно прекрасный» герой, который не выдержал испытаний жизнью и не только не спас Настасью Филипповну, он усугубил ее трагедию. Гибель Мышкина показана как самоопровержение теории «единичного добра» [Мегаева 1971].

Вместе с тем, появляются учебные пособия с новым подходом к творчеству Достоевского. Н. К. Савченко исследует проблему соотношения реализма и романтизма в творчестве Достоевского, опираясь на работы отечественных и зарубежных исследователей, ищет приемы выражения авторской позиции (система сюжетных повторов, например) [Савченко 1975]. В спецкурсе В. Н. Захарова для высшей школы художественный метод писателя определяется как «духовный реализм», рассматриваются авторские монологические приемы текстообразования, например авторский курсив [Захаров 1978]. И. Л. Альми определяет функцию поэтического пушкинского слова в творчестве Достоевского [Альми 1986].

Литературоведение 80–90-х годов обращается к проблеме соотношения христианства и гуманизма в мировоззрении и творчестве

Достоевского. Больше всего споров вызывает главный герой романа «Идиот». Мышкин большинством исследователей (Р. Г. Назиров, В. А. Котельников, Т. А. Касаткина) объявляется гуманистом, далеким от Церкви. В. Ф. Погорельцев в своей книге для учащихся (1998) отметил противоречивость взглядов критиков о Мышкине и обратился к мнению В. Туниманова, который видел близость к идеям христианского писателя Исаака Сирина о «сердце милующем» [Погорельцев 1998].

3) В **конце XX – начале XXI вв.** происходит освоение наследия М. М. Бахтина, осуществляется диалог культур отечественного и зарубежного достоевсковедения, осмысливается духовно-нравственная проблематика творчества Достоевского, появляются альтернативные учебники и учебные пособия, в которых отсутствует единая стратегия в понимании творчества Достоевского. По-разному определяется своеобразие художественного метода писателя, жанровая специфика его романов, его концепция личности, авторская позиция в его произведениях.

Так, В. А. Котельников рассматривает метод писателя («реализм в высшем смысле») как анализ духовного – в индивидуально-психическом, социального – в интимно-личном, однако проблему свободы в романе «Преступление и наказание» автор статьи учебника решает в рамках романтической концепции личности: «абсолютной свободе воли личности» противостоит «столь же абсолютная несвобода мира» [История русской литературы XIX в. (вторая половина) 1991], Б. Н. Тихомиров обращается к этическим и экзистенциальным проблемам романа «Преступление и наказание» [Русская литература XIX в. От Крылова до Чехова 2001]. Г. К. Щенников рассматривает понятие «фантастический реализм», показывает, как в творчестве Достоевского романтические сюжеты получают новую реалистическую интерпретацию. В Мышкине исследователь видит тип подвижника-страстотерпца, христианина и идеолога, который до конца последовал евангельскому завету Христа, положив свою душу за других. Причина гибели Мышкина, по мнению исследователя, неверные духовные установки окружающих [Щенников 2005: 138]. В современном учебнике для бакалавров (2015) о Достоевском говорится как о религиозном писателе [История русской литературы XIX века 2015: 419].

Появляются учебные пособия, в которых происходит обращение к компаративистике [Креницын 2018], по-разному осмысливается философичность произведений Достоевского. Так, в пособии Е. А. Акелькиной (2012) писатель рассматривается как интуитивный философ, утверждается, что философские концепты и константы становятся проводниками философичности [Акелькина 2012]. В пособии Е. К. Созиной (2006) утверждается феноменологизм текста Достоевского, кото-

рый требует интерпретации и вовлекает в диалог и спор любого вступающего с ним в контакт [Созина 2006]. Внимание исследователей обращено к разным жанрам, с которыми связано творчество Достоевского: фельетона [Рева 2010], исповеди [Жиркова 2017] и др.

В данный период создаются работы, в которых показана христианская основа произведений Достоевского [Черноярова 1993; Пичугина 2012; Павлова 2017; Зырянов 2018], рассматривается проблема выражения авторской позиции в полифоническом романе Достоевского [Геймбух 2016] и авторского дискурса [Габдуллина 2010]. Так, Е. Ю. Геймбух отмечает насыщенность авторского слова в романе «Преступление и наказание» рефлексивными дискурсами. В то же время исследователь выделяет фрагменты, в которых находит свое выражение прямое авторское слово и оценка героев.

Активно издаются учебные пособия по изучению романа «Преступление и наказание» в средней школе и комментарии к роману: Л. Д. Волковой (1977), С. В. Белова (1985), Б. Н. Тихомирова (2005), Е. Д. Волжина (2007), К. А. Степаняна (2014) и др.

Вместе с тем, сохраняются стереотипы, сложившиеся в учебной литературе предыдущего времени, особенно в учебниках для средней школы. Так, в учебнике В. И. Коровина (2012) христианские идеалы Достоевского утверждаются как утопические: «Преобразование мира на основе евангельской любви осталось недостижимым идеалом, а сам Мышкин – героем и жертвой, с одной стороны, собственных иллюзий, с другой – религиозно-утопического мировидения самого писателя» [Литература. 10 кл. Учеб. : в 2 ч. Ч. 2. 2012: 264]. Мышкин в учебнике под редакцией В. И. Коровина сопоставляется с Раскольниковым как спаситель: «Если Раскольников мыслит себя “человекобогом”, то главный герой нового романа Лев Мышкин по замыслу писателя таковым является» [Литература. 10 кл. Учеб. : 2 ч. Ч. 2. 2012: 260].

Наряду с этим в учебнике Ю. В. Лебедева (2012) Мышкин называется не «человекобогом», а христианином, человеком, несущим образ Спасителя в сердце: «Главным героем его является “обновленный Раскольников”, “исцелившийся” от гордыни человек, князь Мышкин, носитель “положительно-прекрасного” идеала. Не случайно в рукописи он называется иногда “князем Христом”. Роман “Идиот” – эксперимент писателя над дорогой для него “почвеннической идеей”. Разумеется, Мышкин не Христос, а смертный человек, но из числа тех избранных, кто напряженным духовным усилием сумел приблизиться к Христу, кто носит Его образ в сердце своем» [Лебедев 2012: 242]. В Соне Мармеладовой автор учебника видит выражение народного православия, далекого от обрядовой стороны.

Отсутствие системности в изучении творчества Достоевского, преемственности между средней и высшей школой дополняется стереотипами в социальных сетях о мрачности и сложности произведений писателя, что не укрепляет его литературную репутацию среди обучающихся [Капустина 2019].

Новые подходы к изучению личности и творчества Достоевского часто строятся на субъективном подходе. Так, в учебном пособии под редакцией проф. С. А. Джанумова и проф. Л. П. Кременцова (2008) в качестве аргумента двойственности личности писателя происходит обращение к квазинаучному методу – «натальному гороскопу» Достоевского [Русская литература XIX в. 1880–1890 2008: 118].

Таким образом, на сегодняшний момент в учебной литературе не сложилось единого мнения о творчестве Достоевского. Очевидно, назрела потребность систематизации концепций, сложившихся в науке о Достоевском. Особое внимание следует уделить исследованию авторской точки зрения в романе Достоевского, осуществлению комплексного анализа текста, который включает философский, психологический, культурологический, литературоведческий, лингвистический и коммуникативный подход.

## ЛИТЕРАТУРА

*Абрамович Г.* Пути развития русской литературы XIX в. // Литература в школе. 1951. № 2. С. 18–32.

*Абрамович Г. и др.* Русская литература : учебник для 9 кл. ср. шк. Ч. 2. М. : Учпедгиз, 1935. 200 с.

*Альми И. Л.* Романы Ф. М. Достоевского и поэзия : учеб. пособие к спецкурсу. Л. : ЛГПИ им. А. И. Герцена, 1986. 81 с.

*Викторович В. А.* Судьба Ф. М. Достоевского. URL: <https://magisteria.ru/dostoevsky/sudba-dostoevskogo> (дата обращения: 15.03.2019).

*Габдуллина В. И.* Авторский дискурс Ф. М. Достоевского : проблема изучения. Барнаул: АлтГПА 2010. 137 с.

*Геймбух Е. Ю.* Диалогизм одно и двухголосных контекстов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание // РЯВШ. 2016. № 11. С. 40–45.

*Гроссман Л. П.* Семинарий по Достоевскому. Материалы, библиограф. и коммент. М. ; Пг., 1922. 119 с.

*Достоевская А. Г.* Воспоминания. М. : Правда, 1987. С. 417–418.

*Ермилов В. В.* Против реакционных идей в творчестве Ф. М. Достоевского. Стенограмма публичной лекции, прочитанной в Центральной лектории Общества в Москве. М. : Правда, 1948. 18 с.

*Жиркова М. А.* Исповеди в романе Ф. М. Достоевского «Братья Карамазовы» : учеб. пособие. СПб. : ЛГУ им. А. С. Пушкина, 2017. 140 с.

*Захаров В. Н.* Проблемы изучения Достоевского : учеб. пособие по спецкурсу. Петрозаводск : ПГУ, 1978. С. 20–21.

*Зырянов О. В.* Введение в этнопоэтику русской классической литературы. М. : ФЛИНТА; Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2018. 216 с.

История русской литературы XIX в. (вторая половина) : учебник для студ. пед. ин-тов / под ред. проф. С. М. Петрова. М. : Просвещение, 1974. 576 с.

История русской литературы XIX века : учебник для бакалавров / Н. М. Фортунатов, М. Г. Уртминцева И. С. Юхнова. М. : Юрайт. 2015. 419 с.

История русской литературы XIX в. (вторая половина) : учеб. для студ. пед. ин-тов по спец. «Рус. яз. и лит.» / под ред. проф. Н. Н. Скацова. М. : Просвещение, 1991. 512 с.

Капустина С. В. Достоевский в социальных сетях : правда и вымысел // Художественный текст глазами молодых. Международная научно-практическая конференция / сост. Е. А. Федорова. Ярославль, 2019. С. 32–36. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37126589>.

*Кривицын А. Б.* Творчество Ф. М. Достоевского в контексте западноевропейской литературы : учеб. пособие по спецкурсу. М. : МАКС Пресс, 2018. 34 с.

*Кулешов В. И.* История русской литературы XIX в. (70–90-е гг.) : уч. для фил. спец. вузов. М. : Высш. шк., 1983. 400 с.

Литература. 10 кл. : учеб. : 2 ч. / В. И. Коровин. М. : Просвещение, 2012. Ч. 2. 384 с.

Лебедев Ю. В. Литература. 10 кл. : в 2 ч. М., 2012. Ч. 2.

*Львова И. В.* Литературная репутация Ф. М. Достоевского в США (1940–1960-е гг.) : дис. ... канд. филол. наук. Петрозаводск, 2000. 216 с. URL: <http://www.dissercat.com/content/literaturnaya-reputatsiya-f-m-dostoevskogo-v-ssha-1940-1960-e-gody> (дата обращения: 15.03.2019).

*Мегаева К. И.* Изучение Достоевского в школе. Махачкала : Дагестанское учебно-педагогическое изд-во, 1971. 81 с.

*Морева Е. А.* Ф. М. Достоевский : поиск ответов в литературоведении начала XX века // Труды ГПНТБ СО РАН / отв. ред. А. Е. Гуськов. Библиотека традиционная и электронная : смыслы и ценности : материалы межрегион. науч.-практ. конф./ отв. ред. Е. Б. Артемьева, О. Л. Лврик. Новосибирск : ГПНТБ СО РАН, 2017. Вып. 12. С. 99–106.

*Павлова Н. И.* Целостное изучение романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание»: учеб. пособие. 3-е изд., перераб. и доп. М.: Флинта: Наука, 2017. 272 с.

*Пичугина О. В.* Религиозно-философские основания позднего творчества Ф. М. Достоевского: лекции по спецкурсу / Кемеровский гос. ун-т. Кемерово, 2012. 92 с.

*Погорельцев В. Ф.* Искусство общежития: О романе Ф. М. Достоевского «Идиот». Книга для учащихся. М.: ТЦ «Сфера», 1998. 188 с.

*Распопин В. Б.* Изучение в школе романа Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» (методические указания для учителей-словесников национальных школ). Ижевск, 1971. 51 с.

*Рева Е. К.* Жанр фельетона в творчестве Ф. М. Достоевского: учебно-методическое пособие по спецкурсу. Пенза: ПГПУ, 2010. 48 с.

