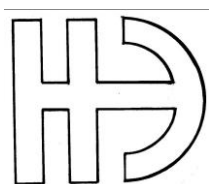


# **НЕКАНОНИЧЕСКАЯ ЭСТЕТИКА**



**ВЫПУСК IX**



ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ  
(ПУШКИНСКИЙ ДОМ)  
РОССИЙСКОЙ АКАДЕМИИ НАУК

ПСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

ТВЕРСКОЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

**ВСЕ ОЗАРЕНИЯ МИРА:  
АНАГНОРИЗИС  
В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

СБОРНИК СТАТЕЙ

Санкт-Петербург — Москва  
2022

УДК [821.09+7.01](082)

ББК 83.3я43+87.8я43

Н47

Редколлегия:

*С. А. Васильева, С. В. Денисенко (отв. ред.),  
А. О. Дёмин, И. В. Мотеюнайте, А. Ю. Сорочан*

Составитель:

*А. О. Дёмин*

Рецензенты:

*д. ф. н. Ю. В. Доманский,  
к. иск. А. Ф. Некрылова*

**Н47 Неканоническая эстетика. Вып. 9: Все озарения мира: Анагноризис в литературе и искусстве: Сб. статей.** — СПб.; М.: ООО «Сам Полиграфист», 2022. — 264 с.

10.31860/ISBN 978-5-00166-822-0

В основе сборника — материалы IX Апрельской междисциплинарной научной конференции, проведенной 25–26 апреля 2022 г. в рамках научного проекта «Неканоническая эстетика».

Исследователи обратились к категории «озарения» и рассмотрели ее репрезентации в различных видах искусства и литературы, в индивидуальных авторских воплощениях.

© Авторы статей, 2022

© Onebook.ru, 2022

ISBN 978-5-00166-822-0

## ОТ РЕДКОЛЛЕГИИ

В сборник «Все озарения мира: анагноризис в литературе и искусстве» вошли материалы одноименной международной междисциплинарной конференции, организованной Институтом русской литературы (Пушкинский Дом) РАН совместно с Псковским государственным университетом и Тверским государственным университетом 25–26 апреля 2022 г. в рамках продолжающегося проекта «Неканоническая эстетика»<sup>1</sup>. Мероприятие состоялось в форме on-line обсуждения записей в блоге [www.anagnorisis2022.blogspot.com](http://www.anagnorisis2022.blogspot.com), а также в форме очной дискуссии в ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. Краткое изложение докладов и комментариев к ним доступны для ознакомления в блоге, возможность их дальнейшего комментирования ограничена.

Знание с древнейших времен является одним из важнейших жизненных ресурсов человечества, источником его ярчайших переживаний и самых решительных действий, опосредуемых произведениями искусства. Развитие искусства находится в зависимости от обретения новых знаний и влияет на их умножение, распространение, преобразование.

В «Поэтике» Аристотеля обретение знания (анагно̀ризис, ἀναγνώρισις) описано как поворотный момент истории, изоб-

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-5-8

<sup>1</sup> Предыдущие конференции: «Все страхи мира: Ноттог в литературе и искусстве» (2014); «Все восторги мира: экстаз в литературе и искусстве» (2015); «Все истины мира: разум в литературе и искусстве» (2016); «Все секреты мира: тайны в литературе и искусстве» (2017); «Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве» (2018); «Все обманы мира: ложь в литературе и искусстве» (2019); «Все запреты мира: табу в литературе и искусстве» (2020), «Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве» (2021). Полные тексты сборников по материалам этих конференций, включающие также их программы см.: URL: <http://lib2.pushkinskijdom.ru/неканоническая-эстетика> (дата обращения: 18.07.2022).

ражаемой в трагедии, где герои или зрители узнают нечто важное для развития событий, кардинально меняющее их течение. В качестве примера анагноризиса Аристотель приводит момент открытия Эдипом своего происхождения, которое становится для фиванского царя катастрофой. Аристотель придает анагноризису общефилософское значение, называя его переходом от неведения к знанию (ἐξ ἀγνοίας εἰς γνῶσιν). В русской поэтологической традиции используется термин «узнавание», но он является узко техническим; представляется уместным расширить его употребление.

Действительно, анагноризис как важная часть эстетической организации художественного произведения свойственна разным родам и жанрам литературы, устного народного творчества, пластических живописных и временных искусств. Узнавание, обретение истины или сведений, в корне меняющих восприятие уже известного, присуще жанрам пророчества, откровения, притчи, загадки, философского или научного трактата, аллегорических сочинений, детектива, журналистского расследования. Типизация в реалистическом романе ведет читателя от интереса к конкретной жизненной истории к постижению общественного устройства, от Обломова к обломовщине. Символическая деталь позволяет узреть во встречной незнакомке Прекрасную Даму. Фантастические сюжеты, персонажи, обстоятельства в разных жанрах разворачиваются либо в область мистического, либо в область глубоко естественно-научного. Историко-литературный анализ, казалось бы, всем известных и понятных деталей, образов может оказаться источником анагноризиса и коренной перемены представлений о произведениях изящной словесности. Архитектура храма, обсерватории, паноптикона, адронного коллайдера наглядно отражает разные подходы к обретению жизненно важного знания. Линии и краски живописи руководят движением глаза, устремляя смотрящего к постижению скрытого смысла. Развитие музыкальной формы, выявление

лада, метаморфозы интонаций, повтор темы в новой тональности, новое проведение лейтмотива, их узнавание в новой точке музыкальной формы даруют слушателю прикосновение к сокровенному. Новейшие открытия антропологии, нейрофизиологии, эволюционной биологии позволяют заново осмыслить обретение знаний и его эстетическое опосредование в культуре наряду с более ранними моделями: богословской, политической, политэкономической, психоаналитической, структуральной и постструктуральной и других. Эстетическая организация анагноризиса: его подготовка, свершение, вызываемые им ощущения ужаса, наслаждения, отвращения, успокоения, взволнованности или иного — было предметом изучения и осмысления участниками в ходе работы IX конференции проекта «Неканоническая эстетика».

В результате тщательного отбора из многочисленных заявок сложилась разнообразная программа в лучших традициях предыдущих конференций, где представлены исследования в разных областях гуманитарного знания: история словесности, искусств, новых явлений культуры, таких, например, как компьютерные игры.

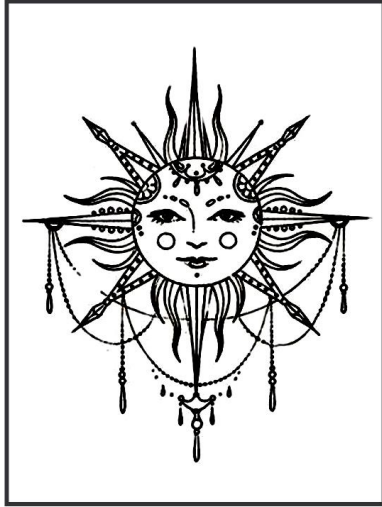
Во вступительном слове С. В. Денисенко охарактеризовал проблематику конференции через сопоставление диалектики драматического перехода от слепоты к прозрению в античной трагедии (Эдип) и в ранних христианских памятниках (прозрение апостола Павла), показав существенную связь анагноризиса с ключевым концептом классической поэтики — катарсисом. В заключительном слове А. Ю. Сорочан отметил разноплановый и разноуровневый характер осмысления анагноризиса, представленный в исследованиях, вошедших в программу конференции: анагноризис в различных жанрах литературы и искусства, его связь с катарсисом и независимость от него; анагноризис для автора, для персонажа и для реципиента художественного произведения, эстетический по-

тенциал всех трех названных категорий должен быть рассмотрен и осмыслен.

В сборнике по материалам конференции традиционно широко представлены работы по истории русской словесности и искусства от средневековья до нового и новейшего времени. Узнавание в древнерусских апокалипсисах, житиях и хождениях, сцены узнавания на расписных изразцах XVIII в., анагноризис и псевдо-анагноризис в русской литературе классического периода, модернизма и постмодернизма. Отдельные исследования посвящены проблемам английской литературы рубежа XIX–XX вв.: неоготической новелле и мистической прозе. Две историко-музыкальные работы посвящены раскрытию красноречивых умолчаний в творчестве П. И. Чайковского; на конкретных примерах рассмотрены также пока периферийные для эстетического осмысления сферы: мультипликация и искусство создания компьютерных игр. В заключительном разделе содержится слово в память об ушедшей из жизни в 2021 г. постоянной участнице всех предыдущих встреч и публикаций «Неканонической эстетики» И. Б. Сазеевой и программа состоявшейся конференции.



I.





**М. В. Загидуллина**

*Челябинский государственный университет, Россия*

## **ЭСТЕТИКА ТЕОРЕТИЧЕСКОГО ОСМЫСЛЕНИЯ: ОБ ОДНОЙ НАУЧНОЙ ДИСКУССИИ**

Статья посвящена наблюдениям за публичной дискуссией вокруг небольшой статьи Л. Фризена «Теории порождают эмоции», опубликованной в *Academia Letters* в августе 2021 г.<sup>1</sup> Автор выложил статью в своем профиле в научной сети *academia.edu* и пригласил пользователей к обсуждению идей, представленных в статье. Несколько необычно для этой сети дискуссия превратилась в довольно длительное и порою весьма резкое обсуждение идей автора (дискуссия была завершена/закрыта 4 марта 2022 г.)<sup>2</sup>.

В ходе этой дискуссии были актуализированы три основные аспекта, связанные с эстетикой познания: 1) концепция Лорена Фризена, согласно которой научный анагоризис жестко связан с симметрией как базовой основой когниции, в свою очередь, раскрывающейся в упорядочивании различных элементов в схемы и модели («порядок-внутри-сложности»), а, следовательно, сама теория (любая) вызывает эмоцию удовольствия тем, что упорядочивает хаос, симметрически организуя различные элементы во внятную (познаваемую) схему (эмоция возникает в момент понимания как прозрения, осознания, понимания этого порядка); 2) различные типы

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-11-18

<sup>1</sup> *Friesen L.* Theories generate emotions // *Academia Letters*. 2021, August. URL: <https://doi.org/10.20935/AL2682> (дата обращения: 04.04.2022).

<sup>2</sup> Статья и дискуссия по ее поводу могут быть найдены здесь: URL: <https://www.academia.edu/s/23e75dba3e?source=link> (дата обращения: 04.04.2022). Далее цитирование статьи будет проводиться по этому ресурсу с указанием страницы в скобках, без повтора электронной ссылки на соответствующую страницу сети «Academia» (*academia.edu*).

контр- и ко-аргументации, а также ответы автора, позволяющие уточнить его позицию в отношении теорий как обобщенного символа отвлеченного знания; 3) коммуникативная ситуация вовлеченности (в тему самого «материала» исследования Фризен) ученых, пытающихся высказаться по поводу «интроспекции» своего собственного отношения к проблеме тотальной эстетизации (в том числе и пронизанности рационального эмоциональным).

**Первое.** Кратко концепция Фризен может быть охарактеризована как одно из ответвлений более широкой модели когниции, получившей обозначение «ментальная симметрия». Фризен в предшествующих своих трудах представил фундаментальные обзоры этой темы, в основном восходящие к исследованиям в области нейрологии (список его трудов представлен в статье в *Academia Letters*). Развивая теорию ментальной симметрии, он обращался к различным сегментам культуры, включая экономику и теологию. В обсуждаемой статье он представил конкретный элемент этой общей концепции – «теории порождают эмоции»:

...теории порождают эмоции, основанные на порядке-внутри-сложности: мы чувствуем удовольствие, когда множество элементов организованы вместе в простой схеме; мы огорчаемся, если встречается исключение из какого-то общего правила (С. 1).

Фризен подчеркивает, что эмоция, порождаемая теорией как «порядком-внутри-сложности», по сути, независима от других эмоций, является самостоятельным феноменом наших чувств. Подтверждая свою мысль, он ссылается на Оскара Уайльда, отмечавшего, что бюрократия расширяется из-за потребности бюрократии расширяться: ее «порядок-внутри-сложности» генерирует положительные эмоции, выражающиеся в развитии и расширении этого «порядка». Тем самым автор предлагает посмотреть на классическое определение красоты именно в этой перспективе: «эмоции теорий» есть

эмоции благорасположения к упорядочиванию, и неважно, проявляются ли они в удовольствии от созерцания фракталов, скоординированных движений групп людей, симметрических композиций, элегантности или бюрократической организованности<sup>1</sup>.

«Эмоция теории» у Фризеня связана с концепцией Томаса Куна – его понятий «парадигмы» и «сдвига парадигмы». С точки зрения Куна сдвиг в науке происходит тогда, когда прежняя парадигма перестает быть «элегантной», когда накапливается слишком много фактов, «выламывающихся» из ее «красоты». Томас Кун тоже говорит о необходимости эмоционального порыва, который только и может стать основой парадигмального сдвига в науке.

---

<sup>1</sup> Заставляющий размышлять пример актуализации «ментальной симметрии» как гармонии находим в ряде статей участников «Неканонической эстетики» (Вып. 2): Все восторги мира: Экстаз в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2015). Само понятие «симметрии» для авторов статей неактуально, зато понятие «гармонии» становится ключевым. В том числе оно актуализируется и как часть строгих теоретических выкладок О. Н. Гринбаума, светлой памяти которого в этом сборнике посвящен специальный раздел. См. упоминания различных аспектов гармонии (от музыки до ремесел) в этом сборнике: *Егорова А. А.* Экстаз обыденности: керамика Дальнего Востока глазами дзэнского мыслителя (Янаги Сбэцу и его «Безымянный мастер») // Все восторги мира... С. 92; *Васильева С. А.* Экстаз как постижение гармонии в видениях Ф. Н. Глинки // Все восторги мира... С. 57–61; *Непомнящих Н. А.* Шаманские камлания в книгах А. Немтушкина, Г. Кэптукэ, Е. Айпина: соотношение «этнографического» и «художественного» в описаниях экстатического транса // Все восторги мира... С. 77; *Дёмин А. О.* Последние такты «Пиковой дамы» П. И. Чайковского: к истокам музыкальной драматургии // Все восторги мира... С. 211 и др. Исследуя экстатичность главного героя «Пиковой дамы» в кинематографических решениях этого сюжета, С. В. Денисенко подчеркивает связь «экстаза» рационального постижения закономерностей игры Германом и собственно эмоциональных кодов киноинтерпретаций (*Денисенко С. В.* Экстатичные кадры в кинематографической «Пиковой даме» // Все восторги мира... С. 219–221).

При этом «эмоция теории» противопоставляется «обычным эмоциям» (например, в части «исключений из правил», упорядочивающих «неприятные» факты или явления; так, правило «Ты всегда проливаешь кофе» есть упорядочивание неприятного опыта, и если «ты» не прольет кофе, это станет исключением, нарушающим «порядок-внутри-сложности»: «нормальная» эмоция удовольствия от этого исключения вступает в противоречие с «эмоцией теории», с. 2).

Фризен подчеркивает, что «эмоция теории» плохо распознается за пределами таких наглядных миров, как, например, математика. Однако – с позиций нейрологии (Фризен предлагает ряд ссылок на труды когнитологов-нейрологов 2010-х гг.) — за эту эмоцию «отвечает» та же часть кортекса, что порождает эмоции удовольствия от музыки, визуальных стимулов и т. п.

Опираясь на эти размышления, Фризен подчеркивает значимость развития «эмоции теории», ее «воспитания» в ходе обучения. Он полагает, что эта эмоция и есть суть анагнориза – «радости познания», «ага!-момента», как называется «эврика» или момент инсайта, озарения. По его мнению, в такой момент сознание и выстраивает «порядок-внутри-сложности», порядок рождается прямо посреди хаоса. Обретение решения задачи вызывает восторг, суть которого – «эмоция теории». Развивая его мысли, мы можем привести пример такой задачи: соединить девять точек четырьмя линиями, не отрывая ручки от бумаги:

\* \* \*  
\* \* \*  
\* \* \*

(решение этой задачи поможет нам в конце статьи показать «работу» «эмоции теорий»).

К тому же эстетическому домену Фризен относит и идеологию – «порядок-внутри-убеждений». В то же время «критическое мышление» по сути есть способность «перезагрузки» убеждений и устойчивых представлений, и именно оно лежит в основе «ага!-момента» — и сдвига парадигмы, по Томасу Куну.

Основной «посыл» статьи Лорена Фризена — привлечь внимание к эмоциональности рационального, а также к необходимости развития этой эмоциональности в образовательных системах. Однако общая дискуссия, развернувшаяся в сети вокруг этой публикации, вскрыла иной пласт содержания данного высказывания — вопрос о *не*-рациональности научного знания. Хотя постнеклассический период философии не воспринимает это как что-то новое, дискуссия показала, что рефлексия самого научного сообщества проблематизировала возможность «эмоций теории»; возникло определенное неудовольствие самим таким подходом. Это заставляет думать о глубине картезианства и, можно так сказать, «эмоции картезианства», присущей людям науки и вступающей в противоречие с самоосмыслением такой эмоциональности (поскольку картезианство – выступая основным способом научного познания мира как постоянного анализа, объектности знания, расщепления объекта на обозримые элементы, поддающиеся исследованию, – сопротивляется тезису эмоциональности как враждебному самой природе рационального анализа мира<sup>1</sup>).

**Второе.** Дискуссия, к которой автор пригласил 205 пользователей сети, вовлекла 23 ученых (то есть откликнулся каждый десятый); в то же время статья была скачана более десяти тысяч раз, что говорит о высоком интересе к теме. Среди «пустых» высказываний (содержащих формальные

---

<sup>1</sup> См. обстоятельный обзор самого понятия «картезианство» (и там же список литературы): *Визгин В. П.* Картезианство // *Философская антропология*. 2020. Т. 6. № 1. С. 139–162.

слова благодарности «за проделанный труд» и такие же формальные оценки статьи как «значимой») внимание привлекают ветви подлинного столкновения мнений. Эти фрагменты можно разделить по типам контр- и ко-аргументации.

Так, контраргументация связана с самим концептом красоты в науке и философии, с указанием на подмену оснований аргументов (эмоция радости познания представлена как «независимая» эмоция), а также со стремлением указать на «не-новизну» идей автора. Здесь есть отсылки, например, к Канту, который, по мнению спорящих, «давно все объяснил». Ко-аргументация развивает темы обучения эмоции теорий, техникам провокации «ага!-момента» в студенческой аудитории. «Образовательная» ветка дискуссии может рассматриваться как самая «позитивная» – здесь очевидно стремление дискуссантов размышлять над «эмоцией теории» как об инструменте развития «удовольствия от знаний».

Особо следует остановиться на поведении самого автора статьи в дискуссии: он отвечает практически на все «атаки», используя такие приемы, как изучение научных профилей участников и критику их статей.

**Третье.** Коммуникативная ситуация вовлеченности ученых в обсуждение провокационной темы может быть проанализирована как интересный пример «интроспекции»: участники вынуждены анализировать собственные «жизненные порывы»<sup>1</sup> (А. Бергсон), определяя, может ли «эмоция теории» быть своеобразным критерием «успешности» ученого. Так как эмоция не может быть искусственно создана (она или есть, или ее нет), то отсутствие «эмоции теории» может говорить о бесплодности собственного профессионального опыта. Эта мысль нигде не артикулируется, но буквально «проникает» дискуссию в разных ее ответвлениях, включая, например,

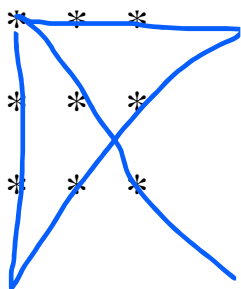
---

<sup>1</sup> Бергсон А. Творческая эволюция / пер. с фр. В. Флеровой. М., 2001. С. 29, 80–85 и далее.



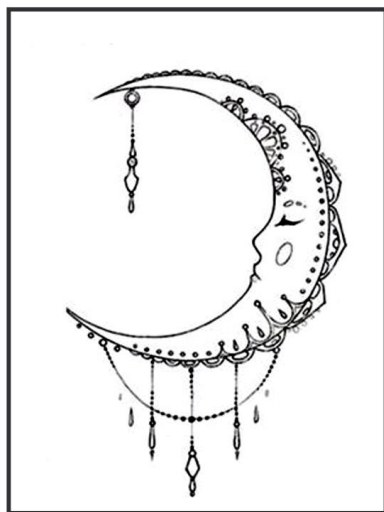
обвинения Фризен в «самопиаре», «накручивании популярности» и других «грехах». В этом плане интересны ответы автора: в некоторых случаях он иронизирует, не отказываясь от типичного «сетевого» обмена репликами, но в большинстве случаев предлагает исчерпывающе подробные пояснения. Его главным «коньком» остается опора на авторитетное мнение — он приводит многочисленные ссылки и просит от спорящих того же. В этом смысле дискуссия все время «балансирует» между полюсами «чата» и «научного спора», разрушая конвенции и того, и другого. В то же время для наблюдателя очевидно, что вовлеченность в дискуссию организована автором на основе все той же «эмоции теории», которая становится здесь для всех триггером эмоциональности.

Закljučая, отметим, что, возможно, анагноризис предстает здесь в сугубо творческой своей ипостаси, а «факты» (то есть конкретные знания) оказываются по сути лишь таким же «медиумом» творческой работы, как краски и кисти художника или слова в творческом сознании поэта. Привлекая внимание к восторгу от «порядка-внутри-сложности», Л. Фризен поднимает и более глубокий вопрос когнитологии, связанный с «единицей» знания, каковой выступает не слово, но этот самый порядок, эксплицированный эмоционально, а не рационально. В завершение тезисов предложим «эмоция-теоретическое» объяснение решения известной задачи.



Здесь важно «отключение» рамки, в которую сознание «послушно» вписывает девять точек, заставляя искать решение «только внутри» такой фигуры. Сама возможность «выйти за рамки» (то есть провести линию за пределы точек) и есть «ага!-момент». Но с позиций «эмоции теорий» важна аналогия, которую можно строить вокруг готового решения: периферия имеет значение, «маргинальность» работает как решение задачи (задача решается тогда, когда фигура из девяти точек перестает доминировать, а «белые поля» вокруг вовлекаются в мыслительную операцию; это не просто «фигура-фон» отношения, но именно «сдвиг парадигмы»). Таким образом, «детская задачка» содержит «подпитку» для «эмоции теорий»: упорядочивание и укрощение хаоса возможно именно при «отстранении» от этого хаоса, помещении его в позицию «охватного объекта».

## II.





**М. Г. Кожевников**  
*ГПНТБ СО РАН, Новосибирск, Россия*

**ЭСТЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ АНАГНОРИЗИСА  
ЗЕМНОГО РАЯ И РАЯ НЕБЕСНОГО  
(на материале древнерусских хождений в земной рай  
и апокалипсисов вознесения)**

Образы земного рая и рая небесного в литературе Древней Руси различаются во множестве разных аспектов, что неудивительно, поскольку эти образы находятся в произведениях разных жанров древнерусской литературы: в памятниках хождений в земной рай и апокалипсисов вознесения, соответственно. Отличается и их отношение к постижению тайного и неведомого, и этим отношением определяется структура повествования. Цель данной работы — продемонстрировать на конкретных примерах произведений данных жанров, как именно отличается такое отношение, и какие особенности эстетической организации анагноризиса обуславливаются этим фундаментально различным отношением к тайне и непостижимому: как подготавливается момент раскрытия неведомого, и способен ли герой вынести узнавание запретных знаний.

Примерами хождений в земной рай выступают: «Сказание о Макарии Римском», «Хождение отца нашего Агапия» и «Хождение Зосимы к рахманам». Примерами апокалипсисов: — «Откровение Авраама», «Видение пророка Исаяи» и «Славянская книга Еноха». Все эти тексты широко известны и неоднократно анализировались в исследовательской литературе, посвященной изучению образов иного мира<sup>1</sup>. Однако в

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-21-33

<sup>1</sup> См., например: *Батюшков Ф. Д.* Спор души с телом в памятниках средневековой литературы. СПб., 1891; *Мильков В. В.* Древнерусские апокрифы. СПб., 1999; *Дергачева И. В.* Посмертная судьба и «иной мир» в

отсутствие специальных исследований о роли тайны и особенностях ее раскрытия в этих памятниках, мы считаем, что тематика настоящего сборника предоставляет прекрасную возможность взглянуть на них с новой точки зрения и раскрыть аспекты, ранее остававшиеся незамеченными. Прежде чем перейти непосредственно к анализу анагоризиса в этих текстах, следует прокомментировать их жанровую принадлежность, поскольку композиция произведений (а соответственно, и обрамление момента раскрытия тайны, и его место в структуре повествования) в значительной мере определяется каноном, жанром.