Русская литература XIX в. От Крылова до Чехова: уч. пособие / сост. Н. Г. Михновец. СПб.: Паритет, 2001. 416 с.

*Рыбникова М. А.* Ф. П. Карамазов как тип барина-крепостника. Различные виды барства в Иване и Митеньке. Градации «лакейства» в романе. Смердяков, как продукт разложения крепостнического быта // Рыбникова М. А. Русская литература. Вопросник по русской литературе для занятий 7, 8 и 9 групп школ 2-ой ступени и для педтехникумов. М., 1928.

*Созина Е. К.* Эволюция русского реализма XIX в.: семиотика и поэтика. Учебное пособие. Екатеринбург: Изд-во Урал. ун-та, 2006. 124 с.

*Соркина Д. Л.* Достоевский в школе / Томский областной ин-т усовершенствования учителей; кафедра русской и зарубежной литературы Томского гос. ун-та. Томск, 1969. 100 с.

*Черноярова М. Ю.* Функции библейских мотивов в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» // Классика. Современное прочтение (Д. И. Фонвизин, И. С. Тургенев, Ф. М. Достоевский, М. Горький, В.В. Маяковский, М.А. Шолохов): учеб. пособие. Чебоксары: Изд-во Чуваш. ун-та, 1993. С. 21–29.

*Хмелюк Н. Д.* Ф. М. Достоевский (Из курса лекций по истории русской литературы XIX в.) Для ст.-заочников фил. фак. Киев: Изд-во КГУ, 1959. 40 с.

*Федорова Е. А.* Достоевский в школе: стереотипы и история их возникновения // Социальные и гуманитарные знания. 2018. Т. 4. № 4 (16). С. 270-275. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=36604925>

*Шаулов С. С.* Н. Н. Страхов как творец и персонаж литературных контекстов: между Ф. М. Достоевским и Л. Н. Толстым. Уфа: Изд-во БГПУ, 2011. 84 с. URL: [https://www.fedordostoevsky.ru/files/pdf/shaulov\\_2011.pdf](https://www.fedordostoevsky.ru/files/pdf/shaulov_2011.pdf) (дата обращения: 10.10.2018).

Щенников Г. К. История русской литературы XIX века (70–90-е годы) : учеб. пособие / Г. К. Щенников, Л. П. Щенникова. М. : Высш. шк., 2005. 384 с.

## REFERENCES

*Abramovich G.* Puti razvitiya russkoy literatury XIX v. // Lite-ratura v shkole. 1951. № 2. S. 18–32.

*Abramovich G. i dr.* Russkaya literatura : uchebnik dlya 9 kl. sr. shk. Ch. 2. M. : Uchpedgiz, 1935. 200 s.

*Al'mi I. L.* Romany F. M. Dostoevskogo i poeziya : ucheb. posobie k spetskursu. L. : LGPI im. A. I. Gertsena, 1986. 81 s.

*Viktorovich V. A.* Sud'ba F. M. Dostoevskogo. URL: <https://magisteria.ru/dostoevsky/sudba-dostoevskogo> (data obrashcheniya: 15.03.2019).

*Gabdullina V. I.* Avtorskiy diskurs F. M. Dostoevskogo : pro-blema izucheniya. Barnaul: AltGPA 2010. 137 s.

*Geymbukh E. Yu.* Dialogizm odno i dvugolosnykh kontekstov v romane F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie // RYaVSh. 2016. № 11. S. 40–45.

*Grossman L. P.* Seminariy po Dostoevskomu. Materialy, bibl. i komment. M. ; Pg., 1922. 119 s.

*Dostoevskaya A. G.* Vospominaniya. M. : Pravda, 1987. S. 417–418.

*Ermilov V. V.* Protiv reaktsionnykh idey v tvorchestve F. M. Dostoevskogo. Stenogramma publichnoy leksii, prochitannoy v Tsentral'-nom lektorii Obshchestva v Moskve. M. : Pravda, 1948. 18 s.

*Zhirkova M. A.* Ispovedi v romane F. M. Dostoevskogo «Brat'ya Karamazovy» : ucheb. posobie. SPb. : LGU im. A. S. Pushkina, 2017. 140 s.

*Zakharov V. N.* Problemy izucheniya Dostoevskogo : ucheb. posobie po spetskursu. Petrozavodsk : PGU, 1978. S. 20–21.

*Zyryanov O. V.* Vvedenie v etnopoetiku russkoy klassicheskoy literatury. M. : FLINTA; Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2018. 216 s.

Istoriya russkoy literatury XIX v. (vtoraya polovina) : uchebnik dlya stud. ped. in-tov / pod red. prof. S. M. Petrova. M. : Prosveshchenie, 1974. 576 s.

Istoriya russkoy literatury XIX veka : uchebnik dlya bakalavrov / N. M. Fortunatov, M. G. Urtmintseva I. S. Yukhnova. M. : Yurayt. 2015. 419 s.

Istoriya russkoy literatury XIX v. (vtoraya polovina) : ucheb. dlya stud. ped. in-tov po spets. «Rus. yaz. i lit.» / pod red. prof. N. N. Ska-tova. M. : Prosveshchenie, 1991. 512 s.

*Kapustina S. V.* Dostoevskiy v sotsial'nykh setyakh : pravda i vyymsel // Khudozhestvennyy tekst glazami molodykh. Mezhdunarodnaya nauchno-prakticheskaya konferentsiya / sost. E. A. Fedorova. Yaroslavl', 2019. S. 32–36. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=37126589>.

*Krinityn A. B.* Tvorchestvo F. M. Dostoevskogo v kontekste zapadnoevropeyskoy literatury : ucheb. posobie po spetskursu. M. : MAKS Press, 2018. 34 s.

*Kuleshov V. I.* Istoriya russkoy literatury XIX v. (70–90-e gg.) : uch. dlya fil. spets. vuzov. M. : Vyssh. shk., 1983. 400 s.

Literatura. 10 kl. : ucheb. : 2 ch. / V. I. Korovin. M. : Prosveshchenie, 2012. Ch. 2. 384 s.

*Lebedev Yu. V.* Literatura. 10 kl. : v 2 ch. M., 2012. Ch. 2.

*L'vova I. V.* Literaturnaya reputatsiya F. M. Dostoevskogo v SShA (1940–1960-e gg.) : dis. ... kand. filol. nauk. Petrozavodsk, 2000. 216 s. URL: <http://www.dissercat.com/content/literaturnaya-reputatsiya-f-m-dostoevskogo-v-ssha-1940-1960-e-gody> (data obrashcheniya: 15.03.2019).

*Megaeva K. I.* Izuchenie Dostoevskogo v shkole. Makhachkala : Dage-stanskoe uchebno-pedagogicheskoe izd-vo, 1971. 81 s.

*Moreva E. A. F. M.* Dostoevskiy : poisk otvetov v literaturove-deni nachala XX veka // Trudy GPNTB SO RAN / otv. red. A. E. Gus'-kov. Biblioteka traditsionnaya i elektronnaya : smysly i tsennosti : materialy mezhhregion. nauch.-prakt. konf./ otv. red. E. B. Artem'eva, O. L. Lvrik. Novosibirsk : GPNTB SO RAN, 2017. Vyp. 12. S. 99–106.

*Pavlova N. I.* Tselostnoe izuchenie romana F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» : ucheb. posobie. 3-e izd., pererab. i dop. M. : Flinta : Nauka, 2017. 272 s.

*Pichugina O. V.* Religiozno-filosofskie osnovaniya pozdnego tvorchestva F. M. Dostoevskogo : lektsii po spetskursu / Kemerovskiy gos. un-t. Kemerovo, 2012. 92 s.

*Pogorel'tsev V. F.* Iskusstvo obshchezhitia : O romane F. M. Dostoevskogo «Idiot». Kniga dlya uchashchikhsya. M. : TTs «Sfera», 1998. 188 s.

*Raspopin V. B.* Izuchenie v shkole romana F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» (metodicheskie ukazaniya dlya uchiteley-slovesnikov natsional'nykh shkol). Izhevsk, 1971. 51 s.

*Reva E. K.* Zhanr fel'etona v tvorchestve F. M. Dostoevskogo: uchebno-metodicheskoe posobie po spetskursu. Penza : PGPU, 2010. 48 s.

Russkaya literatura XIX v. Ot Krylova do Chekhova : uch. posobie / sost. N. G. Mikhnovets. SPb. : Paritet, 2001. 416 s.

*Rybnikova M. A. F. P.* Karamazov kak tip barina-krepostnika. Razlichnye vidy barstva v Ivane i Miten'ke. Gradatsii «lakeystva» v romane. Smerdyakov, kak produkt razlozheniya krepostnicheskogo byta //



Rybnikova M. A. Russkaya literatura. Voprosnik po russkoy literature dlya zanyatiy 7, 8 i 9 grupp shkol 2-oy stupeni i dlya pedtekhnikumov. M., 1928.

*Sozina E. K.* Evolyutsiya russkogo realizma XIXv. : semiotika i poetika. Uchebnoe posobie. Ekaterinburg : Izd-vo Ural. un-ta, 2006. 124 s.

*Sorkina D. L.* Dostoevskiy v shkole / Tomskiy oblastnoy in-t usovershenstvovaniya uchiteley; kafedra russkoy i zarubezhnoy literatury Tomskogo gos. un-ta. Tomsk, 1969. 100 s.

*Chernoyarova M. Yu.* Funktsii bibleyskikh motivov v romane F. M. Dostoevskogo «Prestuplenie i nakazanie» // Klassika. Sovremennoe prochtenie (D. I. Fonvizin, I. S. Turgenev, F. M. Dostoevskiy, M. Gor'kiy, V.V. Mayakovskiy, M.A. Sholokhov) : ucheb. posobie. Chebok-sary : Izd-vo Chuvash. un-ta, 1993. S. 21–29.

*Khmelyuk N. D.* F. M. Dostoevskiy (Iz kursa lektsiy po istorii russkoy literatury XIX v.) Dlya st.-zaochnikov fil. fak. Kiev : Izd-vo KGU, 1959. 40 s.

*Fedorova E. A.* Dostoevskiy v shkole : stereotipy i istoriya ikh vzniknoveniya // Sotsial'nye i gumanitarnye znaniya. 2018. T. 4. № 4 (16). S. 270-275. URL: <https://elibrary.ru/item.asp?id=36604925>

*Shaulov S. S.* N. N. Strakhov kak tvorets i personazh literaturnykh kontekstov : mezhdru F. M. Dostoevskim i L. N. Tolstym. Ufa : Izd-vo BGPU, 2011. 84 s. URL: [https://www.fedordostoevsky.ru/files/pdf/shaulov\\_2011.pdf](https://www.fedordostoevsky.ru/files/pdf/shaulov_2011.pdf) (data obrashcheniya: 10.10.2018).

*Shchennikov G. K.* Istoriya russkoy literatury XIX veka (70–90-e gody) : ucheb. posobie / G. K. Shchennikov, L. P. Shchennikova. M. : Vyssh. shk., 2005. 384 s.

М. ФИГЕДЬЮВА

(Университет имени св. Кирилла и Мефодия,  
Трнава, Словацкая республика)

ORCID ID: 0000-0002-1221-6496

УДК 821.161.1-2(Толстой Л. Н.):792.09

DOI 10.26170/ufv19-05-12

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,446+Щ33-06

## СЛОВАЦКАЯ ПРЕМЬЕРА СПЕКТАКЛЯ «ВЛАСТЬ ТЬМЫ» (ПО ДРАМЕ Л. Н. ТОЛСТОГО): ПЕРЕДАЧА КУЛЬТУРЫ, ВРЕМЕНИ И ЦЕННОСТЕЙ<sup>1</sup>

**Аннотация.** Статья посвящена первой словацкой постановке театральной пьесы Льва Николаевича Толстого – «Власть тьмы». В ней исследуются культурные и социальные аспекты создания трех отдельных переводов этой пьесы на словацкий язык. Уделяется внимание постановке данного произведения спустя много лет после его написания на сцене Театра Яна Паларика в Трнаве. В работе рассматривается влияние Льва Толстого на философскую и общественную направленность культуры в Словакии, политико-агитационную и художественную сферы. Это касается значительной группы словацких интеллектуалов – так называемых толстовцев. Постановщики лишь частично опираются на пьесу Л. Толстого. Данной постановкой сценарист обратил внимание на изображение сексуальности человека и последствий неупорядоченной жизни, задумался над вечными ценностями человеческой жизни независимо от эпох и общества. Спектакль в меньшей мере затрагивает религиозную тему и ее проявление. В статье также анализируются стереотипы изображения русской среды на словацкой сцене и влияние произведения на зрителей.