Памятники из двух вышеназванных групп традиционно относят к жанру хождений и видений. К жанру хождений относятся преимущественно путевые записки паломников, к нему же обычно причисляют и путешествия в страну блаженных и земной рай<sup>1</sup>. Большинство текстов, повествующих о вознесении героя на небо, в российской литературе традиционно относят к жанру видений<sup>2</sup>, однако некоторые тексты не могут быть классифицированы таким образом. Герой откровения не всегда является визионером, возносящимся на небо «в духе»<sup>3</sup>, но может быть восхищен на небо и во плоти<sup>1</sup>. В

---

древнерусской книжности. М., 2003. С. 54–66; С. 77–126; *Рождественская М. В.* Библейские апокрифы в литературе и книжности Древней Руси: историко-литературное исследование: диссертация доктора филологических наук в форме науч. доклада. СПб., 2004.

<sup>1</sup> Причем, хождения в страну блаженных условно могут причисляться к более общему жанру «хождений в земной рай» (См.: *Мильков В. В.* Концепция земногорая в древнерусских апокрифах. М., 1993. С. 207–231).

<sup>2</sup> *Прокофьев Н. И.* Видение как жанр в древнерусской литературе // Уч. зап. Моск. гос. пед. ин-та им. В. И. Ленина. М., 1964. №. 231. С. 35–56; *Пигин А. В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб., 2006.

<sup>3</sup> Как это происходит в «Видении пророка Исаяи»: тело пророка остается на земле, пока «мысленно» он пребывает на небе.

последнем случае мы уже не можем отнести такой памятник к жанру видения. Однако оба случая можно отнести к жанру апокалиптической литературы, так как герою открываются ранее неизвестные никому из людей тайны. Кроме того, в обоих случаях герой получает откровение на небе, поэтому мы считаем использование термина «апокалипсисы вознесения» в отношении анализируемых нами памятников оптимальным<sup>2</sup>.

Цель героев произведений обоих жанров схожа: героям апокалипсисов, в соответствии с самим наименованием жанра (ἀποκαλύπτω — «открываю»), предназначено получить божественное откровение, цель героев хождений — узнать о земном рае. Однако тайны, к раскрытию которых стремятся персонажи этих произведений, различаются кардинально. Праведники хождений удостоиваются чести узнать о земном рае после долгих бессонных ночей, проведенных в молитве, и должны пройти долгий тяжелый путь, чтобы достичь цели. Но в текстах хождений ничего не говорится о том, что никому иному из живущих и даже почивших попасть в земной рай не удалось и не удастся, или о том, что для человека это принципиально невозможно, «недостижимо» в прямом смысле слова.

Тайна, которую предстоит узнать героям апокалипсисов, неопишима в простых терминах человеческого вещного мира и лежит в надчеловеческой плоскости, недоступна ни одному

---

<sup>1</sup> Как это происходит во всех трех «Книгах Еноха», в «Откровении Авраама», в «Апокалипсисе Софонии».

<sup>2</sup> Следует отметить, что термин используется преимущественно в англоязычной литературе, но практически не встречается в российской. Наиболее систематически термин применяется в работах М. Химмельфарб, в которых апокалипсисы вознесения объединяются не только на основании общей тематики, но и на предполагаемом следовании некоему прообразу — «Книге Стражей» (грегоров) из «Первой книги Еноха» (См.: *Himmelfarb M. Ascent to Heaven in Jewish and Christian Apocalypses. Oxford, Oxford University Press, 1993*).

другому человеку («Видение Исайи»), а иногда и ни единому ангелу — только герою откровения и Богу («Книга Еноха», «Откровение Авраама»).

Рассмотрим подробнее, какого рода тайны раскрываются перед героями этих двух типов текстов.

Содержательно общей составляющей всех трех апокалипсисов в том, что касается раскрытия тайн, является то, что их героям открываются ошеломляющие картины организации небес и неустанного служения ангелов Богу. В «Видении Исайи» и «Книге Еноха» эти картины сопровождаются комментариями и объяснениями ангелов-проводников, последовательно проводящих героев через все семь небес. В «Откровении Авраама» герой сразу же переносится на седьмое небо, поэтому до разговора с Богом никаких объяснений небесных явлений в тексте не представлено; читателю известно только то, что предстает перед глазами протагониста. Содержательная «специализация» апокалипсисов наиболее явно раскрывается в композиционно обособленной сцене получения откровения на седьмом небе перед престолом Божьим. Так, в «Видении пророка Исайи» основное внимание уделяется объяснению грядущих событий священной истории. В одном эпизоде праведники, вышедшие «из плотских своих одежд» и пребывающие «в одеждах вышних», не приемлют предназначенные для них венцы славы и не сядут на престолы до тех пор, пока не осуществятся евангельские события земной жизни Сына Божьего:

И въпросихъ ангела и рѣхъ: «Почѣто одежа прияша и прѣстоль славы и вѣнецъ не приемлють?» И глагола ми: «Не приемлють ихъ нынѣ, дондеже сънидеть Сынъ Божий сынъ спърва <...> И сънидеть въ адъ, и наго и пусто поставитъ се призрачье, иметь же и князя смърть плѣнника, и сътереть всю силу его, и встанеть 3 день, имѣя етеры првѣдники по



всей вселенѣй, и възидеть паки на небеса. Тогда примуть си прѣстола своя и вѣннца»<sup>1</sup>.

В следующем эпизоде пророк наблюдает «последовательный кеносис» Сына Божьего (Его имя Исайя не может узнать, будучи «живущим во плоти»), спускающегося по семи небесам и принимающего облик ангелов каждого неба, дабы не быть узнанным. Перед схождением Сына Божьего на землю, будто бы акцентируя важность этого момента, ангел-проводник говорит Исайе: «Разумѣи, Исайе, сыне Амосовъ, на се бо посыланъ есмь от Господа вся тебѣ указати, ни прѣже бо кто видѣ, ни по тебѣ видѣти възможетъ, якоже ты видиши и слышалъ еси». Однако само описание земной жизни Сына весьма туманно:

И се видѣхъ подобна, яко Сына человека, и съ человеки поживъ въмирѣ, и не познаша его, и видѣхъ възходящъ на твърдь и уже не бяше по зраку ихъ прѣбразуюся<sup>2</sup>.

Маркируя значимость этого момента, его кульминационность и, до времени, его недоступность для понимания пророка, вскоре после этой сцены видение Исайи быстро подходит к концу. После того, как Сын Божий возвращается на седьмое небо во славе и садится одесную «великой славы», которую пророк не может видеть, сидящий ошую «Дух ангельский» обращается к Исайе:

«Довѣльно ти, Исайе; увѣдѣ плотьскъ сынъ, ни око видѣ, ни ухо слыша, ни на сердце чловѣку не възиде, елико уготова Богъ любящимъ и». И рече ми: «Възвратися въ одежу свою,

---

<sup>1</sup> Видение пророка Исайи // БЛДР / под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. СПб., 1999. Т. 3: XI–XII века. С. 198.

<sup>2</sup> Там же. С. 202.

донъдеже врѣмя дъний твоихъ испльниться, и тогда придеши ми сѣмо»<sup>1</sup>.

В «Славянской книге Еноха», напротив, события священной истории не затрагиваются (если не считать описание апокрифической истории грегоров, лишь косвенно связанной с библейской историей исполинов), но подробно описывается космология и космогония. Во время перемещения по небесам Енох узнает об их функции в структуре мироздания. Функцию управления природой и стихиями имеют четыре неба (второе и пятое небо связаны с историей грегоров, на седьмом находится Небесный храм, поэтому «технические» работы на них не выполняются): 1) на первом небе ангелы управляют движением планет и звезд, здесь же находятся хранилища снега, льда и облаков; 2) третье небо, райский сад, связывает небесный и земной мир, находится «между тлением и нетлением» — корни растущего на нем Древа жизни идут от земли; два источника, текущие молоком и медом, вином и елеем, расходятся на четыре части и входят в рай Эдемский (рай земной). Оттуда же берут начало все реки земные; 3) на четвертом небе Енох видит множество циклопических размеров врат, через которые проходят Солнце, месяц и Луна, пятнадцать тысяч ангелов, управляющих их движением днем, и тысячу — ночью; 4) на шестом небе архангелы управляют небесными светилами, стихиями, народами, записывают добрые и злые дела, творят заповеди и поучения<sup>2</sup>.

При получении откровения на седьмом небе у престола божьего Енох узнает от Господа особо эзотерические детали процесса Творения, неведомые не только людям, но и анге-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Книга Еноха // БЛДР / под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. СПб., 1999. Т. 3: XI–XII века. С. 204–212.

лам<sup>1</sup>. Рассказ о Творении значительно отличается от того, что мы находим в первой и второй главе Книги Бытия, и, возможно, правильнее было бы назвать его рассказом *о создании мира*: мы наблюдаем не *Creatio ex nihilo*, но процесс, скорее напоминающий «техническое» совмещение демиургом двух дуалистических персонифицированных сущностей для формирования времени и материи, света и тьмы, основания вышнего и основания дольного: Адоила<sup>2</sup> и Арухаза<sup>3</sup>. Дальнейший рассказ о Творении уже не столь радикально отличается от представленного в Книге Бытия. Оставив за скобками возможные гностические источники этимологии имен и описаний этих двух эонов — «начал бытия», — еще раз подчеркнем, что отличия космогонии «Книги Еноха» от библейской истории Творения заключаются прежде всего в раскрытии технических деталей процесса, что, в свою очередь, акцентирует сокровенность знания, полученного Енохом.

Особенностью «Откровения Авраама» является то, что герой не просто подходит к границам познания человека, но переходит их, заглядывая в сами замыслы Бога до Творения

---

<sup>1</sup> Ср.: «и аггелом моимъ не възвестих тайны моа, ни повѣдах имь съставления их, ниже бесконечныя моа и неразумныя разумѣша твари, — и тебѣ възвѣщаю днесъ» (Там же. С. 214).

<sup>2</sup> Ср.: «Повелѣхъ въ преисподнихъ, да възидеть едино невидимыхъ видимо. Изыде Адоиль, превелики зѣло, и смотрихъ его, и се то имый въ чревѣ вѣка великаго. И рѣхъ азъ к нему: “Раздружи ся, Адоиль, и буди видимое разрѣшаемое ис тебе”. И разрѣши ся, и изыде из него великий вѣкъ, а тако носяща всю тварь, юже азъ хотѣхъ сотворити. И видѣхъ, яко благо. И поставихъ себѣ прѣстоль, и сѣдохъ на немъ, свѣтови же глаголахъ: “Взыди ты выше и утвърди ся, буди основание вышнимъ”. И нѣсть превыше свѣта ино ничтоже» (Там же. С. 216).

<sup>3</sup> Ср.: «И узрѣхъ, восклонихъ ся от прѣстола моего, и возвахъ во преисподнихъ второе ихъ — изыдете от невидимыхъ твердь и видимо. Изыде Арухазъ с твердию, тяжекъ и чрънь зѣло. И видѣхъ, яко лѣпо. И рѣхъ к нему: “Сниде ты долу, и утвърди ся, и буди основание долнимъ”. И сниде, и утвърди ся, и бысть основание долнимъ. И нѣсть подо тмою иного ничтоже» (Там же. С. 216–217).

(представленные как некое отдельное, видимое «образование»), задает вопросы и получает ответы об увиденном (тогда как Исая говорит не с Богом, но с ангелом-проводником, а Енох молча принимает божественное откровение). Авраам видит всю землю, все реки и их истоки, Левиафана и Эдемский сад, судьбу как своих потомков, так и народов, «причитающихся Азazelю». При этом герой понимает, что увиденное им — не земля как таковая, но сам замысел Бога до творения. В тексте отдельно подчеркивается, что герой «заглядывает в изображение» по предложению Творца: «И заглянул я в изображение, и глаза мои прошли по окрестностям Эдема. И увидел я...»<sup>1</sup>. Авраам расспрашивает Бога о природе зла и спрашивает, почему Господь попустил существование зла в мире, почему Господь дал человеку способность иметь злые помыслы. В своих вопросах герой, в некотором смысле, ставит под сомнение решения Бога (впрочем, сохраняя все же более «деликатный тон», чем тот, что мы находим в канонической Книге Иова). Сомнения Авраама разрешаются после довольно пространных и сложных (вопросно-ответных, в духе майевтики) объяснений Творца о своем замысле<sup>2</sup>. В конце апокрифа Бог рассказывает Аврааму о судьбе его потомков и обещает приход Спасителя.

Тот факт, что герой памятника заходит дальше в постижении сокровенного знания, чем герои других апокалипсисов, заслуживает особого внимания. По выражению одного исследователя памятника, «Откровение Авраама» «как будто бы пытается превзойти другие апокалипсисы»<sup>3</sup>. Помимо того, что патриарх заглядывает в сам замысел Бога до Творения

---

<sup>1</sup> Тихонравов Н. С. Памятники отреченной русской литературы. СПб., 1863. С. 46.

<sup>2</sup> Там же. С. 47–49.

<sup>3</sup> Bremmer Jan. N. Descents to Hell and Ascents to Heaven in Apocalyptic Literature // Oxford Handbook of Apocalyptic Literature / ed. by J. J. Collins. Oxford: OUP, 2013. P. 351.

(некое «образование»), что само по себе весьма примечательно, отметим еще одну особенность, отличающую этот памятник: в «Откровении» раскрывается и священная история, и космология с космогонией, тогда как в «Видении Исаяи» и в «Книге Еноха», соответственно, героям открывался только один из этих двух аспектов.

Тайны, которые открываются перед героями хождений, конечно, меркнут перед описанными выше откровениями. Хотя они, безусловно, остаются тайнами — тайнами, недоступными для большинства людей, достижение которых требует прохождения тяжелых испытаний и божественной помощи на протяжении всего пути. Однако содержание тайны в трех хождениях сводится к ранее недоступным героям знаниям о земном рае, к познанию внутреннего устройства земного рая (как выглядит райский сад, какие плоды растут в нем, кто его обитатели и какие чудесные яства они вкушают) или его внешних границ, но не к раскрытию вопросов ангелологии, священной истории, космологии и космогонии. Так, Зосима узнает историю и подробности жизни рахманов, записывает их рассказ («житие»), чтобы поведать о блаженной стране праведников миру. Три инока из «Сказания о Макарии Римском», почти достигнув земного рая, в итоге могут только узнать о нем со слов Макария, которому ранее поведал о земном рае ангел. Герои узнают о границах рая, недоступного для человека во плоти, о Древе жизни в раю и о силах, его охраняющих:

И внѣ Рая поставилъ есть Богъ хиравами и сирафими, оружье пламянно в руках имущи, стрещи Рая и древа животна. Сут же та хиравами от ногу до пуа — человѣци, а перси лвовы, а глава иною тварью, а руцѣ, яко ледяни и оружье пламянно в руках ихъ внѣ стѣнь градных. Да не можетъ ту внити никто же, суть бо ту Силы страшныя мнози зѣло и ликове

англьстии ту пребывают, и пояси небеснии ту суть, идеже почиваеть небо<sup>1</sup>.

В «Сказании отца нашего Агапия» мотив границы человеческого познания (не в виду запрета, а в виду принципиальной непостижимости для человека) уже встречается, но, в отличие от апокалипсисов вознесения (что будет рассмотрено ниже), граница эта не преодолевается. Основное содержание тайны «Сказания» также сводится к устройству земного рая, но помимо этого герой узнает от Ильи Фезвитянина, что в виде райских плодов ему явились души человеческие, «поне бо живь челоувѣкъ не можетъ видѣти душъ челоувечьскъ»<sup>2</sup>.

Из разной степени сокровенности тайн следует и разное отношение к получению этого тайного знания. Задача хождений — дидактическая, получение праведниками знаний инструментально: оно ценно не само по себе, но служит тому, чтобы герои могли вернуться в мир и рассказать о блаженстве обитателей земного рая, вознагражденных за праведную жизнь. Задача апокалипсисов — рассказать об уникальном в истории мира событии, когда кому-то было раскрыто сокровенное знание, ранее известное одному Богу. Это событие не призвано поучать, знание о нем самоценно.

Отсюда следуют и различия в организации повествования. Тайна апокалипсисов столь запредельна, что человеку не просто *не позволено* узнать ее, — человек *не может* узнать ее. Для получения откровения необходимо прохождение инициации, духовное перерождение. Процесс инициации предшествует откровению, до него герои испытывают парализу-

---

<sup>1</sup> Сказание о Макарии Римском // БЛДР / под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. СПб., 1999. Т. 3: XI–XII века. С. 330.

<sup>2</sup> Сказание отца нашего Агапия // БЛДР / под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Поньрко. СПб., 1999. Т. 3: XI–XII века. С. 334.

ющий ужас и трепет, не в силах сдвинуться с места и приблизиться к престолу божьему в центре небесного храма<sup>1</sup>. Инициация превращает героев в участников ангельской свиты, способных находиться в непосредственной близости Бога без страха, что позволяет им принять откровение. Иными словами, инициация (либо посредством облачения в ангельские одежды, либо через участие в ангельской литургии) в апокалипсисах вознесения является необходимым структурным элементом, обеспечивающим возможность продолжения повествования и реализации анагоризиса. Облачившись в ангельские одежды, Енох «бых, яко единъ от славных, и не бяше различиа взорнаго»<sup>2</sup>. Авраам возносится на небо посредством пения священного гимна и, оказавшись на небе, сразу же становится участником небесной литургии: огненные животные, удерживающие престол-колесницу, поют тот же гимн, который был «средством» вознесения Авраама<sup>3</sup>; и оказавшись на небе, праотец более не испытывает ужаса при виде различных иномирных явлений, что представляет яркий контраст с описанием его переживаний во время вознесения, сопровождавшегося пугающими его видениями иного мира. Исая способен перемещаться по небу, поскольку видит рай «в духе» (в видении), но не во плоти, и способен переместиться на седьмое небо (место получения откровения), поскольку ангельское одеяние уже уготовано ему («И паки инь

---

<sup>1</sup> Ср.: 1) «“Дръзай, Еноше, не бой ся! Встани и поиди со мною, и стани пред лицемъ Господнимъ во вѣки”. И отвѣщахъ к нему, и рекохъ: “Увы мнѣ, господи, отступи душа моя из мене от страха”» (Книга Еноха... С. 212); 2) «И възнесе мя на аерь седьмаго небесе, и слышахъ глас, глаголющъ ми: “Доколѣ възплъти хотяй жити възсходить?” И убояхъся зѣло и трепетьнъ быхъ» (Видение Исаяи... С. 198).

<sup>2</sup> Книга Еноха... С. 214.

<sup>3</sup> Тихонравов Н. С. Памятники отреченной русской литературы... С. 43–44.

глас слышахъ глаголющъ: “Не дѣйте, да възидеть достойникъ Божий, съ де бо есть одежда”»<sup>1</sup>.

В хождениях какой-то обособленный эпизод прохождения инициации отсутствует. Во время путешествий героям необходимо преодолеть ряд преград, но эпизоды такого преодоления-испытания не имеют очевидного качественного различия, не маркируют стадий духовного перерождения. В каком-то смысле эпизоды «нанизываются», их количество могло бы быть увеличено или уменьшено без существенного влияния на повествование в целом. Персонажи, проходящие через серию таких преград, не меняются, можно сказать, что мы наблюдаем «зияние» в терминологии М. М. Бахтина<sup>2</sup>. Впрочем, само путешествие как аналог духовного пути можно рассматривать как инициацию, позволяющую узнать тайну земного рая<sup>3</sup>. Однако это путешествие не преобразует героя для того, чтобы он стал *способен* постичь божественные тайны, оно обосновывает его *право* узнать о земном рае («вижу я, что ты человек праведный, иначе не смог бы добраться сюда» — фраза, которой встречают Зосиму в земле блаженных рахманов).

---

<sup>1</sup> Видение Исаяи... С. 198.

<sup>2</sup> События, которые, казалось бы, должны преобразить персонажа (повлиять на его личность, образ, а не только подвинуть его к новой точке), такого эффекта неожиданно не имеют, как будто выпадают из «биографического времени» (при этом оставаясь во времени) и оставляют зияющую пустоту. Ср. коммент. М. М. Бахтина о «зиянии» в авантюрном хронотопе греческого романа (См.: *Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе: Очерки по исторической поэтике* // Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. М., 1975. С. 239–241).

<sup>3</sup> С этой точки зрения рассматривал хождения, в частности, Ю. М. Лотман (См.: *Лотман Ю. М. О понятии географического пространства в русских средневековых текстах* // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб., 2000. С. 297–303).



Таким образом, мы видим, что в зависимости от жанра памятника значительно различаются сразу несколько аспектов представления анагнозиса в тексте: в двух разных жанрах показаны тайны несопоставимого масштаба, что диктует разное отношение к моменту раскрытия тайны, что, в свою очередь, влияет на композиционную сложность подготовки анагнозиса и на саму структуру повествования.

**И. А. Лобакова**

*Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург, Россия*

## **ОБРЕТЕНИЕ ЗНАНИЯ О ГРЯДУЩЕМ РУСИ В СЮЖЕТЕ ЖИТИЙ ЗАТВОРНИКОВ XVII ВЕКА**

Смутное время, как уже неоднократно отмечалось, оказалось временем предельного вторжения исторических потрясений в жизнь каждого человека на Руси, независимо от его социального статуса, политических пристрастий, родовой принадлежности, места проживания, нравственного опыта и внутренних убеждений<sup>1</sup>. Поэтому события Смуты нашли отражение в произведениях различной жанровой принадлежности, авторы которых описывали бедствия междоусобиц, вражеского нашествия, «мятежей и нестроений», нарушивших весь привычный жизненный уклад каждой семьи, пытаясь найти объяснение обрушившихся на Русь несчастий. Неудивительно, что Смутное время ощущалось авторами в эсхатологических тонах. В начале XVII в. тема «гибели царства» раскрывалась и в многочисленных летописцах и временни-

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-34-45

<sup>1</sup> Мы разделяем мнение известного историка А. Л. Станиславского, который определил Смутное время как первую гражданскую войну в России, расширив ее хронологические рамки до 1618 г., а ее главной анархической силой назвал казачество (См.: *Станиславский А. Л. Гражданская война в России XVII в.: Казачество на переломе истории.* М., 1990). Р. Г. Скрынников пришел к выводу, что «раскол дворянства и вооруженных сил, парализовавший власти» привел к Смуте (См.: *Скрынников Р. Г. Проблемы гражданской войны в России в начале XVII в. // Реализм исторического мышления. Проблемы отечественной истории периода феодализма: Чтения, посвященные памяти А. Л. Станиславского.* М., 1991. С. 67). Большой материал об этом времени см.: *Козляков В. Н. Смута в России: XVII век.* М., 2007.

ках<sup>1</sup>, и в сказаниях, и в повестях, и в посланиях (пастырских и частных), и в житиях, и в риторико-публицистических произведениях. Среди обширного корпуса сочинений этого времени особое место занимают видения<sup>2</sup>, в которых (с различной степенью подробности и художественной выразительности) визионерам открывалась череда грядущих потрясений. Видения XVII в. развивают традиции, существовавшие еще в византийской литературе и усвоенные литературой Древней Руси, в которых визионерам открывалось будущее всего мира или судьба конкретных людей<sup>3</sup>. Ориентированные на пророческую традицию произведения не раз становились предметом специальных исследований, в каждом из которых рассматривались различные аспекты в изучении этой жанровой формы<sup>4</sup>.