**Ключевые слова:** Л. Н. Толстой; «Власть тьмы»; театральное представление; ценности; трансформация.

Л. Н. Толстой написал драму в пяти действиях *«Власть тьмы»* с подзаголовком *«Коготок увяз, всей птичке пропасть»* еще в 1886 году. Премьера же состоялась в Словакии лишь через 132 года на сцене Театра Яна Паларика в Трнаве. Трагедия, однако, была известна интеллектуальной словацкой публике. Уже в 1893 году – через семь лет с момента своего создания – пьеса была опубликована на чешском языке (что в значительной мере восполняло отсутствие словацких переводов) в Праге благодаря Йозефу Бенешу под несколько изменен-

---

<sup>1</sup> Статья публикуется в рамках грантового проекта KEGA 013UCM-4/2017 Vymedzovanie špecifik modelu „ruského sveta“ v ruskom jazyku, literatúre a kultúre.

ным названием *«Власть тьмы: попытка символической драмы»*. По сей день два экземпляра перевода хранятся в крупнейшем западнославянском литературном учреждении – Славянской библиотеке в Праге. Драма была переведена на словацкий язык в трех вариантах. В 1944 году увидел свет перевод Карола Подолинского под названием *«Власть тьмы»* с подзаголовком *«Только коготь словить, и птичка поймана»*. Второй перевод принадлежит Дане Рапантовой, изданный в 1961 году под названием *«Власть тьмы»* с подзаголовком *«Коготь зацепится, и птичка погибнет»*. Последний перевод датируется 1989 годом. Он явился результатом соавторства Даны Легутовой и Йозефа Сабо. Их перевод вышел под названием *«Власть тьмы»* с подзаголовком *«Дай черту волос, и он схватит тебя всего»*.

В связи с этим возникает целый ряд вопросов: почему словацкое культурное и театральное сообщество обходило стороной это произведение в течение многих лет, что сподвигло региональный театр в Трнаве включить эту пьесу в свой репертуар, насколько эта драма актуальна для нынешнего словацкого зрителя. Из предложенных вариантов перевода сценарист выбрал последний [Толстой 1987: 11]. Одним из важных импульсов к постановке послужила впечатляющая интерпретация данного произведения в Академическом театре Вены в 2015 году. Еще одним сильным стимулом стал призыв ввести в словацкую театральную среду пьесу, которая была трижды переведена ведущими переводчиками своего времени, но ни разу не была поставлена на сцене на словацком языке.

Словацкий постановщик произведений Л. Толстого должен был преодолеть расстояние не только во времени, но и в культурном восприятии – как самого содержания пьесы, так и механизмов, связанных с пониманием произведения. Перед первым словацким спектаклем команде трнавского театра нужно было организовать предспектакль – своего рода знакомство с предлагаемой постановкой, для того чтобы обычному словацкому зрителю, знакомому многочисленными модными адаптациями, было понятно – это не театральная аналогия с произведением Л. Толстого, к примеру *«Анна Каренина»*, ставшая культурным мемом. На афише, приглашающей в театр, изображены толпа черных персонажей на фоне белого снега и большое кровавое пятно.

Лев Николаевич Толстой стал легендой в Словакии еще при жизни. По сей день широкая словацкая общественность считает его выдающимся русским писателем. Еще во времена Л. Н. Толстого сформировалась большая группа ведущих интеллектуалов, которых называли *словацкими толстовцами*. В период распада Австро-

Венгерской монархии и последующего создания первой Чехословацкой Республики их целью было распространение творчества, мнений и идей гуманиста в Словакии, которые пересекали границы государств и, как видим, ввиду запоздалой театральной премьеры, времена. «Толстой влиял на судьбы людей и народов уже при жизни. Его навещали политики, ученые и художники со всего мира. У него также были последователи среди словаков и чехов. После пребывания в Ясной Поляне Альберт Шкарван переводил произведения Льва Толстого на словацкий язык и работал в различных европейских культурных обществах. Душан Маковицкий был не только личным врачом Льва Толстого, но и его близким другом, секретарем и советником. В Словакии его называют “министром иностранных дел графа Толстого”. Ясную Поляну также посетил первый президент Чехословацкой Республики, видный проевропейский деятель после Первой мировой войны, чиновник, философ, социолог – Томаш Гаррик Масарик. Идеи Льва Толстого и его художественное мастерство нашли отклик в творчестве словацких реалистов (Мартин Кукучин, Йозеф Грегор Тайовский), лиризованной прозе натуралистов (Милан Урбан, Франтишек Швантнер), а также представителей послевоенной литературы (Владимир Минач) и других словацких писателей» [Ковачичова 2007: 448].

Самым значительным переводом А. Шкарвана, опубликованным во втором томе «Наставительной библиотеки» в Жилине в 1900 году, был полный перевод романа Л. Толстого «Воскресение» без цензуры. «Некоторые главы А. Шкарван переводил в доме писателя прямо с оригинала рукописи еще до ее официальной публикации в России» [Елиаш 2013: 107]. Несмотря на то, что «Власть тьмы» не была поставлена на сцене, это произведение было хорошо известно в словацкой культурной среде в начале двадцатого века и, по мнению театральных экспертов, вдохновляло выдающихся представителей словацкого реализма. Таких, например, как Йозеф Грегор Тайовский, чьи одноактные пьесы «Тьма», «Грех» и «На службе», с изображенной в них реальностью словацкой деревни, перекликаются с идеями Л. Толстого, и звучат с впечатляющим трагическим пафосом.

При постановке театральных произведений русского происхождения словацкие театральные коллективы сталкиваются с иным пониманием театрального вечера. Даже в прошлом у словацкой аудитории не было своих длительных спектаклей, длящихся несколько часов, с антрактами и временем, чтобы подумать о произведении, или минутами для желаемой беседы и обмена только что полученными впечатлениями. Тенденция современного театра состоит в том, что он еще больше стремится к экономии времени

и сгущению сюжета. Поэтому «Власть тьмы», которую имели возможность видеть зрители Трнавы, продолжалась 100 минут и проходила без антрактов.

Линия соприкосновения пьесы Л. Толстого и словацкой публики – изображение деревенской среды, которое использовалось словацкими реалистами для выражения насущных проблем того времени. Концентрированную версию пьесы представили на театральных подмостках тринадцать артистов. Такая история могла бы случиться в любой словацкой деревне XIX века. Несколько пассажей, которые могли быть непонятны словацкому зрителю, были удалены. Слабым звеном представления, показанного театральной труппой Яна Паларика в Трнаве, стал вопрос веры, который имел особое значение для Л. Толстого. Отношение к религии выражено в постановке лишь внешними ритуалам. Отдельные моменты могут даже вызвать у хорошо информированного зрителя ощущение, что создатели спектакля эту жизненноважную линию Толстого свели к минимуму, а в оставшихся немногочисленных эпизодах поверхностно подошли к воплощению материала оригинала. Некоторые актеры, например, изображая православные ритуалы, совершают крестное знамение по западному обряду, не соблюдая при этом предписанного перстосложения.

Авторы словацкого спектакля сосредоточились на изображении инстинктивности человеческой природы и последствий вытекающего из нее поведения в его наиболее открытой форме. Для создателей спектакля главными стали три темы. Самая актуальная и очевидная – это неконтролируемая сексуальность и ее последствия. Вторая тема – постоянное стремление к обогащению и упрочению социального статуса. Третья беда, изображенная в пьесе, – алкоголизм, который можно сравнить с падением в черную дыру в момент пробуждения.

В драме Толстого можно выделить две части – светскую и духовную. По замыслу постановщиков большая часть размышлений о духовных ценностях человека и месте религии в его жизни была удалена. Элемент духовности остается только «чувствовать» в пьесе. Он выражен сильным запахом кадила, который ощущается весь спектакль, что весьма необычно для словацкой культурной общности и театральной традиции. Об использовании кадила зрители узнают из печатной программки, в которой также сообщается о запрете просмотра данного представления несовершеннолетними зрителями.

Строгая, завуалированная и необыкновенно эффектная аранжировка сцены, с минимумом декораций, подчеркивает силу темы и прямолинейность ее трактовки. Театрализованное представление длится сто минут без антракта, декорации остаются неизменными, сцена

находится в темноте. В костюмах актеров преобладает черный цвет, который дополняется оттенками серого. Общая цветовая гамма усиливает мрачность происходящего на сцене и создает впечатление временной дистанции, как будто зрители смотрят истории старых черно-белых фотографий. Все это похоже на работы известного фотографа Коллера: «В итоге черный цвет полностью вытесняет цвет белый, который является одновременно завершением этого эксперимента. В работе Коллера можно прием наложения белого цвета на черный понимать, как некоего рода борьбу прошлого (темного) с будущим (тут затрудняюсь сказать, что светлым)» [Лизонь 2014: 173].

Цветовая гамма пьесы сильно приглушена, но все же на фоне всепоглощающего черного выделяется белый цвет – цвет нижнего белья, которое надевают актеры после сцены в бане. Белый цвет воспринимается как цвет очищения и смирения, что особенно заметно в сравнении с другими альтернативными представлениями, в которых актеры надевают белье телесного цвета, вследствие чего они уподобляются детям природы, в меньшей мере демонстрируя свою принадлежность Богу.

Широко используемый занавес разделяет некоторые планы сценического пространства. Важной в оформлении сцены является вращающаяся платформа, на которой установлен надземный этаж подиума. Таким образом, действие разворачивается на глазах у зрителей в двух плоскостях – между соломенными тюками, создающими деревенскую атмосферу, и в то же время на поднятом подиуме, служащим для религиозных церемоний (крещение ребенка Анисьи – Анютки, смерть и похороны Петра). Изображение крещения, кажется, частично компенсирует пропущенные обрядовые сцены в других частях пьесы. В оригинальном тексте Анютке десять лет. Авторы труппового спектакля решили символически изобразить ее в коляске для того, чтобы произвести более сильное впечатление на зрителей. Публика следит за двумя параллельными мирами и поведением человека в них.

Минимизация реквизита соответствует наготы и жестокости сексуальных сцен – от намеков на добровольные связи тайных любовников до сцен лесбиянок, жестокого изнасилования и педофилии. Интенсивное использование сценического пространства позволяет перенести происходящее в «преисподнюю» театра – в подвал. В этот момент, не видя происходящего, а лишь полагаясь на свои слуховые рецепторы, зрители впадают в немое оцепенение: происходит убийство новорожденного ребенка, слышится постепенно замолкающий детский плач и хруст ломающихся костей. Эта сцена очень сильно напоминает библейский ад с плачем и скрежетом зубов грешников. Авторы спектакля филигранно разработали данный эпизод:

плач невинного ребенка в этом мире и апокалиптический плач согласно «Откровению Св. Ионна» в ином мире. После момента убийства «плачущая» полифония звучит в атмосфере неопишемого смятения.

На помосте, как в воображаемом храме или на святой горе, далекой от людей, живут своей жизнью представители духовенства. Ритуальное зажигание свечей, поклонение иконам, церковное хоровое пение, процессии, сопутствующие этой жизни, вызывают у зрителя, однако, ощущение, что миры духовенства и обычных людей лишены какой-либо связи. В тринавской постановке в массовые сексуальные сцены включается священник, после которых его поведение не меняется, несмотря на греховное падение. Этот персонаж не мучается угрызениями совести, возвращаясь в свой привычный жизненный круг. Это неизбежно заставляет зрителя задуматься о соответствии внешне-го поведения внутренней сути человека.

Неотъемлемой частью сцены в представлении «Власть тьмы» стали лестницы. Они служат связующим звеном между подземным миром – подвалом и вращающимся возвышенным раем. Сцены странствий, подъемов и падений также происходят на лестницах. Лестница становится крестом, кроватью, носилками и гробом для Петра. В последнем «путешествии» Петра облегчить его страдания на лестнице – кресте помогает его дочь Акулина. Эта сцена напоминает путь Христа на Голгофу.