Среди памятников литературы, в сюжет которых оказались включены пророчества о будущем на фоне исторических

---

<sup>1</sup> См.: *Солодкин Я. Г.* 1) История позднего русского летописания: Учебное пособие. М., 1997; 2) Очерки по истории общерусского летописания конца XVI — первой трети XVII веков. Нижневартовск, 2008.

<sup>2</sup> Е. К. Ромодановская отметила, что видения «пронизывают всю жанровую систему древнерусской литературы и являются существеннейшим элементом агиографии, исторических сочинений, хождений, торжественного и учительного красноречия» (См.: *Ромодановская Е. К.* Рассказы сибирских крестьян о видениях // ТОДРЛ. СПб., 1996. Т. 49. С. 144).

<sup>3</sup> См.: *Пугин А. В.* Видения потустороннего мира в русской рукописной книжности. СПб., 2006.

<sup>4</sup> См., например: *Прокофьев Н. И.* Видения как жанр в древнерусской литературе // Ученые записки МГПИ им. В. И. Ленина. 1964. Т. 231. С. 35–56; *Гуревич А. Я.* Западно-европейские видения потустороннего мира и «реализм» Средних веков // Труды по знаковым системам. Тарту, 1977. Вып. 411. С. 3–27; *Рыжова Е. А.* Жанр видений в севернорусской агиографии // Русская агиография: Исследования. Публикации. Полемика. СПб., 2005. С. 165–194; *Кузнецов Б. В.* События Смутного времени в массовых представлениях современников. Видения и знамения, их значение в этот период: автореф. дисс. ... канд. истор. наук. М., 1997.

событий Смутного времени, есть и жития святых. Для темы нашей статьи наиболее интересный материал содержат два жития затворников, созданных в XVII в. В древнерусской агиографии затворничество<sup>1</sup>, как правило, охватывало лишь часть подвижнической жизни святого. Как было отмечено Е. В. Романенко:

В истории русского монашества редки подвиги длительного отшельничества. Уединенная келья подвижника довольно скоро превращалась в скит, где жил сам преподобный и несколько его учеников, а потом и в общежительный монастырь<sup>2</sup>.

Так, например, Никита Переяславский<sup>3</sup>, который начал свою аскетическую деятельность с затворничества, по прошествии некоторого времени стал основателем монашеской обители, куда приходили привлеченные его подвигом и готовые у него учиться последователи. В XVII в. было создано два жития, героями которых стали подвижники эпохи Смуты, пребывавшие в затворе *всю свою монашескую жизнь*, — жития Иринарха Ростовского<sup>4</sup> и Галактиона Вологодского<sup>1</sup>. Уже

---

<sup>1</sup> О различных формах затворничества в раннем христианстве, Византии, средневековой Европе и Древней Руси см.: *Артемкин Д. Н.* Затворничество // Православная энциклопедия. М., 2008. Т. 19. С. 661–666.

<sup>2</sup> *Романенко Е. В.* Повседневная жизнь русского средневекового монастыря. М., 2002. С. 36.

<sup>3</sup> Житие Никиты Переяславского стало предметом специального исследования М. А. Федотовой. Ею опубликованы тексты Основной и Краткой редакций памятника (См.: *Федотова М. А.* 1) Житие Никиты Столпника Переяславского (рукописная традиция Жития) // Русская агиография... С. 309–331; 2) Краткая редакция Жития Никиты Столпника Переяславского // ТОДРЛ. СПб., 2004. Т. 55. С. 289–300).

<sup>4</sup> Тексту Жития Иринарха Ростовского посвящены специальные исследования (См.: *Лобакова И. А.* 1) Исторические события и лица в Житии Иринарха Ростовского // ТОДРЛ. СПб., 2014. Т. 62. С. 93–119; 2) К истории текста Жития Иринарха Ростовского // ТОДРЛ. СПб., 2014. Т. 63.

отмечалось, что «добровольное пребывание в затворе и ношение вериг, как представляется, является своего рода аналогом насильственного заточения в темницах первых христиан, которые в цепях ждали грядущих мучений от рук язычников...»<sup>2</sup>. Необходимо отметить, что в монастырской среде (как древнерусской, так и западноевропейской) к затворничеству относились с большой настороженностью: затвор может стать опасным искушением для ушедших в него, так как решившиеся на этот подвиг легко оказывались жертвами бесовского наваждения<sup>3</sup>. Существовавшему неприятию затворничества в монастырской среде имеется еще одно объяснение: добровольное заточение отдаляло инока от традиционного монашеского служения, так как он не ходил на службы, не выполнял назначенных послушаний, *сам* определял меру своего подвига, боролся с искушениями, не имея поддержки наставника или других иноков. Он находился в «отчуждении»

---

С. 146–165). Текст памятника был издан согласно академическим правилам по списку XVII в. мною (См.: БЛДР. СПб., 2006. Т. 14. С. 464–516). Все цитаты из этого памятника приводятся по данному изданию, номера страниц указываются в тексте статьи в скобках.

<sup>1</sup> Житию Галактиона Вологодского посвящена специальная работа, там же опубликован текст службы святому, автором которой был Иоанн Слободской (См.: *Лобакова И. А.* Галактион Вологодский: официальный запрет и местное почитание (по материалам 1747 г. в Вологодском архиве) // ТОДРЛ. СПб., 2017. Т. 65. С. 326–337). Основные редакции Жития Галактиона с разночтениями изданы: *Лобакова И. А.* Житие Галактиона Вологодского: К истории текста памятника // ТОДРЛ. СПб., 2019. Т. 66. С. 250–283. В тексте статьи Житие цитируется по этому изданию, номера страниц приведены в скобках.

<sup>2</sup> *Лобакова И. А.* Житие Галактиона Вологодского: К проблеме топики в житии затворника эпохи Смуты // Русская агиография: Исследования. Материалы. Публикации. СПб., 2022. С. 113.

<sup>3</sup> Так, в Киево-Печерском патерике Исаакий Затворник и Никита (будущий архиепископ Новгородский) едва не погибли, оказавшись без поддержки братии «один на один» с бесами. Однако в житиях Иринарха Ростовского и Галактиона Вологодского мотив борьбы преодоления бесовских искушений затворником отсутствует.

от остальной братии, так как монашеская жизнь, определяемая принятым уставом, проходила за стенами его затвора<sup>1</sup>. Именно двум таким аскетам, согласно затворническим житиям, было явлено грядущее Руси, о котором они поведали миру.

Сразу оговорим, что эти жития мало сходны между собою. обстоятельное Житие Иринарха Ростовского, умершего в 1616 г., было создано в Борисоглебском монастыре недолгое время спустя по завету самого подвижника его учеником Александром, который провел в одном затворе с учителем почти тридцать лет, связанный с ним и единым бытом и общим нравственным и духовным опытом. Мне уже приходилось отмечать, что автор не смог исключить из повествования самого себя: содержательную часть нарратива составляют его личные воспоминания; о фактах своей жизни до появления в ней ученика ему, вероятно, рассказал сам Иринарх, поэтому в Житии показана жизнь героя от рождения до смертного часа. Чтобы достоверно поведать о жизни учителя, Александр впервые в житийной традиции сделал себя *литературным персонажем*<sup>2</sup>, упоминая о себе как об участнике тех или иных событий в третьем лице. Второе из рассматриваемых произведений — Житие Галактиона Вологодского, биографическая часть которого очень невелика по объему и упоминает лишь немногочисленные факты жизни подвижника. Оно было со-

---

<sup>1</sup> Этим, вероятно, следует объяснить отказы в общерусском почитании вплоть до XIX в. местночтимых затворников Иринарха и Галактиона. Более того, были наложены прямые запреты на это почитание. Об этом см.: *Лобакова И. А.* Можно ли обойти патриарший запрет: Документы конца XVII — первой половины XVIII вв. о местном почитании вологодского подвижника // Все запреты мира: Табу в литературе и искусстве: Сб. ст. Тверь., 2020. С. 43–50 (Неканоническая эстетика. Вып. 7).

<sup>2</sup> *Лобакова И. А.* К изучению поэтики русской агиографии: Повествователь в севернорусских биографических житиях второй половины XVI — начала XVII в. // ТОДРЛ. СПб., 2004. Т. 56. С. 345–348.

здано через тридцать лет после насильственной смерти затворника, погибшего от рук разбойников, входивших в отряд гетмана Я. К. Ходкевича, который захватил Вологду 22–24 сентября 1612 г. Этот агиографический памятник основан на сохранившихся в среде почитателей аскета устных преданиях и не имеет ни четкой хронологии, ни даже малой толики точных сведений (не известны ни возраст героя, ни его точное происхождение<sup>1</sup>, ни имя жены, о которой известно, что она была дочерью усмаря (сапожника), ни срок его счастливой супружеской жизни, ни имя его единственной дочери, ни сколько лет он, потеряв жену, воспитывал дочь, ни кто постриг героя в иноки, ни сколько лет Галактион пребывал в затворе и пр.)<sup>2</sup>. Безусловно, есть в этих произведениях и общее: оба затворника носили вериги, довольствовались водой и хлебом, ночь и день проводили в молитвах, почти не спали. Более того, сюжет в этих произведениях во многом определен

---

<sup>1</sup> В Житии указано, что Гавриил (мирское имя героя) был сыном знатного вельможи князя Ивана Бельского, который не упоминается ни в Разрядных книгах, ни в более поздних родословных. О фактах, позволивших выдвинуть гипотезу о родственных связях Галактиона и дате его рождения — 1584 г., см.: *Лобакова И. А.* «Извѣстия совершенного нѣсть...»: Интерпретация исторических событий в Житии Галактиона Вологодского // *Словѣне: Международный журнал славистических исследований.* 2015. Т. 4. № 1: В честь 70-летия профессоров М. В. Рождественской и Т. В. Рождественской. С. 240–252. Хотя Н. В. Белов привел ряд фактов, подвергших сомнению происхождение Галактиона от князя И. Д. Бельского (См.: *Белов Н. В.* О новейшей гипотезе происхождения Галактиона Вологодского // *Вестник «Альянс-Архео».* М.; СПб., 2018. Вып. 26. С. 48–56), однако предположение о том, что Галактион ведет свое род от ярославских князей Морткиных, как думается, еще более сомнительно: по данным родословных книг известно, что никакого отношения к Бельским эта ветвь ярославских князей не имела, при всем желании последних показать себя родней известной ветви потомков литовских князей.

<sup>2</sup> См.: *Лобакова И. А.* Галактион Вологодский: официальный запрет... С. 326–337.

не столько жанровым каноном, сколько историческими событиями, главным из которых стало Смутное время.

За силу аскетического подвига, по мнению составителей житий, Иринарху и Галактиону было даровано провидеть будущее целого города и даже государства. Но рассказ о главном пророчестве в их жизни — о нашествии «литвы» в эпоху Смуты — выстроен в двух агиографических памятниках по-разному и занимает различное место в развитии житийных сюжетов.

Пророчество — результат прорыва божественного знания, посредством откровения явленного праведнику. Хотя Иринарх по воле Бога не прекращал своего затворничества, невзирая на недовольство и притеснения со стороны двух игуменов и многих из монастырской братии в течение многих лет, но однажды подвижнику пришлось покинуть свой затвор. Ученик Иринарха Александр подчеркнул, что открывшееся будущее государства поначалу вызывает не только сомнение у удостоенного этого знания, но оказывается пугающим и неожиданным прежде всего для того, кому это грядущее открылось. В маленькой главке «О видении Московского царства» (С. 482) Александр сообщает, что в «тонком сне» (здесь им использован топос, традиционный для жанровой формы видений) его учитель «видѣ Москву-град посѣчену от литвы и все Российское царство поплнено и позжено». Испуганный и потрясенный открывшейся картиной Иринарх, едва утешившись от великого плача, заметил, как «облистая свет праведный на долг час», и из этого света послышался глас: «Поеди к Москве, повеждь сие царю. Да будет тако!» (С. 482). Затворник был испуган, что оказался жертвой бесовского наваждения, поэтому произнес молитву: «Господи, Иисусе Христе, Сыне Божий, помилуй мя, грешнаго, от искушения». Но и в ответ на молитву из столпа света прозвучало то же требование: «Поеди к Москве и возвести царю Василию Иоанновичю, яко бысть царству Московскому пленену от



литвы и всей Росийской земли». Иринарх убедился в истинности источника пророчества и, получив благословение игумена, вместе с Александром покинул обитель. В дальнейшем повествовании расширяется географическое пространство текста. Затворник с учеником начали свой путь от Борисоглебова, через Переяславль, где Иринарх чудесным образом излечил дьякона Ануфрия, дошли до Москвы, пришли в Успенский собор, где встретили царя Василия Шуйского, откуда государь, выслушав от затворника пророчество о грядущем нашествии, повел иноков в царские покои и попросил благословить царицу. Сразу отметим, что царь поверил затворнику, он не усомнился в предсказанном пленении царства, но в обретенном знании была та предопределенность, которая, в силу неизбежности, не оставляла пути к спасению, потому катарсис невозможен. Затворник отказался от царских даров: «Аз приехал не для даров. Аз приехал возвестити тебе правду» (С. 484). Государь позаботился об обратном путешествии Иринарха и его ученика: по его приказу старцев доставляют в Борисоглебский монастырь в возке. Важно, что в Житии Иринарха Ростовского эпизод о пророчестве оказывается одним из многих в дальнейшем сложном сюжете (с разработанными повторами, с большим количеством персонажей, с рассказом о трех встречах с предводителями «литвы» и тремя русскими воеводами, со сказаниями о прижизненных чудесах затворника и т. д.) и не воспринимается как кульминационный.

В Житии Галактиона Вологодского также рассказано о даре пророчества, который затворник получил как знак признания суровости его аскетического подвига. Подобно юродивым, которые, по наблюдению Т. Р. Руди, наделены способностью предсказывать события, что должны произойти с жителями города или монастыря, Галактион «исполнися благодати святого Духа, и бысть ему откровение о святыхъ божиихъ церквахъ, и градахъ, и о людехъ» (С. 253). Важно, что

традиционного описания об обстоятельствах видения в тексте этого памятника не содержится. Однако далее подробно рассказано о трех пророчествах затворника. После откровения Галактион, не снимая своих оков, выходит из келейцы, построенной на созданном им островке среди Вологды, чтобы поведать горожанам о грядущем пленении и разорении города и гибели многих из них. Более того, Галактион готов предложить согражданам путь к спасению: от гнева Бога может оградить милость Богоматери. Затворник обращается к людям:

Единодневень храм воздвигните на моемъ трудолюбивомъ месте во имя пречистыя Владычицы наша Богородицы честнаго и славнаго ея Знамениа, иже в великомъ Новеграде. <...> И аще тако сотворите, и госпожа наша, пресвятая Богородица, имать умолити Сына своего Христа, Бога нашего, и подасть намъ помощь, и градъ нашъ защититъ, и избавитъ насъ от нашествия иноязыческаго, якоже тогда избавила великий Новъградъ отъ нахождения ратныхъ людей (С. 253).

Заметим, что составитель Жития не просто рассказал об откровении затворнику о близящемся разорении и бедствиях Вологды, он показал, что сами люди не в силах отказаться от своих мелких забот и повседневной суеты и уже не могут объединить свои усилия для общего спасения. Пророчество о разорении от «литвы» и спор в земской избе с Нечаем Щелкуновым стали кульминацией в сюжете этого памятника. «Именитый человек», единственный из мирян названный в тексте по имени, выразил мнение широкого круга горожан, заявив, что рядом с затвором подвижника стоят два храма (Флора и Лавра и св. Екатерины), строительство же обыденной церкви требует затрат, которые не окупятся после смерти Галактиона: «Храмъ твой запустеетъ, токмо темъ всему миру тщету и убытокъ сотвориши» (С. 253). Поняв, что вологжане лишили себя возможности спасти город и близких, затворник

открыл судьбу церковных строений. Прежде всего, он провидит, что «по сем времени на моемъ месте имать Богъ прославити святое свое имя: и обитель сограждена будетъ, и братство собрано будетъ, и храмы Божия велми украшены будутъ, и славно и честно будетъ место наше» (С. 253–254). Ко времени составления Жития (середина XVII в.), как могли видеть читатели, слова подвижника сбылись: через пятнадцать лет на месте гибели Галактиона была построена деревянная часовня и при ней устроены две кельи, где жили три старца. К 1645 г. при архиепископе Варлааме была завершена каменная церковь Знамения Богородицы (в писцовой книге за 1646 г. есть запись о дворе служащего в ней дьякона Степана Федорова). Позже обитель стала называться Спасо-Духовой (по главному посвящению выстроенного в 1654 г. каменного собора).

Далее затворник сообщает, какой из храмов в городе будет сожжен врагами прежде всего, а какие сгорят вслед за ним. Прежде сгорит церковь во имя Димитрия Прилуцкого, так как святого оскорбили, устроив торжище у стен его храма. Затем эта же судьба уготована храму живоначальной Троицы.

Третье пророчество касается судеб конкретных людей. Первое из таких предсказаний открывает будущее его оппонента — Нечая Щелкунова и его рода: вместе с Троицким храмом «домъ твой от техъ полскихъ и литовскихъ людей нахождения ради разорень будетъ и былиемъ порастеть, и последи того отъ роду твоего никто же жити будетъ в немъ» (С. 254).

Горожане поверили пророчеству подвижника, но осознание его истинности не изменило ситуацию (обыденный храм они строить не стали — катарсиса не случилось). Они «начаша ко преподобному прибегати в пустыню и вопрошати святаго всякий о себе. На имя того та же святыи отвещавъ ко муждо со слезами, и поведи овемъ убо отъ нихъ спасеннымъ

быти, овымъ же — посеченными» (С. 254). Сокровенное знание о судьбе каждого вызывает слезы у Галактиона, который искренне жалеет всех слабых, грешных и суетных людей. Сюжет в дальнейшем последовательно строится как подтверждение пророчества Галактиона:

Божиимъ попущениемъ тогда вскоре приидоша иновернии во градъ Вологду, и прежде всего зажгоша церковь святаго Димитрия, и потомъ зажгоша храмъ живоначалныя Троицы и его, Нечаево, строение и дом его. И градъ разориша, и людей посекоша и избиша, овых же в пленъ с собою взяша. Тогда же збысться пророчество святаго по словеси его (С. 254).

Описание бедствий, обрушившихся на Вологду, завершается рассказом о гибели самого подвижника:

Они же яша преподобнаго жива в веригахъ, и начаша его бити нещадно, и за чепь влачити по земли <...> и мечи сечаше <...>. И абие застреховою курицею удариша его во главу... (С. 254).

Как видим, у мучителей не было подозрений о наличии в затворе припрятанных богатств, они не задавались вопросами о вере подвижника (как это бывало в рассказах о гибели святого в классических мучениях). Галактион, который не предсказывал собственной смерти, но не пытался ее избежать, разделил судьбу множества людей эпохи Смуты — времени «под знаком беды и в предощущении возможного конца»<sup>1</sup>, когда жестокость стала обыденностью.

Таким образом, в двух житиях затворников эпохи Смуты — житиях Иринарха Ростовского и Галактиона Вологодского — пророчества о грядущем нашествии врагов и разорении

---

<sup>1</sup> *Топоров В. Н.* Московские люди XVII века: (К злобе дня) // *Philologia slavica: К 70-летию академика Н. И. Толстого.* М., 1993. С. 192.

государства занимают в сюжете произведений различное место (как эпизод в Житии Иринарха и как кульминационный момент в Житии Галактиона). Описания обретения этого знания и реакции на открывшуюся истину у героев и персонажей житий также отличны друг от друга. Однако в обоих агиографических памятниках дарованное свыше провидение будущего ничего не может исправить в настоящем или нравственно возвысить услышавших пророчество: исторический сюжет Смутного времени развивается по своим законам, которым оказывается подчинена каждая человеческая жизнь (от простого горожанина до царя).

О. А. Кузнецова

Московский государственный университет, Россия

## ЗНАНИЕ И УЗНАВАНИЕ: ОТ ЭМБЛЕМЫ К ИЗРАЗЦУ

Девиз «Не так, как ты думаешь» (№ 780)<sup>1</sup> в эмблематике связан с *picture* в виде глупой птицы (куропатки, фазана), которая, пряча голову, считает себя защищенной от любых нападений. Именно ей адресовано назидательное изречение в *inscriptio*, а в широком смысле — всем подлецам, которые полагают, что их преступления будут скрыты с помощью столь нехитрой маскировки.



Варианты эмблемы *Fallit opinio* (Не так, как ты думаешь): сборник «Символы и эмблемата» (1705); книга И. Камерария «*Symbolorum et emblematum ex volatilibus et insectis desumtorum centuria tertia*» (1596)

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-46-55

<sup>1</sup> Здесь и далее номера эмблем приводятся по изданию: Символы и эмблемата. Амстердам, 1705, оказавшему наибольшее влияние на русское искусство. Об этом см. также: Россия и Голландия. Пространство взаимодействия. XVI — первая треть XIX века / отв. ред.: В. Э. Булатов, Е. Г. Горохова, Л. Л. Савченкова. М., 2013.

Русские мастера, создававшие в XVIII в. лицевые изразцы для печей, постоянно обращались к эмблематике в поисках выразительных текстов. Большинство подписанных картинок этого времени содержало в себе потенциал для озвучивания, разыгрывания<sup>1</sup>, — так происходило и с лубками (особенно используемыми в райке)<sup>2</sup>, и с наивной живописью. Поэтому подписи к «говорящим» картинкам оформлялись не только в простые ситуативные комментарии-пояснения, но и в реплики изображенных персонажей, отсылки к известным сюжетам, строчки из песен, пословицы и многое другое — они оставляли зрителю простор для достраивания истории.

Вопреки установкам эмблематистов (сформулированным, например, в «Диалоге о девизах военных и любовных» Паоло Джовио в 1555 г.)<sup>3</sup>, основная масса изразцовых персонажей — люди, а не животные или персонификации абстрактных явлений. Именно в их уста вкладывались эмблематические девизы, то есть текст, воспроизводящий *inscriptio* или восходящий к нему, зачастую совмещался с картинкой иного происхождения. Вдохновлявшие изразцовых мастеров иллюстрации восходят к гравюрам народных библий, собраний басен, иконологических сборников, лубков и пр. В большинстве случаев заимствованные персонажи и композиции получали совершенно иные интерпретации благодаря введению нового текста, а также корректировке поз и добавлению атрибутов.

---

<sup>1</sup> Лотман М. Ю. Художественная природа русских народных картинок // Народная гравюра и фольклор в России XVII века. М., 1976. С. 247–267; Сакович А. Г. Русский настенный лубочный театр XVIII — XIX вв. // Театральное пространство: Материалы научной конференции (1978). М., 1979. С. 351–376.

<sup>2</sup> Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1984. С. 102.

<sup>3</sup> Эмблемы и Символы / вступ. ст. и коммент. А. Е. Махова. М., 2000. С. 10; Махов А. Е. Эмблематика: макрокосм. М., 2014. С. 35.

Основное отличие изразцовой «говорящей» картинке от «покоящейся» эмблемы<sup>1</sup> — повышенная экспрессивность, динамичность. Несомненно, птица со спрятанной головой — слишком слабый в визуальном отношении сюжет, так что на печи ее сразу сменяет персонаж-человек. Что касается назидательного девиза *Fallit opinio*, то он превращается в лирическое откровение, высказывание от первого лица: «Не так, как думаю». Многочисленные человечки с этой репликой в основном принимают позу указания, характерную для героев «философских» изразцовых картинок. Одиночная человеческая фигурка с афористичной репликой и поднятым указательным пальцем благодаря этому жесту утверждения, предписания<sup>2</sup> замыкает сюжет на самом высказывании, приближая изразцовую картинку к эмблеме. Но иногда персонажи с подобными репликами через иные жесты и позы демонстрируют смятение. Например, двойное указание, — палец и вытянутая рука в ту же или другую сторону, жест внешнего говорения в сочетании с жестом внимания, — может подчеркивать развилку на жизненном пути, трудности в принятии решения, внутренний конфликт. Получается, что прозревающий герой с каноничной подписью-репликой возникает в двух типах ситуаций. Одни сценки сохраняют остроту момента, в котором художник доступными ему средствами пытается запечатлеть удивление, ужас, раскаяние, обиду и иные реакции героя на только что открывшуюся ему правду. Другие картинки в большей степени сохраняют связь с эмблематикой и изображают длящееся состояние, процесс рефлексии героя: рассуждение, тоску, мысли о будущем, клятву и даже самопознание.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 12.