«Власть тьмы» в режиссерской постановке Тринавского театра превращается в пьесу смыслов, которые должен разгадать зритель. В атмосфере преобладающей тьмы, сильного запаха кадила, который атакует обоняние, музыки и звуков, не смолкающих на протяжении всего действия – от начала и до конца спектакля, зритель должен найти собственный ключ для расшифровки этих смыслов.

Уже в первой сцене, изображающей русскую баню, изнуренные полуголые и обнаженные тела, слышимые страстные вздохи, зритель улавливает элементы триллера или фильма ужасов, смешивающиеся со звуком религиозных песнопений. В постановке драмы Л. Толстого Тринавским театром делается акцент на изображении межличностных деревенских отношений, стремления к обогащению и необузданной жизни, которая резко противопоставлена учению о христианской любви.

В пьесе участвуют семь главных актеров, но во время спектакля на сцене появляется, в общей сложности, тринадцать человек – сельские жители, представители духовенства и полицейской власти.

Постановщики спектакля стремились сосредоточиться на теме греха, его причинах и следствии. Никита руководствуется сексуальными инстинктами и полигамным образом жизни, в котором он, с начала и до

конца пьесы, не видит ничего неестественного. Он делает женщин своими сексуальными рабынями. Любовные обещания Никита дает только своей госпоже Анисье. Его характер постепенно меняется после вступления в брак с вдовой Анисьей, он подчиняется мамоне, мечтает о своей собственности и социальном признании.

Матрена, на первый взгляд, является единственной любящей матерью, заботящейся о своем сыне. Однако она манипулирует другими персонажами во благо себе и своему сыну. Формат любви Матрены вызывает ужас и страх, растущий после каждого ее поступка. Она устраивает своего сына на службу, надеясь, что он будет вхож в хозяйский дом. Матрена призывает Анисью стать любовницей Никиты и поставляет ей смертоносный яд. Она ругает сына за отношения с Мариной из-за их невыгодности. Матрена лжет всем. Она подталкивает Никиту к мысли о необходимости убить своего невинного ребенка. Такое поведение уже нельзя назвать любовью.

Анисья изображается как женщина, которая не справилась с ролью жены, забыла о супружеской клятве и болезни своего мужа. Она вступает в связь со слугой – Никитой, в которого влюбляется, из госпожи превращается в рабу своих страстей и постепенно еще одного недуга, символически намеченного в пьесе, – алкоголизма. Во время праздничных сцен герои театрального представления не едят и не пьют. Их развлечения – дикие и эйфорические танцы.

Алкоголизм – это темная сторона одиночества, которую нельзя показывать публике. Стремление Анисьи к свободе привело ее к убийству первого мужа Петра. Однако своими действиями она достигла лишь угрызений совести. Сильный страх, который она топила в алкоголе, навсегда оторвал от нее бывшего любовника. Будучи женой Никиты, она закрывала глаза на растущий моральный, социальный и финансовый упадок их дома. В роли матери Анисья не была изображена в труппе постановки. Л. Толстой включил в пьесу вторую дочь Петра – Анютку, которой должно было быть десять лет. В постановке Театра Яна Паларика, как уже отмечалось, этого персонажа заменила кукольная коляска, что, безусловно, облегчило работу постановщикам, так как им не пришлось вовлекать ребенка в чрезвычайно противоречивое представление, а Анисье – справиться с ролью матери.

Следующая в списке любовниц Никиты – Акулина, которая соблазняет слугу своего отца, желая отбить любовника у мачехи, на самом же деле она становится жертвой изнасилования. Постепенно Акулина превращается из любящей дочери в хищницу. Ее физический недостаток – глухота, проявляющаяся в нарушенном речевом акте,



становится своего рода знаковой деталью, иллюстрирующей моральную ущербность персонажа.

Сирота Марина, которую обманул и соблазнил Никита, поверила его обещаниям. Обвинения общества, церковный суд и ложь Никиты превращают Марину в девушку, не пригодную для брака, приговаривая ее к жизни проститутки. Вина Марины заключается в наивности, с которой она поверила обещаниям Никиты.

В драме Л. Толстого мир причиняет боль слабым и беспомощным, которые впоследствии вынуждены жить в унижении.

Петр, владелец состояния, изображен в спектакле дряхлым и беспомощным стариком. Доверчивый и великодушный, в свой смертный час он просит Никиту о пощаде и прощении. Возникает вопрос – что должен простить хозяину слуга? Возможность аморально жить под его крышей или, может быть, был совершен какой-то другой проступок, который остается тайной для зрителя?

Смертельно больной Петр просит приехать свою сестру. В постановке Трнавского театра этот персонаж не появляется на сцене. Лишь поведение других персонажей говорит о ее приезде: они хотят отравить старика, обворовать его и все скрыть.

Угнетающую, тяжелую атмосферу постоянного разрушения и разложения на сцене частично рассеивает старик-работник Митрич, оставшийся солдат. Создатели спектакля выбрали нетрадиционную интерпретацию образа этого персонажа. Он изображен как безобидный публичный дурак, чье поведение и заикание вызывают смех публики. Но в развязке именно Митрич становится голосом совести. Герой сдается демону алкоголя. Однако у пьяного героя мысли четкие и ясные, его речи напоминают высказывания древних философов. Он появляется на сцене со своим покаянием за проступки, которые он совершал в своем солдатском прошлом. Митрич берет правосудие в свои руки, становится судьей, палачом и икупителем в одном лице, убивает Никиту как носителя греха, причину зла.

Несмотря на то, что у «Власти тьмы» есть подзаголовок, который каждый переводчик перевел на словацкий язык по-своему, театральная команда не выбрала ни одного из предложенных вариантов, и пьеса осталась без подзаголовка. Л. Н. Толстой также вводит в свою пьесу строку из «Евангелия от Матфея», которая звучит из уст Митрича: «А, я говорю вам, что всякий, кто смотрит на женщину с вожделением, уже прелободействовал с нею в сердце своем. Если же правый глаз соблазняет тебя, вырви его и брось от себя, ибо лучше, чтобы погиб один из членов твоих, а не все тело твое было ввержено в геенну» (Мф. V, 28, 29).

В театральной постановке «Власти тьмы» мы не видим второстепенных, менее значимых персонажей. Л. Толстой разработал в своей пьесе сложный лабиринт судеб, в котором все вовлеченные, как слепые, получают травмы. У зрителя появляется убеждение, что на сцене нет ни одного смелого человека, и все в этом мире прогнило. Мы встречаемся с почти барочным восприятием радости от смерти, которая является искуплением от маразма жизни.

**Русские стереотипы в театральной пьесе.** Чтобы зритель не сомневался в происхождении представленной пьесы, гримеры использовали характерные элементы типизации. Густые заплетенные женские косы вокруг головы, нижняя одежда из цельного отрезка льняной ткани, напоминающая сарафан, меховые элементы, указывающие на нынешний статус господина, выглядят по-настоящему стереотипно, но не вульгарно. Разумная мера визуализации облика России была сохранена и в мужских персонажах. Однако длинные бороды священнослужителей и рубашки-косоворотки, как обычная одежда для мужчин, к сожалению, не вызывают у современного молодого поколения четких аллюзий на жизнь и творчество Льва Николаевича Толстого. Особенностью интерпретации оригинала является упущение значительного количества отцеств, которые чужды и непонятны молодому поколению.

Что хотели сказать создатели спектакля Театра в Трнаве образами героев? Каков их посыл современному зрителю?

Животные инстинкты предстают перед зрителями первичными возбудителями всего происходящего на сцене. Впоследствии отдельные персонажи, казалось, понимают это, но сойти с распутной карусели они уже не в состоянии. Свои прегрешения герои прячут под тайными преступлениями и погружаются все глубже и глубже во власть тьмы.

На втором месте у героев после сексуального желания стоит стремление к обогащению и общественному признанию, желание вершить судьбы других. Когда даже этот, недавно обнаруженный, источник живой воды превращается в грязную канализацию, приходит очередь демона алкоголя. Прозрачный напиток из стеклянных литровых бутылок, без названий и этикеток, управляет поведением своих жертв. Последней жертвой алкоголя становится Митрич, который символически замыкает круг между виновными и жертвами.

Театр Яна Паларика в Трнаве, в первую очередь, создает новые постановки для *своей* публики. Многолетний опыт подсказывает, что зрители предпочитают легкие комедийные жанры. Поэтому включение трагедии Толстого в репертуар театра было смелым начинанием. Создатели спектакля понимали, что это представление не вызовет ажио-

тажа. Они решили сделать ставку на силу театрального катарсиса. Время показало, что включение этой пьесы в репертуар было правильным шагом. Публика обычно не заставляет долго ждать отзывов. Сразу же после первых показов зрители обычно делятся на два возрастных лагеря. Так случилось и с премьерой «Власти тьмы». Старшее поколение возмущено массовой наготой на театральных подмостках, молодое поколение принимает новшества лояльнее. С другой стороны, молодежь острее реагирует на постановку экзистенциальных вопросов. Наше наблюдение за поведением публики соответствует представлению о роли русских классических произведений в словацкой театральной среде последних лет: «Классика в новом образе амбициозно стремится заинтересовать и привлечь словацкого зрителя, предложить новые возможности художественного и эстетического восприятия. В случае молодого поколения реципиентов встреча с „современной“ русской классикой может быть иногда первой и, несомненно, вдохновляющей» [Куса 2017: 168].

Недостатком постановки можно назвать то, что организаторы полностью опустили указание социального статуса главных героев. В последние десятилетия словацкая культура отделилась от русской культуры, поэтому драматурги решили не применять слово «мужик», чтобы не вводить в заблуждение молодых театралов. В результате важная часть посыла Льва Толстого утрачивается.

Произведение «Власть тьмы» ждало словацкой премьеры много лет. Возникает вопрос, что бы сказал исполнитель мирового реализма, если бы у него была возможность заглянуть в душу современного человека.

Каждая новая постановка пьесы – это новая возможность общения как со зрителем, так и с самим художественным произведением. Перед создателями словацкой премьеры стояла трудная задача – поставить в Словакии выдающуюся и насыщенную русскую драму спустя много лет с момента ее создания, преодолеть временные рамки и общественно-социальные барьеры. Посыл в жизнь прошлого стал одновременно посылом в жизнь современников.

## ЛИТЕРАТУРА

*Лизонь М.* Юлиус Коллер – Распятая Россия In *Studia russico-slovaca Universitas Catholica Rosenbergensis – Ružomberok*, Verbum, 2014. 173 s.

*Толстой Л. Н.* Власть тьмы. URL: [https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol\\_11/01text/0269.htm](https://rvb.ru/tolstoy/01text/vol_11/01text/0269.htm)

*Їеран О.* *Próza slovenského realizmu*. Bratislava: VEDA, 2001. 290 s.

*Boor J. L. N.* Tolstoj a jeho dramatická tvorba // Slovenské divadlo. Bratislava. 1960. No 1. S. 75–88.

*Boor J. L. N.* Tristo rokov divadla v ZSSR // Slovenské divadlo. Bratislava. 1972. No 4. 541 s.

*Eliáš A.* Ruská literatúra 18. – 21. storočia. Bratislava : VEDA, 2013. 233 s.

*Halaj D.* Dušan Makovický. Slovenský tolstojuvec. Bratislava: VEDA, 2003. 686 s.

*Kovačičová O.*: Slovník ruskej literatúry 11. – 20. storočia. Bratislava : VEDA, 2007. 581 s.

*Kusá M.* Ruská literatúra v slovenskej kultúre v rokoch 1825–2015. Bratislava: VEDA, 2017. 263 s.

*Mráz A.* K životopisným románom dvoch slovenských tolstojuvcov. Bratislava : SAV, 1960. 269 s.

*Parolek R., Honzík J.* Ruská kladická literatúra. Praha : Sloboda, 1977. 629 s.

*Ryčlová I.* Ruské dilema. Spoločenské zlo v kontextu osudů tvůrčích osobností Ruska. Brno: Centrum pro studium demokracie a kultury, 2006. 228 s.

*Srieň P.* Stretnutie s divadlom slávnych tradícií // Bratislava : Film a divadlo. 1962. No 15. S. 10–11.

*Tolstoj L. N.* Vláda tmy alebo Podaj čertovi vlas a uchyť ťa celého. Bratislava : Lita, 1989. 372 s.

*Zahrádka M.* Slovník rusko – českých literárních vztahů. Ústí nad Orlicí : Oftis, 2008. 320 s.

## ПРОЕКТЫ И РЕЦЕНЗИИ

И. О. МАРШАЛОВА

*(Историко-мемориальный центр-музей И. А. Гончарова,  
Россия, Ульяновск)*

ORCID ID: 0000-0002-2517-0650

УДК 821.161.1-31(Гончаров И. А.)

DOI 10.26170/ufv19-05-13

ББК Ш33(2Рос=Рус)5-8,444+Ш33(2Рос=Рус)5-8,2я6

### ГЕРОИ ГОНЧАРОВА В ВОСПРИЯТИИ МОЛОДЫХ: ПЛАКАТЫ СТУДЕНТОВ-ДИЗАЙНЕРОВ К ВЫСТАВКЕ «РОМАНУ “ОБЛОМОВ” 140 ЛЕТ» ИЗ СОБРАНИЯ МУЗЕЯ ПИСАТЕЛЯ

**Аннотация:** Сегодня рецепция творчества И. А. Гончарова и его самого известного романа «Обломов» представлена в библиотечных фондах сборника научных гончаровских конференций и небольшим корпусом монографических текстов. Внелитературная жизнь романа изучена менее подробно. Примером политически не ангажированного, но философски заострённого восприятия центрального для всего творчества писателя произведения является серия плакатов к выставке «Роману “Обломов” 140 лет», выполненная в 1999 году ульяновскими студентами-дизайнерами. В статье рассмотрены 14 плакатов из собрания музея И. А. Гончарова, выполненных на заданную тематику гуашью на бумаге размером 54 x 74 см. Три из них представлены в постоянной экспозиции Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова. Графические работы молодого коллектива авторов дополняют данный вид художественной деятельности оригинальными находками в плане формосодержания и цветопередачи. Это прекрасное, чуткое, нетиражированное создание особой художественной реальности, концептуально опирающейся на роман писателя, но расширяющей понимание текста в интермедиальном ключе, с точки зрения уникальных психологических интерпретаций, эмоционально-чувственных переживаний и определённых эстетических позиций.

**Ключевые слова:** И. А. Гончаров; музей; роман; плакаты; выставка.

Немецкий славист Д. Шюманн в докладе, сделанном на Международной научной конференции, посвящённой 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова и проходившей в Ульяновске в июне 2002 года, отметил всё возрастающую известность самого знаменитого романа писателя как в литературной, так и внелитературной среде: «В необыкновенной популярности этого произведения можно легко убедиться»

ся, внося фамилию его главного героя в одну из поисковых машин в Интернете. ... можно найти несколько тысяч сайтов, которые свидетельствуют о том, что роман “Обломов” читали во всем мире. Российским гончароведам уже известен тот факт, что в немецкой литературе существует ряд произведений, написанных на основе гончаровского “Обломова”. <...> Не следует также забывать и о попытках русских, английских, французских, итальянских, чешских, словацких и черногорских режиссеров и драматургов инсценировать этот знаменитый роман» [Шюманн 2003: 113]. Далее автор статьи полностью отходит от литературной судьбы «Обломова» и пытается разобраться в хитросплетениях «коммерческого использования фамилии гончаровского героя» [Там же: 119], совершенно справедливо указывая на стремление владельцев баров и ресторанов, завсегдаев студенческих клубов и организаторов футбольных команд «создать особую атмосферу мира и спокойствия, которая резко отличается от стресса и напряженного ритма современной жизни» [Там же: 117]. «Пожалуй, главной причиной необыкновенной популярности “Обломова” является то обстоятельство, что с течением времени фамилия гончаровского героя выросла в целую философскую программу, – констатирует Д. Шюманн. – <...> первым обломовским рестораном на территории Германии был студенческий клуб в северогерманском городе Киль на берегу Балтийского моря. Там еще в 1968 году было открыто кафе “альтернативных”, то есть не поддерживающих официальную политику правительства ФРГ, студентов. Конец 1960-х годов – это время брожения и недовольства в западногерманском обществе, когда многие “левые” студенты принимали участие в демонстрациях против войны во Вьетнаме, против реакционной, на их взгляд, политики правительства ФРГ ... В этой исторической ситуации некоторые бунтующие студенты открыли для себя в качестве литературного кумира... Обломова. Именно в этом ничуть не бунтующем бездельнике они увидели своего рода предшественника антикапиталистического, протестующего интеллигента» [Там же: 114, 116].

Свою менее политически нагруженную, но не менее философски заостренную позицию в отношении ведущих персонажей романа И. А. Гончарова «высказали» в 1999 году ульяновские студенты-дизайнеры, работавшие над созданием серии плакатов к выставке «Роману “Обломов” 140 лет» под руководством кандидата педагогических наук, преподавателя кафедры дизайна Ульяновского государственного университета Е. С. Аккуратовой<sup>1</sup>. На тот момент кафедра про-

---

<sup>1</sup> В настоящий момент Е. С. Аккуратова – доцент, профессор кафедры промышленного дизайна ФГБОУ ВО Московской государственной художественно-промышленной

работала всего четыре года<sup>1</sup>, и данный опыт оказался одним из первых творческих экспериментов коллектива молодых художников. Сегодня студенты, обучающиеся по направлению «Дизайн», принимают активное участие в научно-исследовательской и художественно-творческой работе, являются активными участниками художественных выставок, организованных Ульяновским отделением Союза художников России.

Всего в собрание музея И. А. Гончарова передано 14 плакатов на заданную тематику, выполненных гуашью на бумаге размером 54 x 74 см. Три из них (Гусманова А. И. «Обломов-Штольц. Штольц-Обломов» [УКМ 58743]; Сокольский К. В. «Вселенная Обломова» [УКМ 58750]; Тихонова И. А. «...жизнь трогает!» [УКМ 58751]) представлены в постоянной экспозиции.

Зал, рассказывающий о жизни романа И. А. Гончарова «Обломов» в современном мире, размещён на первом этаже Историко-мемориального центра-музея в пристрое к мемориальному дому писателя купцов Юргенсов, в бывшем помещении магазина канцелярских товаров и музыкальных принадлежностей. Эту экспозицию по праву можно назвать музеем Обломова.



Фото 1. Музей Обломова

---

академии имени С. Г. Строганова.

<sup>1</sup> Научно-педагогический коллектив кафедры дизайна и искусства интерьера начал формироваться в Ульяновском государственном университете с момента открытия факультета культуры и искусства в 1996 году. До 2001 года кафедра была накопительной и называлась кафедрой дизайна, возглавляла её член Союза художников РФ, доцент Г. И. Мишова [Официальный сайт Ульяновского государственного университета 1995-2019].

Здесь представлены отечественные и зарубежные издания романа, книги современных авторов, написанные по мотивам знаменитого произведения И. А. Гончарова, фильмы и спектакли, обыгрывающие сюжет «Обломова», и многое другое. В музее собрана большая коллекция иллюстраций к роману И. А. Гончарова разных лет [Официальный сайт Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова 2009–2019]. Кроме живописных работ, в зале демонстрируется графика – честные и художественно отточенные размышления студентов-дизайнеров на вечную тему «Обломов и Штольц».



Фото 2. Плакаты студентов-дизайнеров в постоянной экспозиции музея И. А. Гончарова

Плакатное творчество – многоаспектный, сложный, символически нагруженный вид художественной деятельности. Практический каждый современный плакат, написанный по определённому поводу, по-прежнему имеет точки соприкосновения «с агитационным плакатом, наглядно разъяснявшим политические события и идеологические позиции» [Васильева, Мичкова 2017]. Работы студентов-дизайнеров, безусловно дополняя данный вид художественной деятельности оригинальными находками в плане формосодержания и цветопередачи, не являются исключением. «Композиция плаката строится на обобщении, стилизации и силуэтности – это законы художественного языка плака-



та, обеспечивающие его цельность и максимальную доходчивость: изображение стремится к знаку, что позволяет легко считывать информационно-эмоциональный посыл плаката», – отмечают М. Е. Васильева и Д. А. Мичкова [Там же 2017]. Если принять во внимание три экспозиционных экземпляра, данные принципы находят в них практически безукоризненное отражение. Передача характерных особенностей персонажей И. А. Гончарова элементами неживой природы, добавление механических деталей, отсутствующих в натуре, но говорящих ровно столько, сколько необходимо для понимания главного в этой натуре, позволяют достичь максимальной степени обобщения и символизации образов романа. Например, на плакате И. А. Тихоновой «... жизнь трогает!» разрывание жёсткими металлическими конструкциями мягкого тканевого материала и начинки перьевой подушки в сочетании с названием работы, вынесенным на лицевую сторону, рождает прямую ассоциацию с участием героя, вынужденного заниматься насущными вопросами вместо постижения бытийного, отрешённого от повседневных забот и треволнений блаженства: «Но он [Обломов] был в затруднении, о чем думать: о письме ли старосты, о переезде ли на новую квартиру, приняться ли сводить счета? Он терялся в приливе житейских забот и все лежал, ворочаясь с боку на бок. По временам только слышались отрывистые восклицания: «Ах, боже мой! Трогает жизнь, везде достает» [Гончаров 2010: 18].

Не чужды представленные работы и некой карикатурности, шаржированности. Фигура героя романа на плакате К. В. Сокольского «Вселенная Обломова» выглядит физически несовершенной, массивной и в тоже время беззащитной, жалкой, рождая у зрителя чувство искренней озадаченности и глубокой печаленности судьбой Ильи Ильича, сиротливо сжимающего в тоненьких слабых ручонках блюдце с чашкой. Налицо фатальная уязвимость гончаровского героя, неприспособленности ни к какой действительности, кроме сконструированной в собственном сознании, на материале собственной души. «Обломов бросает вызов времени, – замечает И. В. Пырков, – смеет жить по собственному временному поясу, но он обречён на поражение» [Пырков 2012: 164].

Атрибутика главного героя (диван, тапочки, подушка) повторяется в серии плакатов ещё не раз: в работах Т. А. Инейкиной «... благороден, нежен и пропал» [УКМ 58745]; И. В. Захаровой «Вперед или назад???» [УКМ 58744], Ю. В. Арзамасцевой «Карусель» [УКМ 58741], С. Е. Осьмаковой «Рельеф местности...» [УКМ 58749]. Преобладающим цветом здесь является охристый: от бледно-жёлтого до обжигающе оранжевого. Красный цвет (и его модуляции) в изобразительном искусстве всегда привлекает внимание зрителя к основным акцен-

там сюжета, усиливает выразительность деталей, создает ощущение тревожности и повышает воспринимающую активность субъекта. Кроме того, плакат «должен восприниматься на большом расстоянии, выделяясь среди других источников информации» [Плакат 2014: 338]. Тёплые, но тревожные оттенки цветов на демонстрируемых плакатах художественно сопряжены со зловещими мотивами в одном случае дурной бесконечности пустопорожних дней, проведённых исключительно на диване («Рельеф местности...»), в другом – лихой круговерти жизни, красным конём грозящей сонной бездеятельности («Карусель»). Хрустальные мечты и лелеемое умиротворение перемалываются неумолимыми жерновами реальности («... благороден, нежен и пропал»). Резко бросается в глаза не *comme il faut* мягких домашних туфель Обломова быстроходным штольцевским ботинкам («Вперед или назад???»). Все эти художественные оттенки и мотивы есть настойчивое отражение той страсти и горения жизни, её опасностей и треволнений, взлётов и падений, коих всегда сторонился и мечтал избежать Илья Ильич: «Страсть! Все это хорошо в стихах да на сцене, где в плащах, с ножами, расхаживают актеры, а потом идут, и убитые и убийцы, вместе ужинать... Хорошо, если б и страсти так кончались, а то после них остаются: дым, смрад, а счастья нет! Воспоминания – один только стыд и рваные волосы. Наконец, если и постигнет такое несчастье – страсть, так это все равно, как случается попасть на избитую, гористую, несносную дорогу, по которой и лошади падают и седок изнемогает, а уж родное село в виду: не надо выпускать из глаз и скорей, скорей выбираться из опасного места...» [Гончаров 2010: 237].