<sup>2</sup> Пасквинелли Б. Жест и экспрессия. М., 2009. С. 148; Юферева Н. Э. Древнерусский иллюстратор житий святых: Нетекстовая текстология. М., 2015. С. 66.





Типовые смятенные персонажи: лицевые изразцы с подписями:  
 «Не так, как думаю», «Про себя знаю» (XVIII в.)

«Про себя знаю» — одна из самых загадочных и часто встречающихся подписей к изразцовым картинкам «философского» типа. Она неоднозначна и генетически связана с несколькими сюжетами. Реплика-кредо «Знаю место и время» (по эмблеме № 206, *Tempore et loco*) в западноевропейской эмблематике относилась к предусмотрительному крокодилу, который откладывает яйца в надежном месте. На русских печках крокодил последовательно превращается в собаку, а сильное высказывание распространяется и на других персонажей, чаще всего его произносит женщина, указывающая рукой (визуальная модель — персонаж с библейской гравюры). Изразцовой вариацией этого сюжета стали персонажи с высказыванием «Знаю свое место», не только указывающие, но и стоящие на страже с палкой в руках. Кроме того, подпись «Про себя знаю» связана с сюжетом о птице, которая несет ветку для постройки гнезда со словами: «Сие про себя» (по эмблеме № 766) — реплика «Сие мне про себя» прижилась на изразцах бытового содержания, сделалась простым пояснением для атрибутов в руках разных персонажей, от аллегии земли с рогом изобилия до человечка с опахалом в стиле шинуазри. Наконец, непосредственным предком израз-

цовой сценки «Про себя знаю» стала эмблема № 718 с изображением Нарцисса. Игры с комбинированием картинки и подписи, а также варьированием текстов привели к появлению нового сюжета с задумчивым персонажем. Несмотря на большую палитру смежных смыслов, скорее всего публика XVIII в. должна была прочитывать в нем намерение героя сохранить тайну, вероятно, сердечную. В основном человечки с подписью «Про себя знаю» представлены в состоянии внутренней сосредоточенности, в позе молитвы — их жесты нередко сдержаны, ладони сложены перед собой или сведены и скрыты рукавами<sup>1</sup>. Фигурки в таких позах помогают выявить синонимию подписей и родство «философских» сюжетов «Не вовремя каюсь» и «Не так, как думаю». Они изображают лирическое размышление в духе народных песен<sup>2</sup>. Благодаря позе со сложенными руками на изразец попал, например, Саул из Библии Питера Схюта из сцены помазания его на царство пороком Самуилом (1 Цар. 10:1).



*Персонаж со сложенными руками: изразцы «Про себя <зна>ю», «Про себя смекаю», «Не так, как думаю» (XVIII в.) и гравюра из Библии Питера Схюта (1659)*

<sup>1</sup> Там же. С. 239, 258.

<sup>2</sup> Кузнецова О. А. Меланхолия на русской печке [Электронный ресурс] // Онлайн-журнал ЗЕЛО. Чувства и эмоции в древнерусской культуре. 2022. Вып. 5. URL: <https://zelomi.ru/journal/melanholia> (дата обращения: 17.06.2022).

Правда, не стоит исключать, что изразцовый персонаж сохраняет связь с библейским сюжетом и автор подписи действительно желает показать удивление Саула. Не менее примечательно воспроизведение вместе с той же подписью библейского персонажа Иеффая (аналогичные гравюры есть в Библиях Пискатора и Питера Схюта), который за победу над аммонитянами посулил Богу «то, что выйдет из ворот дома» ему навстречу (Суд. 11:31). Как известно, зарок отдать «то, чего в своем царстве не знаешь», неизбежно приводит к жертвоприношению собственных детей. Смятенная поза Иеффая при виде единственной дочери, встречающей победителя «с тимпанами и ликами», позволила изразцовому мастеру раскрыть трагичную ситуацию осознания будущих последствий от решений, принятых в прошлом.



*Фрагмент сцены встречи Иеффая дочерью: Библия Питера Схюта (1659); изразец «Не так, как думаю» (первая пол. XVIII в.)*

Но в большинстве случаев исходная история, иллюстрируемая гравюрой, не актуализируется на изразцах. Тот же Иеффай подписывается на другой печи репликой «Храню себя опасно» — в данном случае это воинский сюжет, проявившийся, видимо, из-за шлема персонажа. Известно, что

изразцовые мастера иногда работали с шаблонами, прорисями<sup>1</sup>, — то есть визуальной моделью вне контекста, а не исходным произведением. Изразцовые сюжеты формировали самостоятельную традицию, в которой закреплялись удачная подпись или подходящая поза, пусть и упрощенная относительно оригинала.

Очевидно, широкое распространение на изразцах сюжета «Про себя знаю» связано с тем, что он встроился в одну из самых востребованных тем этого времени — тему любовных игр, галантных ухаживаний, сердечной преданности и коварства. Реже эта подпись попадает в контекст печальных раздумий о своей доле; например, старик в позе скорби тоже приносит фразу «Про себя знаю», хотя традиционно это герой сюжетов о тяжком бремени преклонных лет, ему сопутствуют тексты вроде «Старость моя велика». Однако эмблема, к которой генетически восходят знающие «про себя» человечки, заключала в себе не любовный, а дидактический и философский смысл: *Nosce te ipsum*. На ней изображался Нарцисс, глядящий на свое отражение в воде. В переводе 1705 г. его сопровождала подпись: «Знай сам себя».

Изразцовая культура очень гибка, на протяжении XVIII — начала XIX вв. она подстраивается под интересы широких слоев городского населения, но также она является прослойкой между элитарными символическими образами книжного происхождения и запросами массового зрителя. Поэтому некоторые изразцовые картинки реализуют эмблематический потенциал эмблемы — сохраняют память о первоначальном философском сюжете. «Сама про себя знаю», — говорит

---

<sup>1</sup> Сакович А. Г. Библия Василия Кореня (1696) и русская иконографическая традиция XVI–XIX вв. // Народная гравюра и фольклор в России XVII в. М., 1976. С. 88–130; Андреева Е. А. Плитки с библейскими сюжетами во дворце А. Д. Меншикова в Петербурге: происхождение, источники, аналоги // Актуальные проблемы теории и истории искусства. СПб., 2018. Вып 8. С. 622–636.

женщина с зеркалом в руке, в котором хорошо видно отражение ее лица. Каноничным становится изображение амура, держащего перед собой зеркало с назидательным жестом (возможно, под влиянием *pictura* эмблем № 115 и № 117), хотя, подпись быстро заменяется на более простой бытовой комментарий: «Сие мне про себя». Несмотря на эмблематичность некоторых изразцовых картинок, таких примеров сравнительно мало. Традицию бытования изразца формируют именно отступления от исходной эмблемы, ее оживление.

Превращение эмблемы в подвижный сюжет (согласно концепции А. Е. Махова, это ее «уничтожение», выход из состояния «покоя»<sup>1</sup>) происходит не только на печных изразцах. Например, Григорий Сковорода придает движение эмблеме с Нарциссом, помещая ее в литературный контекст:

*Ермолай.* Кто се таков? Какой-то молодчик. Конечно, пить хочет. Наклонился в источник...

*Яков.* Вот несчастный Нарцисс! О, бѣдненькой! Конечно, он не раскусил сея притчи...

(«Разговор, называемый Алфавит, или букварь мира» (1774))<sup>2</sup>

Практика разгадывания эмблем известна в Западной Европе в XVI — XVII вв. и, видимо, существовала в России XVIII в. как вариант интеллектуального досуга, учитывая широкое использование эмблематики в быту, от придворных развлечений до оформления домашней обстановки горожан. Персонажи Г. Сковороды эмоционально обсуждают героев эмблем, приближая их к себе, видя в них не только отвлеченные аллегории, «притчи», персонификации, но и живых дей-

---

<sup>1</sup> Эмблемы и Символы... С. 12.

<sup>2</sup> Сковорода Г. С. Повне зібрання творів [Электронный ресурс] // ІЗБОРНИК. <http://izbornyk.org.ua/skovoroda/skov116.htm> (дата обращения: 29.06.2022).

ствующим лицам, которые могут вызывать сочувствие («О бедный олень!») или осуждение («На что ж он, дурак, портит сам себя?»).



*Потешный изразец (конец XVIII — начало XIX вв.)  
и эмблема № 718*



К XIX в. на печатях появляется все больше пародийных сюжетов. Они уже не только создают настроение лирической медитации, но и вышучивают изображение по типу комментария острого на язык раешника, который лишь отталкивается от красивой картинке, нисколько не щадя изображенный на ней объект. На поздних изразцах молитвенная поза со сложенными ладонями интерпретируется как трусость: «Под деревом сижу, а сам дрожу, а на цвет гляжу», — хотя на исходной гравюре Библии Пискатора узник беседует с Христом (Мф. 25:36). Указание пальцем вверх сохраняет функцию утверждения, но также обесмысливается: «На козе сижу, сам себя учу», — визуальной моделью является аллегория созвездия из календарного сборника: изображен путто верхом на Козероге. Наконец, новый Нарцисс рядом с охотничьей соба-

кой пусть и указывает на себя, демонстрирует уже нечто противоположное мудрому *Nosce te ipsum*: «Собачка лает, а дурак не знает», — несуразность происходящего передана и позами персонажей, и обращением к фольклорной формуле, и разрушением традиционного изразцового сюжета о дрессировке животных. Не знающие и не способные ничего осознать персонажи входят в моду и дискредитируют устоявшиеся сюжеты. Но, несмотря на пародийность, семантика жестов и поз сохраняется.

При переходе эмблемы в изразцовую культуру актуализируется новый тип художественного мышления; по крайней мере, об этом можно говорить применительно к мастерам, которые делают подписи, «оживляя» картинки. Особенность этого мышления состоит в потребности отождествить себя с изображаемым персонажем, поэтому на изразцах так часто абстрактное заменяется конкретным, а назидательное переходит в лирическое. При активном заимствовании, которым еще живет наивная культура XVIII в.<sup>1</sup>, при постоянном комбинировании визуальных и текстовых исходных материалов, едва ли десятая часть известных эмблем используется изразцовыми умельцами. За основу берется лишь тот материал, в котором мастер *узнает* себя или сферу своих интересов, лишь тот девиз, который задевает за живое, пусть даже с измененным смыслом. Свойство эмблемы попадать в нерв эпохи обеспечивает ей культурное бессмертие, но цикл ее перерождений с наращиванием смысла, развитием сюжетов предполагает постоянное разрушение ее элегантно лаконичной формы. На эмблематических обломках оказываются запечатлены живые высказывания XVIII столетия.

---

<sup>1</sup> Кочетков И. А. Копия и образец в иконописи XV–XVI вв. // Проблема копирования в европейском искусстве: Материалы научной конференции. 8–10 дек. 1997 г. Российская академия художеств. М., 1998. С. 76.

**А. О. Дроздова**

*Тверской государственной университет, Россия*

**МОТИВ УЗНАВАНИЯ В СЮЖЕТЕ  
О ВСТРЕЧЕ ХРИСТА С НАРОДОМ В ПОЭМЕ  
Ф. Н. ГЛИНКИ «ТАИНСТВЕННАЯ КАПЛЯ»**

Поэма Ф. Н. Глинки «Таинственная капля. Народное предание» стала самым подробным и наиболее полным поэтическим переложением библейской истории в русской литературе. Мотив встречи и узнавания достаточно часто встречается в Евангелии, а потому присутствует и в произведениях, так или иначе связанных с этой вечной книгой. Как пишет И. В. Силантьев, мотив встречи является одним «из наиболее частотных и эстетически значимых мотивов, без которого, как правило, не обходится сложение фабулы и развитие сюжета любого повествовательного произведения»<sup>1</sup>. В различных авторских реализациях мотив узнавания и встречи проявляется по-разному в семантическом и синтаксическом планах.