Фото 3. Ю. В. Арзамасцева «Карусель». Бумага, гуашь. 1999 г. УКМ 58741

Ощущение движения рождает и работа М. В. Герасимова «Штольц» (УКМ 58753). Е. С. Аккуратова называет принцип, вызывающий подобное восприятие изображённого, «чувственным переживанием динамики и статики». «Разработаны системы приемов (приемы композиции), – отмечает исследовательница, – создающих, например, переживания движения: убывание или возрастание величины объектов, уменьшение или увеличение расстояний между объектами, изменение тона объектов и т.д.» [Аккуратова 2017: 23]. В центре сюжета (и это характерно практически для всех работ цикла) снова контраст, противостояние, противоборство двух начал – обломовского и штольцевского, съезжающей с горы брички и прямого верстового столба, не позволяющего повозке сорваться окончательно. Фамилия Штольц, развёрнутая вертикально снизу вверх, выглядит органическим продолжением дистанционного столба. Верёвка, связывающая два объекта, представляется крепкой и туго натянутой, но еле заметная вибрация показывает, что спасительная мера эта – временная, что непрочная связь товарищей рано или поздно разорвётся. Так подлинное ли движение представлено нам на плакате М. В. Герасимова? Несгибаемый, сильный, смелый Штольц здесь тоже статичен, укоренён. И Андрей Иванович готов в конце концов остановиться... От полноты ли счастья герой произносит: «Ольга – моя жена ... Все найдено, нечего искать, некуда идти больше!» [Гончаров 2010: 499]. Или, пытаясь развеять экзистенциальную тоску любимой, мучимой вопросами смысла жизни и её естественного предела, смиренно вещает: «Мы не Титаны с тобой ... мы не пойдём, с Манфредами и Фаустами, на дерзкую борьбу с мятежными вопросами, не примем их вызова, склоним головы и смиренно переживем трудную минуту...» [Там же: 546].



Фото 4. М. В. Герасимов «Штольц». Бумага, гуашь. 1999 г. УКМ 58753

Художественное решение сюжетного полотна плаката Л. В. Ильиной [УКМ 58754] полностью построено на шрифтовом выделении и расположении текста. Единственное, что конституирует бесформенные черно-белые конструкции, резко контрастирующие по цвету, – многократно повторённая формула «Каждому Обломову – свой Штольц. Каждому Штольцу – свой Обломов». Она как бы уравнивает динамические и статические силы человеческой природы, создавая обозримое подобие гармонически равноценных жизненных процессов. Конфликтная ситуация работы О. Ю. Романовой «Эх, Обломов!..» [УКМ 58747] решена более драматично. Лучшие духовные побуждения и устремления Ильи Ильича, попадая в стальную мясорубку реальности, терпят крах: «... он болезненно чувствовал, что в нем зарыто, как в могиле, какое-то хорошее, светлое начало, может быть теперь уже умершее, или лежит оно, как золото в недрах горы, и давно бы пора этому золоту быть ходячей монетой. Но глубоко и тяжело завален клад дрянью, наносным сором» [Гончаров 2010: 111].



Фото 5. О. Ю. Романова «Эх, Обломов!..». Бумага, гуашь. 1999 г. УКМ 58747

Конфликт интересов метафорически разработан на плакате О. Б. Саютиной «Это было нормальным состоянием...» (УКМ 58748). «Железобетонное» устройство штольцевского внутреннего мира, прикрытое короткими франными полами, контрастирует с «глушью и ди-

чью» обломовской души: «Лес кругом его и в душе все чаще и темнее; тропинка зарастает более и более; светлое сознание просыпается все реже...» [Гончаров 2010: 111]. Однако почему же гнутся стальные гвозди, входя в мягкую деревянную плоть обломовского мира? Любопытно сравнить возникающие в сознании ассоциации с результатами проведенного в 2016 году профессором Ульяновского государственного университета Т. Н. Васильчиковой психолого-филологического эксперимента «для уточнения проблемы восприятия героя Гончарова современной культурной однородной молодежной средой и решения вопроса о прецедентном характере образа Обломова и романа в целом» [Васильчикова 2016: 92]. На вопрос «Вызывает ли антропоним “Илья Обломов” ассоциации с пламенем, борьбой, горением?» все двадцать реципиентов ответили отрицательно. Естественно, что «ассоциации возникли... с понятиями и образами ... “покой”, “лень”, “халат”, “домашние туфли”, “диван”» [Васильчикова 2016: 93], ибо «понятие огня, сияния, света сопровождает бытие и деяния Ильи-пророка, но отсутствует в “бытии” Ильи Обломова», т.е. «характер героя, его судьба и его прецедентное имя явно не пришли в соответствие» [Там же: 94]. Возможно, именно поэтому интуитивно автор графического рисунка не позволил гвоздям как элементам инородной культуры или иного темперамента, иной стратегии поведения осилить на первый взгляд податливую, но потенциально здоровую, крепкую поверхность деревянной конструкции, символизирующей жизненное кредо Обломова.



Фото б. О. Б. Саютина «Это было нормальным состоянием...». Бумага, гуашь.  
1999 г. УКМ 58748

Подобная несовместимость натуры героя с чуждыми ему особенностями жизни Штольца, сильными сторонами характера друга, его ошеломительными победами во всех сферах представлена на плакатах

А. В. Белозеровой «Штольц и Обломов. Кто лучше?» [УКМ 58742] и Ю. М. Дырды «...противоположные крайности...» [УКМ 58752]. «При этом тонкая, но крепчайшая нить все-таки соединяет Илью Обломова с библейским претекстом: он чист сердцем и помыслами, как библейский прототип, и тянется интуитивно к таким же нравственно чистым людям – Ольге, Андрею, Агафье Матвеевне, – развивает результаты исследования Т. Н. Васильчикова. – Но той высокой и активной героики, которой пронизана вся история жизни Ильи-пророка, избранника Божьего, в жизни Ильи Ильича нет, и в первую очередь он осознаёт это сам: “В жизни моей ведь никогда не загоралось никакого огня...”» [Васильчикова 2016: 95].

Илья Ильич не испытывает иллюзий относительно своего постоянного положения и возможностей, он нередко жалуется на болезненные симптомы, недомогания физического свойства, улавливаемые им и осложняющие взаимоотношения с окружающим миром. В «Заметках психиатра» такие проявления натуры Обломова были объяснены профессором Н. Е. Осиповым душевной болезнью героя. И хотя «Обломов был до некоторой степени *нарциссом* и, как всякий невротик, был *эгоистом*. Однако ни нарциссизм, т.е. *самовлюблённость*, ни эгоизм, т.е. *себялюбие*, не составляют выдающейся характерной черты Обломова» [Осипов 2012: 166]. Всё же более всего Илья Ильич любил мечтать, парить в сладких грёзах над обыденностью. Эти животворящие силы неизменно не находили применения в реальности. Обломов-ребёнок, раз и навсегда срезанный на пути познания внешнего мира и осознания своего места в нём, обратился в сердцевину собственной души: «И Илюша с печалью оставался дома, лелеемый, как экзотический цветок в теплице, и так же, как последний под стеклом, он рос медленно и вяло. Ищущие проявления силы обращались внутрь и никли, увядая» [Гончаров 2010: 163]. Он, как цыплёнок, погребённый под слоём бесконечной скорлупы, так и не прорвался в мир, так и остался феноменом, замкнутым «в себе». Таким представляется метафорически развёрнутый сюжет плаката Невейкиной З. Н. «Его силы обращались внутрь...» [УКМ 58746].

«Современный плакат является обычно полиграфическим воспроизведением оригинала, созданного художником, с использованием средств фотомонтажа, компьютерной графики... реже плакат бывает исполнен средствами живописи либо графики в единственном экземпляре» [Плакат 2014: 338]. Серия плакатов к выставке «Роману “Обломов” 140 лет», выполненная молодыми творцами и переданная в дар музею И. А. Гончарова, – прекрасное, чуткое, нетиражированное создание особой художественной реальности, концептуально опираю-

щейся на роман писателя, но расширяющей понимание текста в интермедиальном ключе, с точки зрения уникальных психологических интерпретаций, эмоционально-чувственных переживаний и определённых эстетических позиций.

## ЛИТЕРАТУРА

*Аккуратова Е. С.* Методика развития ассоциирования в рамках дисциплин «композиция» и «проектирование» // Симбирский научный вестник. 2017. №1(27). С. 21–27.

*Васильева М. Е., Мичкова Д. А.* Советское агитационно-массовое искусство 1920-х годов : плакат и фарфор // Международный студенческий научный вестник. 2017. №6. URL: <http://eduherald.ru/ru/article/view?id=17993> (дата обращения: 08.10.2019).

*Васильчикова Т. Н.* Формы и функции интертекстуальных включений в романе И. А. Гончарова «Обломов» : монография. Ульяновск : УлГУ, 2016. 212 с.

*Гончаров И. А.* Собрание сочинений : в 6 т. М. : Книжный Клуб Книговек, 2010. Т. 4 : Обломов : Роман. 592 с.

*Осинов Н. Е.* Обломов и обломовщина (Заметки психиатра) // Мастер русского романа : И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья. Сборник документов и материалов / Федеральное архивное агентство, РГАЛИ. М. : Центр книги Рудомино, 2012. С. 159–231.

Основной фонд Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова. В тексте статьи – УKM и номер хранения предмета.

Официальный сайт Ульяновского государственного университета, 1995-2019. URL: [https://www.ulsu.ru/ru/page/page\\_1537/](https://www.ulsu.ru/ru/page/page_1537/) (дата обращения: 25.10.2019).

Официальный сайт Ульяновского областного краеведческого музея имени И. А. Гончарова, 2009–2019 [Электронный ресурс]. URL: [http://www.uokm.ru/goncharov\\_ng16.php](http://www.uokm.ru/goncharov_ng16.php) (дата обращения: 25.10.2019).

Плакат // Большая российская энциклопедия. М., 2014. Т. 26. С. 338. URL: [https://bigenc.ru/fine\\_art/text/3143072](https://bigenc.ru/fine_art/text/3143072) (дата обращения: 31.10.2019).

*Пырков И. В.* Крыльцо и колыбель (Образ ритма в романе И. А. Гончарова «Обломов») // Материалы V Международной научной конференции, посвящённой 200-летию со дня рождения И. А. Гончарова : Сборник статей русских и зарубежных авторов /

сост.: И. В. Смирнова, А. В. Лобкарёва, Е. Б. Клевогина, И. О. Маршалова. Ульяновск : Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2012. С. 159–165.

*Шюманн Д.* Бессмертный Обломов. О внелитературной жизни литературного героя // И. А. Гончаров. Материалы Международной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова : Сборник русских и зарубежных авторов / сост. : М. Б. Жданова, А. В. Лобкарева, И. В. Смирнова. Ульяновск : Изд-во «Корпорация технологий продвижения», 2003. С. 113–123.

## REFERENCES

*Akkuratova E. S.* Metodika razvitiya assotsirovaniya v ramkakh distsiplin «kompozitsiya» i «proektirovanie» // Simbirskiy nauchnyy vestnik. 2017. №1(27). S. 21–27.

*Vasil'eva M. E., Michkova D. A.* Sovetskoe agitatsionno-massovoe iskusstvo 1920-kh godov : plakat i farfor // Mezhdunarodnyy studencheskiy nauchnyy vestnik. 2017. №6. URL: <http://eduherald.ru/ru/article/view?id=17993> (data obrashcheniya: 08.10.2019).

*Vasil'chikova T. N.* Formy i funktsii intertekstual'nykh vklyucheniy v romane I. A. Goncharova «Oblomov» : monografiya. Ul'yanovsk : UIGU, 2016. 212 s.

*Goncharov I. A.* Sobranie sochineniy : v 6 t. M. : Knizhnyy Klub Knigovek, 2010. T. 4 : Oblomov : Roman. 592 s.

*Osipov N. E.* Oblomov i oblomovshchina (Zametki psikhiatra) // Master russkogo romana : I. A. Goncharov v literaturnoy kritike russkogo zarubezh'ya. Sbornik dokumentov i materialov / Federal'noe arkhivnoe agentstvo, RGALI. M. : Tsentr knigi Rudomino, 2012. S. 159–231.

Osnovnoy fond Ul'yanovskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya imeni I. A. Goncharova. V tekste stat'i – UKM i nomer khraneniya predmeta.

Ofitsial'nyy sayt Ul'yanovskogo gosudarstvennogo universiteta, 1995–2019. URL: [https://www.ulsu.ru/ru/page/page\\_1537/](https://www.ulsu.ru/ru/page/page_1537/) (data obrashcheniya: 25.10.2019).

Ofitsial'nyy sayt Ul'yanovskogo oblastnogo kraevedcheskogo muzeya imeni I. A. Goncharova, 2009–2019 [Elektronnyy resurs]. URL: [http://www.uokm.ru/goncharov\\_ng16.php](http://www.uokm.ru/goncharov_ng16.php) (data obrashcheniya: 25.10.2019).



Plakat // Bol'shaya rossiyskaya entsiklopediya. M., 2014. T. 26. S. 338. URL: [https://bigenc.ru/fine\\_art/text/3143072](https://bigenc.ru/fine_art/text/3143072) (data obrashcheniya: 31.10.2019).

*Pyrkov I. V.* Kryl'tso i kolybel' (Obraz ritma v romane I. A. Goncharova «Oblomov») // Materialy V Mezhdunarodnoy nauchnoy konferentsii, posvyashchennoy 200-letiyu so dnya rozhdeniya I. A. Goncharova : Sbornik statey russkikh i zarubezhnykh avtorov / sost.: I. V. Smirnova, A. V. Lobkareva, E. B. Klevogina, I. O. Marshalova. Ul'yanovsk : Izd-vo «Korporatsiya tekhnologiy prodvizheniya», 2012. S. 159–165.

*Shyumann D.* Bessmertnyy Oblomov. O vneliteraturnoy zhizni literaturnogo geroya // I. A. Goncharov. Materialy Mezhdunarodnoy konferentsii, posvyashchennoy 190-letiyu so dnya rozhdeniya I. A. Goncharova : Sbornik russkikh i zarubezhnykh avtorov / sost. : M. B. Zhdanova, A. V. Lobkareva, I. V. Smirnova. Ul'yanovsk : Izd-vo «Korporatsiya tekhnologiy prodvizheniya», 2003. S. 113–123.

## СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

---

**Догнал Йосеф** – кандидат филологических наук, профессор Университета имени Масарика, г. Брно, Чешская Республика – Университета имени св. Кирилла и Мефодия, г. Трнава, Словацкая Республика.

**E-mail:** [josef-dohnal@volny.cz](mailto:josef-dohnal@volny.cz)

**Жияков Никита Александрович** – магистрант Уральского государственного педагогического университета, учитель филологии специализированного учебно-научного центра (СУНЦ УрФУ).

**E-mail:** [denycooper@mail.ru](mailto:denycooper@mail.ru)

**Зверева Татьяна Вячеславовна** – доктор филологических наук, профессор Удмуртского государственного университета, г. Ижевск, Россия.

**E-mail:** [tvzver.1968@yandex.ru](mailto:tvzver.1968@yandex.ru)

**Зырянов Олег Васильевич** – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

**E-mail:** [o.v.zyrianov@urfu.ru](mailto:o.v.zyrianov@urfu.ru)

**Кубасов Александр Васильевич** – доктор филологических наук, профессор Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

**E-mail:** [kubas2002@mail.ru](mailto:kubas2002@mail.ru)

**Кудреватых Анастасия Николаевна** – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

**E-mail:** [folkloristica@yandex.ru](mailto:folkloristica@yandex.ru)

**Маршалова Ирина Олеговна** – кандидат филологических наук, заведующая сектором научно-исследовательской работы Историко-мемориального центра-музея И. А. Гончарова, г. Ульяновск, Россия.

**E-mail:** [irina-marshalova@rambler.ru](mailto:irina-marshalova@rambler.ru)

**Перепелкин Михаил Анатольевич** – доктор филологических наук, профессор Самарского национального исследовательского университета имени академика С. П. Королёва, г. Самара, Россия.

**E-mail:** [mperepelkin@mail.ru](mailto:mperepelkin@mail.ru)

**Семухина Ирина Александровна** – кандидат филологических наук, доцент Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

**E-mail:** [slawirsem@mail.ru](mailto:slawirsem@mail.ru)

**Сутягина Татьяна Евгеньевна** – магистр, специалист по учебно-методической работе II категории Уральского государственного педагогического университета, г. Екатеринбург, Россия.

**E-mail:** [ya.sutyagina2013@yandex.ru](mailto:ya.sutyagina2013@yandex.ru)

**Турьшева Ольга Наумовна** – доктор филологических наук, профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, г. Екатеринбург, Россия.

**E-mail:** [oltur3@yandex.ru](mailto:oltur3@yandex.ru)

**Федорова Елена Алексеевна** – доктор филологических наук, профессор Ярославского государственного университета имени П. Г. Демидова, г. Ярославль, Россия.

**E-mail:** [sole11@yandex.ru](mailto:sole11@yandex.ru)

**Фигедыова Марианна** – доктор педагогики, PhD, Университет имени св. Кирилла и Мефодия, г. Трнава, Словацкая Республика.

**E-mail:** [marianna.figedyova@ucm.sk](mailto:marianna.figedyova@ucm.sk)

## SUMMARY

---

### IMAGE – MOTIVE – GENRE

**Zhilyakov Nikita.** The specifics of the subjective organization of autobiographical prose (autobiography-confession by D. I. Fonvizin)

**Abstract.** This article considers the genre of autobiography and its peculiarities on the level of subjective organization of the text. The second part of the work highlights the biography notes by D. I. Fonvizin "Good-hearted acknowledgement in my things and reflections" as an example of interaction of the European and Russian literature traditions of the auto-biographical discourse, showing the development of this genre in Russian classic prose of the XVIII century.

**Keywords:** autobiography, confession, genre, D. I. Fonvizin, subject organization.

**Sutyagina Tatyana** The novel "Through the Edge" of V. A. Sollogub: to the problem of autobiography

**Abstract.** The research aim of the article is to comprehend the autobiographical aspect in V. A. Sollogub's novel "Through the Edge" (1885). According to the existing ideas of autobiography (self-psychology) in fiction, the author compares the realities of writer's life with the facts of biography of the main character Peter Ardarov (particularly, service in the Caucasus in the 50s of the XIX century, passion for penitentiary work, etc.). Both the author and his character are analyzed as literally type «the superfluous man» with «the complex of a repentant nobleman», is formed in the public consciousness and featured the Russian literature of the 70s of the XIX century. On the basis of the analysis, the affinity of the hero and the author is concluded. It seems not only in the fact that V. A. Sollogub introduces autobiographical realities into the image of Peter Ardarov, but, above all, in the fact that he gives the main character the spiritual experience of his own.

**Keywords:** autobiography, V. A. Sollogub, "Through the Edge", Peter Ardarov, novel

**Turyшева Olga.** Child, teenager, youth: infantile reading in the literary image.

**Abstract.** The article is devoted to the study of literary images of infantile reading. Typological features in the image of the reader's activity of a child, adolescent and youth are revealed. As a methodological support, the theory of L. S. Vygotsky is used that ontogenesis (the formation of individual consciousness) always repeats phylogenesis (the development of human civilization), as well as the concept of V.I. Tyupa on the correspondence of personality ontogenesis to the phylogenesis of literature. These ideas are confirmed in the appeal to images of juvenile reading. The logic is revealed in accordance with which the stage of development at which the literary hero is supported by the principle of interaction with literature that is characteristic only for her. So, reading a child in the analyzed works

is depicted in accordance with his need for moral guidance, reading a teenager in accordance with his need for personal self-affirmation, reading a young man (girl) in accordance with the need to penetrate the existential meanings of life. These attitudes are accordingly satisfied by reading works of traditionalist, romantic, and realistic literature. It is concluded that literature itself fixes the correlation of reading ontogenesis with literary phylogenesis. Attention to the peculiarities of reading a young hero is justified as an important tool for analyzing the character of a literary character.

**Keywords:** hero-reader, reading problems, juvenile reading in a literary image, personality ontogenesis, literature phylogenesis.

**Dohnal Josef.** The Laugh («Смех») by Leonid Andreev as an existential experiment

**Abstract.** The article analyses the short story The Laugh («Смех») by L. N. Andreev in the context of the whole literary work of the writer and also in the context of the literature of his time, which was connected with the tendency to depict the existential loneliness, absence of any complementary communication and of the lack of mutual understanding between people. The story is quite uncomplicated: The hero wears a mask which covers his face. He depicts then in the form of the first person view the following meeting with his girlfriend. The mask becomes a visual barrier that makes it for his beloved girl impossible to see his face and to sense his inner emotional state – she laughs when he speaks about love to her. Andreev gives to his hero no name – this helps him to change an one and only event to a general one. The fact that the writer shows two young people being in love and nevertheless being unable to understand the other's words and emotions intensifies the feeling of estrangement and loneliness. The contrast of the external fact (mask-simulacrum) and of the inner reality (real inner feeling, emotions) expressed directly from the perspective of the main character is intensified thank to the secondary characters – his friends do not understand him, too. In the whole “world” of the story predominates the feeling of misunderstanding, absence of mutual communication, the feeling of total loneliness. This mood of pessimism and inability to find a way to overcome the barriers between people unites the analysed text with other stories by the same writer. This feature can be seen as one of the common qualities of the whole Andreev's work and as a tendency proving the clues of Andreev to the emerging wave of existentialism in the European literature.

**Keywords:** L. N. Andreev; The Laugh («Смех»); existentialism; contrast of the inner and external world of an individual; mask; loneliness; absence of the adequate mutual communication.

## **TEXT – DISCOURSE – THE POETICS OF NARRATION**

**Zyryanov Oleg.** «I go out alone on the road...» and Lermontov's cycle of the russian poetry: receptive boundaries, problems of artistic semantics.

**Abstract.** We consider a supertext community, similar to a receptive cycle, taking shape around the Lermontov precedent text «I will go out alone on the road ...» This phenomenon is largely explained by the «fear of influence» (H. Bloom) experienced by the followers of Lermontov, as well as by the universal essence of the precedent text, energy-intensive, setting the original motive structure that determines the dynamic nature of the original lyrical situation. For the first time, the rhythmic structure of the occasional meter of the Lermontov's masterpiece is analyzed in detail, its individual author's semantics, which is especially noticeable against the backdrop of A. Fet's poem «Night. No city noise is heard ...» The dynamics of the motive structure is traced on the example of «intertextual progeny» (the term of A. K. Zholkovsky) – poems by I. Bunin, B. Poplavsky, N. Zabolotsky, V. Sosnora, A. Purin and others. In terms of typology, two mutually exclusive trends in the creative development of the source text-precedent are noted: on the one hand, the orientation to imitation, or stylization, and, as a result, the stereotypical reproduction of the «model» (B. Poplavsky's poetry), and on the other, the addiction of follower poets to the parodic «alienation» of the canonized text, to the ironic game with it (anonymous epigram-centon «I will go out alone on the road»). The study shows how difficult it is for later poets to break out of the truly magical «force field» of the brilliant Lermontov pretext.

**Keywords:** M. Yu. Lermontov, the poem «I Will Go Alone on the Road ...», case-law, receptive cycle, situational overtext, poetic semantics, structure of motives, cluster approach.

**Semukhina Irina.** Poetics of Time in the Almanac «Physiology of St. Petersburg»

**Abstract.** The author of the article investigates the almanac «Physiology of St. Petersburg» in the aspect of the problem of anthropology of time. The peculiarities of the poetics of time in the almanac are explained, firstly, by the artistic principles of the realistic direction of the 40s of the XIX century and the genre model of the physiological essay of the «natural school», which is characterized by such features of time as slowness, repetition of events, everyday life, static, etc. The second most important factor in the formation of the image of time in the almanac is recognized as the semiotics of the image of the city recreated in it, the metatextual structure of the St. Petersburg text of Russian literature. We consider such cross-cutting motifs and images that recreate the temporal plan of the work as «eternal autumn», St. Petersburg-Necropolis, timelessness, expectation of disaster, Noah's ark, etc. the conclusion is made about the synthesis of artistic trends, which allowed to combine the everyday and everyday plans of the image of time in the almanac.

**Keywords:** Russian literature, the «natural school», «Physiology of Petersburg», Petersburg text, poetics, time.

**Kubasov Alexandr.** Implicit policy of A. P. Chekhov with G. Ibsen: «A story of the head gardener».

**Abstract.** The article is devoted to the problem of Chekhov's polemic with the Norwegian playwright Henrik Ibsen. The form of the work of art was Chekhov's favorite style of polemics. In this form, the controversy inevitably acquired an implicit

character. Out of the polemic context, some of Chekhov's works seem «mysterious» or «strange». One of them is «The Story of a Head Gardener». Some researchers tend to interpret individual statements of the protagonist of this story as a direct expression of the author's position. However, the narrative in the first-person story has an ironic modality. The author's position in this case is much more complicated. The irony is common to all of Chekhov's Christmas stories, including «The Story of a Head Gardener». Chekhov entered into a polemic with Ibsen in 1894, when the work of a fashionable Norwegian playwright was actively discussed in the periodical press. The author of the story is in solidarity with those who noted the a priori preset of images and ideas in the works of Ibsen, his didacticism. The central problem of the story is the epistemology of faith. Chekhov believes that the important thing is not so much the subject of faith as the path to its attainment. A person should be internally free in the search for faith – «one on one with his conscience». It is conscience and responsibility that are the basis for the individual, and not the church, not journalism or criticism, not the general popular opinion.

**Keywords:** implicit polemic, A. P. Chekhov, G. Ibsen, «The Tale of the Senior Gardener», «Brand», semantic inversion

**Perepelkin Michael.** Chekhov's code in «Road to calvary» of A. Tolstoy

**Abstract.** The article discusses the «Chekhov's code» and its significance in the trilogy of A. Tolstoy «Road to Calvary». To do this, first of all, the family correspondence of the future writer with his parents – A. Tolstoy and A. Bostrom and the Samara's newspapers of the 1890-1900s are being studied, and analyze the formation of the «Chekhov myth» surrounded by young Tolstoy and in consciousness young men. Further, the author of the article addresses the following questions: what exactly can be seen the presence of the «Chekhov's code» on the pages of the trilogy, why it was so important that Chekhov was present on the pages of the trilogy, and why Tolstoy needed the «Chekhov's code» in «Road to Calvary». Answering these questions, the author of the article analyzes the poetry of the trilogy, identifies and considers the «Chekhov omens» in it, takes into account the responses of the first spectators of the Chekhov's «Three Sisters» to the play and, as a result, reconstructs that biographical and historical situation, the interpretation of which was one of the first impulses to the creation by Tolstoy of the «Road to Calvary» trilogy.

**Keywords:** A. Tolstoy; «Road to Calvary»; A. Chekhov; «Three sisters»; Samara; Saint-Petersburg; the code; «controversial issues».

## RUSSIAN CLASSICS IN CULTURAL SPACE OF DIFFERENT EPOCHS

**Kudrevatykh Anastasiya.** The reputation of N. M. Karamsin in the literary community of the first half of the 19th century.

**Abstract.** This article is devoted to a problem of the literary reputation of N. M. Karamzin. The author considers formation of perception of the sentimentalist by the Russian writers and readers. The creativity and the personality already during

lifetime he had the major impact on the Russian literature. Looking at the judgments of various writers of the first half of the 19th century, the author reveals that Karamzin's reputation was ambiguous and changed over time from the aspiration to imitate it, admiration to the attitude towards him as to the outdated phenomenon. The general reader's public often perceived Karamsin-writer through the prism of myths about him as a sensitive person, connecting his personality with the images of the characters of the works he created.

At the same time, it is established that already in the first half of the 19th century the idea of Karamsin as a writer, which determined in many ways the further development of Russian literature, is approved.

**Keywords:** Karamzin, reputation, literary community of the 19th century, assessments, myth.

**Zvereva Tatyana.** The area and buffoonery: reflexions over «The Captain's Daughter» by Ekaterina Mihajlova.

**Abstract.** The 2005 screen version of the novel «The Captain's Daughter» by A. Pushkin is examined in the article within the framework of intermedial approach. The animated feature film by Yekaterina Mikhailova is not only an illustration of the well-known plot but its interpretation as well. Due to the puppet esthetics, the film-makers elicited some implicit senses from A. Pushkin's novel. Comparing with the text, the film actualizes the space of the square where the main events take place and become the subject of artistic vision in the animated film. The chronotopos of the square is noted to correlate with the subject of history in A. Pushkin's creative activity. The square in the animated film is also connected with the folk farcical theatre. If the connection of the main character with the fun-fair character of Petrushka is faintly outlined in the novel, it is actualized in the film, a naive atmosphere of the folk theatre is reproduced in detail, and an original puppet guise is given back to this Pushkin's character. The plot of the film tends to a fairytale plot about a tried soldier's meeting with Death. The image of Death is personified and given its own role which affixes the screen version with a metaphysical sense. The film is noted to have clear allusions to «A Feast in Time of Plague» by A. Pushkin: Death triumphs, and a dancing couple against the background of the fire-ravaged ruins indicates the dance macabre genre. Christian axiology («Lives of Peter and Febronia») becomes significant for the film-makers. Thus, three sense-bearing fields – farcical, fairytale and hagiographic ones – are closely interwoven in 'The Captain's Daughter' by Yekaterina Mikhailova.

**Keywords:** A. S. Pushkin, a screen version, a myth, motive of the area, buffoonery, a doll, Russian history.

**Fedorova Elena.** From the history of the formation of literary reputation by F. M. Dostoyevsky in middle and higher school of the XX–XXI century.

**Abstract.** At the beginning of the article, a review of the existing works of researchers on the literary reputation of F.M. Dostoevsky in Russia and the perception of his work in the United States. The subject of this article is the history of the formation of the literary reputation of the writer in the domestic critical and educational



literature of the XX–XXI centuries. Special attention is paid to the Soviet and post-Soviet period. There are several stages in the formation of the literary reputation of Dostoevsky in educational literature of the XX–XXI centuries: 1) 20th; 2) 30–40s; 3) 50–60s; 4) 70–80s; 4) the post-Soviet period. The problem of changing in modern educational literature one-sided approach to Dostoevsky's creativity, which was formed in revolutionary-democratic criticism, is raised, and the lack of a common strategy in contemporary literature in understanding the writer's artistic method, genre specificity of the novel, the author's position, insufficiently studied scholarly discourse, speech genres. A brief review is offered that will allow middle and higher school teachers and students to navigate in modern educational literature on the works of F.M. Dostoevsky. It is concluded that it is necessary to abandon bias in studying the works of F.M. Dostoevsky, establishing continuity between secondary and higher education, systematizing the material, using the complex method of analyzing Dostoevsky's text, which includes a philosophical, psychological, cultural, linguistic and communicative approach.

**Keywords:** F. M. Dostoevsky, literary reputation, teaching in middle and high school.

**Figedyová Marianna.** The Slovak premiere of L. N. Tolstoy's play *The Power of Darkness*: the transfer of culture, time and values.

**Abstract.** The article is devoted to the first Slovak rendition of Leo Nikolaevich Tolstoy's play *The Power of Darkness*. It focuses on the cultural and social issues of the creation of three separate translations of this play into Slovak, and the subsequent realization of the play at Jan Palarik Theatre in Trnava after a long time gap from writing the work. The paper examines the influence of L. N. Tolstoy on the philosophical and social directions of culture in Slovakia, its overlaps into the political agitation and artistic spheres, deals with a significant group of Slovak intellectuals so-called Slovak Tolstoys. It balances the theatrical rendition itself. The Trnava Theatre has drawn its attention to the depiction of human sexuality and the consequences of uncontrolled life, reflecting on the lasting values of human life regardless of epoch and society. The performance pays less attention to religion in its manifestations and in the portrayed experience. Attention is also paid to stereotypes in the depiction of the Russian environment on the Slovak theatre scene and the impact of a particular play on the audience.

**Keywords:** N. Tolstoy, *The Power of Darkness*, play, values, transformation.

## PROJECTS & REVIEWS

**Marshalova Irina.** The heroes of Goncharov in the perception of the young: posters of design students for the exhibition «Roman “Oblomov” 140 years old» from the collection of the writer's museum.

**Abstract.** Today the reception of the works of I. A. Goncharov and his most famous novel «Oblomov» is represented in libraries by collections of scientific conferences and other works of the scientific plan. The extra-literary life of the novel is less well understood. An example of a non-politicized philosophical perception of

the central text for every writer's work is a series of posters for the exhibition «Roman “Oblomov” 140 years old», made in 1999 in Ulyanovsk by student designers. The article considers 14 posters from the collection of the Museum of I. A. Goncharov, made on a given topic in gouache on paper 54 x 74 cm in size. Three of them are presented in the exposition of the Historical and memorial center-Museum of I. A. Goncharov. Graphic works by young authors are an original type of artistic activity in terms of form and color. These are beautiful sensitive individual creations that are conceptually based on the novel of the writer, but expand the understanding of the text in an intermedial manner, in terms of unique psychological interpretations, emotional and sensory experiences and certain aesthetic positions.

**Keywords:** I. A. Goncharov, museum, novel, posters, exhibition

Электронный научный журнал

УРАЛЬСКИЙ ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ВЕСТНИК. 2019. № 5.

*Серия*

*«РУССКАЯ КЛАССИКА:*

*ДИНАМИКА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ СИСТЕМ» (Вып. 11)*

Сетевой адрес журнала:

<http://journals.uspu.ru>

Учредитель: ФГБОУ ВО

«Уральский государственный педагогический университет»

Адрес учредителя и редакции:

620017, г. Екатеринбург, пр-кт Космонавтов, 26, каб. 279

Контактный адрес: [kafedra\\_limp@mail.ru](mailto:kafedra_limp@mail.ru) Тел.: (343) 235 76 66

Периодичность серии: 1 раз в год

Выходные сведения:

Электронный научный журнал. 2019. № 5. Серия «Русская классика: динамика художественных систем» (Вып. 11).

Редакционная коллегия:

С. И. Ермоленко, докт. филол. наук, проф.

(Уральский государственный педагогический университет)

Т. А. Ложкова, докт. филол. наук, доц.

(Уральский государственный педагогический университет)

Т. В. Зверева, докт филол. наук, проф.

(Удмуртский государственный университет)

О. В. Зырянов, докт филол. наук, проф.

(Уральский федеральный университет имени первого Президента России

Б. Н. Ельцина)

И. С. Юхнова, докт. филол. наук, проф.

(Нижегородский государственный университет им. Н. И. Лобачевского)

Технический редактор Е. А. Акимова

Издается с 2006 года

Издание электронное, включено в состав

«Уральского филологического вестника»

ISSN 2306-7462

Материалы размещаются на платформе Российского индекса научного цитирования (РИНЦ) Российской универсальной научной электронной библиотеки

## ПРАВИЛА ДЛЯ АВТОРОВ

### Общие положения

Основным требованием к публикуемому материалу является его соответствие научным критериям (актуальность, научная новизна, аргументированность тезисов и выводов, наличие ссылок на публикации последних 10–15 лет). В конце статьи автор ставит дату отправки материала в редакцию и надпись **«статья публикуется впервые»**. Статьи принимаются до 1 октября ежегодно.

### Все статьи проходят рецензирование.

Решение редколлегии о принятии статьи к публикации сообщается автору по электронной почте. Небольшие исправления стилистического и формального характера вносятся в статью без согласования с автором. Статьи лиц, не имеющих научной степени, сопровождаются рекомендацией их научных руководителей, заверенных подписью и печатью организации.

### Представление материала

К статье прилагаются персональные данные автора на русском и английском языках:

- Фамилия, имя, отчество.
- Ученое звание, ученая степень.
- Должность.
- Место работы.
- Мобильный телефон (для редакции).
- Персональный e-mail.

В оформлении статьи обязательные компоненты: фамилия, имя, отчество автора, название статьи, ключевые слова (5–6), аннотация (150–200 слов) **на русском и английском языках**.

### Требования к оформлению статьи

Статья представляется в редакцию в электронном виде в текстовом редакторе, одним файлом, названном по фамилии автора. Объем статьи не должен превышать 1,0 п.л. (40 тыс. знаков с пробелами). Размер шрифта 14 pt, через 1 интервал, без переносов. Ссылки оформляются в тексте в квадратных скобках, напр.: [Бахтин 1979: 34]. Список литературы оформляется после текста статьи в алфавитном порядке, с указанием фамилии автора, инициалов, города и названия издательства, года издания. В библиографическом описании статьи из журнала приводятся название журнала, через точку – год издания, после точки – номер журнала, после точки указываются страницы статьи (напр.: С. 24–45).

За ошибки и неточности научного и фактического характера ответственность несет автор. Редакция не осуществляет перевод; статья, сопровождаемая некачественным переводом, будет отклонена.