Узнавание Христа, принятие в качестве Мессии и Спасителя, чаще всего происходило в результате видения сотворенных чудес и исцелений, что было символично, потому что прозрение наступало вследствие избавления и от физических недугов, и от душевной слепоты. Таких примеров в Евангельской истории достаточно много<sup>2</sup>, подобного рода чудеса называют «знамениями». Чудо становится не просто фактом, но и одновременно особым откровением о его Совершителе как о Творце, имеющем власть над материальным миром.

Во всех этих случаях узнавание и вера обусловлены увиденным сверхъестественным событием, но гораздо важнее

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-56-62

<sup>1</sup> Силантьев И. В. Сюжетологические исследования. М., 2009. С. 223.

<sup>2</sup> См., например: Ин. 2, 3, 5, 9.



обратить внимание на иные случаи узнавания, которым не предшествовала причина. Такой пример узнавания изображен в эпизоде «Таинственной капли», описывающем первую встречу Христа с народом, который из городов и селений пришел к Иоанну Крестителю на реку Иордан. Этому сюжету у Глинки посвящены три главы: «Глас Пустыни», «Клик Иордана» и «Явление Неведомага»<sup>1</sup>. В отличие от большинства глав поэмы сюжет в них совпадает с фабулой, поэтому первые две являются некоей подготовкой к главному событию, предваряя третью.

Крещением в современной традиции принято называть древний христианский праздник Богоявления, который совмещал торжественную встречу Рождества Христова и собственно Крещения. Этимология раннего названия наиболее полно раскрывает суть празднуемого события, которое заключалось в появлении в земном мире Богочеловека Христа. В истории христианской культуры этот сюжет неоднократно был отражен и в литературе, и в живописи<sup>2</sup>.

Как и любому знаковому событию, описанию встречи Христа с Иоанном Предтечей и народом предшествует подготовка. В первых главах мы видим жизнь «роскошной Иудеи», забывшей проповедь своих отцов, отступившей от истинного пути, но все же искренне ожидающей пришествия Мессии. Глинка отмечает несколько исторических фактов, позволяющих глубже раскрыть атмосферу этого ожидания, в которой несколько столетий пребывал иудейский народ. В первом веке нашей эры Палестина находилась под властью Римской империи и была лишена политической, экономической и во-

---

<sup>1</sup> Глинка Ф. Н. Таинственная капля: Народное предание. Т. 1–2. М., 1871. С. 63–71. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

<sup>2</sup> Например, в трилогии Д. С. Мережковского «Иисус Неизвестный», в знаменитой картине А. А. Иванова «Явление Христа народу» (1837–1857) и др.

енной самостоятельности. Провинции облагались большими налогами, а управление страной жестко контролировалось римлянами, поэтому в представлении и ожиданиях иудеев пришедший Мессия должен был освободить «беспечно спавшую» страну от «римской железной пяты» и победить завоевателей (С. 63).

Глинка упоминает еще одну важную деталь: Иудея «свой век забыла золотой и плавала в расколах и разврате» (С. 63). Действительно, как показывают исследования А. Горского и Д. Боголепова, в это смутное время был расцвет сект и мятежных группировок, которые вносили нестабильность и тревожное настроение в общество<sup>1</sup>. Указание на эти факты необходимо для того, чтобы понять реакцию людей, встретивших Христа, потому что ожидания разных социальных групп лишь отчасти совпали с действительностью, что и определило их совершенно противоположные реакции.

В главах поэмы есть два центральных образа: строгого проповедника покаяния Иоанна Крестителя и «Агнца Божия», идущего навстречу народу Христа. Глинка достаточно подробно описывает внешние качества Иоанна Крестителя и его аскетизм в пустыне, напоминающий жизнь древних пророков, почти дословно повторяя слова Священного Писания. Словесный портрет детально можно сравнить с иконографическим изображением Крестителя: «длинные волосы», «короткая борода» и «строгий взгляд», «без обуви, босой ногою ходит» (С. 65). Достаточно спорно описание Предтечи как «величавого мужа» (С. 65), потому что из первоисточника известно, что он вел невероятно скромный образ жизни и не отличался выдающимися внешними данными. Но для поэта гораздо важнее духовная составляющая проповеди Предтечи, многократно встречается описание «пробудного мощного

---

<sup>1</sup> *Горский А. В.* Подвижники веры на Востоке после падения империи Греческой. Прибавления к Творениям Св. Отцов. Ч. 2. Кн. 3. М., 1852; *Боголепов Д.* Толковый Апостол. М., 2010.

гласа», который призывал народы к покаянию, именно оно должно было очистить и подготовить сердца людей к встрече с Христом, к принятию Евангельской вести.

Откровением для народа становится проповедь Крестителя, которая приводит представителей разных социальных слоев от первосвященников до мытарей к глубокому размышлению и изменению своей жизни. Это первый опыт получения нового знания, узнавания неведомого доселе, призыв к разгадке таинственного «явления в пустыне» (С. 68).

Интересно, что Глинка подчеркивает общечеловеческий характер этого призыва, который одинаков для всех народов и социальных групп: «и раб, и свободные люди спешили к Иорданской воде» (С. 69). Но характеристики «призыва» отличаются от библейского текста: по мнению поэта, появление Иоанна вселило в души людей «скрытую тревогу», «безотчетный страх», входящий в города, села и дома, «безымянные чувства», рождающиеся в сердцах, тогда как в первоисточнике мы не находим предпосылок для подобных утверждений, напротив, неоднократно подчеркивается желание людей принять проповедь Предтечи:

В те дни приходит Иоанн Креститель и проповедует в пустыне Иудейской. Тогда Иерусалим и вся Иудея, и вся окрестность Иорданская выходили к нему и крестились от него в Иордане, исповедуя грехи свои (Мф. 3:1–6).

Часто в поэме встречается особое построение строфы, тематически и синтаксически параллельное стихирам из церковных песнопений. К примеру, завершается описание подготовки к Крещению следующим обобщением:

Но тайна лет уже давно свершилась, И в тайне той участвовало всё: от ангелов был избран Гавриил, от человечества — Святая Дева, Звезда пошла посланницею неба, Земля готовила одну из рек...» (С. 64).

Синтаксически и семантически этот отрывок является поэтически оформленной калькой с кондаков Рождеству Христову.

Особую роль в поэме играют силы природы. Частым приемом становится персонификация, которая органично вписана в мифологическое пространство поэмы. Стихия сопутствует герою, сопровождает его и иногда становится помощником в исполнении определенного замысла. Так и в данном отрывке, призывая к судьбоносной встрече с Христом, «голос могучий река-ураган в края посылает далёки» (С. 70). Сам Иордан часто упоминается в канонах церковных служб, посвященных празднованию Крещения.

Появление Путника внезапно, оно обращает на себя внимание всех собравшихся, «и взоры всех ищут кого-то, как будто видения снов» (С. 70). Характерно следующее описание: «И путник вдали показался — Величествен, тих, сановит», он «высокою тайной покрыт» (С. 70), в котором Глинка заменяет перечисление внешних качеств скрытой за человеческой плотью божественностью Христа, он неоднократно подчеркивает во внешности Путника отрешенность от мира, величие и царственное достоинство. Но, на основании Предания, ветхозаветных пророчеств и исторических исследований, можно утверждать, что внешне Христос не отличался от Его современников<sup>1</sup>.

В тропаре на водоосвящение мы также находим указание на то, что Христос не выделялся из толпы: «пришел еси, Господи, зрак рабий приим,/ крещения прося, не ведый греха»<sup>2</sup>. В этом песнопении намеренно подчеркивается принятие Хри-

---

<sup>1</sup> *Смирнов П.* Спаситель мира: 50 картин из истории земной жизни Спасителя мира, известных исключительно русских художников, с объяснительным к ним текстом, и картой Палестины. СПб., 1904.

<sup>2</sup> Полный тропарион: Тропари, кондаки и величания на праздники Господни, Богородичны, святых угодников Божиих и икон Божией Матери на каждый день года / сост. Т. С. Олейников. М., 2003. Кн. 1. С. 254.

стом образа человека, («раба страстей»), как зачастую назван человек в богослужебных текстах), таким образом, Божественность скрывалась за обликом грешной человеческой природы.

В нескольких строфах Глинка изображает собирательный образ человечества, встречающего таинственного Путника и находящегося на перепутье веры и неверия:

...и вспыхнули разные чувства На лицах людей и в очах:  
То вера боролась с неверьем, То с сладкой надеждой страх  
(С. 71).

Эта борьба мыслей и чувств, происходящая в сердцах людей из разных социальных групп, замечательно визуализирована на знаменитом полотне Александра Иванова «Явление Христа народу». Для Глинки же здесь важны не сами люди, их возраст, материальное положение, социальное происхождение, как, например, для Иванова, а лишь душевное устроение людей, ожидавших Неведомого, поэтому он использует метонимию:

Пытливость лукаво глядела, И кротость смиренно ждала:  
Что скажет неведомый путник? Какие проявит дела? (С. 71).

Близким к Евангельскому тексту становится и ожидание людьми проявленных дел от Христа, именно по ним можно было бы распознать, несет ли учение истину (Мф. 7:16). Но тут же каждый получает ответы на свои вопросы: «От путника ж веяло жизнью, Зане Он и жизнь и любовь» (С. 71).

Как известно из библейской истории и как неоднократно указывает Глинка в последующих главах<sup>1</sup>, узнавание Христа неоднократно происходило практически мгновенно после произнесенных Им слов, но только в случаях с обладателями

---

<sup>1</sup> Главы «Первозванные», «Рыбаки».

«чистых и простых сердец», «с душой по-детски чистой» (С. 84). В главе «Рыбаки» несколько фраз, произнесенных Христом, кардинально поменяли жизнь будущих апостолов Петра и Иоанна, а благая весть, коснувшаяся сердца иудейского учителя Нафанаила, навсегда сделала его последователем христианского учения. В момент узнавания и открытия нового знания, до этого момента лишь ожидаемого, т. е. в момент анагноризиса, по Аристотелю, происходило духовное прозрение и обновление человека, изменение его ценностных ориентиров.

Все же для большинства людей Христос оставался всего лишь неизвестным странником, потому что были закрыты «глаза их, чтобы не видели, и сердца их, чтобы не разумели» (Ис. 44:18), «а Он... неузнанным пошёл по Иудее» (С. 80). Таким образом, можно говорить о том, что узнавание происходило не по воле самих людей и не зависело от их достоинств или социального статуса, а лишь по велению сверхъестественного Промысла и на основании личной готовности человека и чистоты его души.

Пространство толпы у Глинка существует отдельно от идущего Путника. Люди «здесь» и Христос «там» не просто физически разделены, это пространство безмерно, но одновременно не существует преграды, которая бы препятствовала проникновению духовного мира в земную реальность. Это перспектива длиною в жизнь человека.

Таким образом, Глинка, привнося в Евангелие свои представления и совмещая собственное видение и канонические библейские тексты, создал художественный мир поэмы, в котором значительную роль играет мотив узнавания, открытия и принятия Евангельской истины.

**А. М. Сердюк**

*Томский государственный университет, Россия*

**ЗАПИСКИ ЗАДОНСКОГО: СВОЕОБРАЗИЕ  
ПРОЦЕССА САМОРЕФЛЕКСИИ В РОМАНЕ  
«SKETCHES OF RUSSIAN LIFE IN THE CAUCASUS»  
(НА МАТЕРИАЛЕ ЧАСТИ «PRINCESS ANASTASIA»)**

Роман «Sketches of Russian Life in the Caucasus» был анонимно опубликован в 1853 г. в Лондоне и представлял собой литературную мистификацию и плагиат: в его основу лег роман М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени». Книга была опубликована в серии «The Illustrated Family Novelist» и соответствовала установкам издания, публиковавшего для семейного чтения «произведения не только развлекательные и интересные, но и поучительные, благодаря достоверным изображениям жизни и обычаев и разъяснению высоких [моральных] принципов»<sup>1</sup> (здесь и далее перевод мой. — А. С.), в основном в декорациях стран, малоизвестных среднему британскому читателю того времени.

Несмотря на то, что в общих чертах в «Sketches...» сохранены композиция, сюжет и персонажный состав оригинала, а значительная часть текста и вовсе переведена дословно, текст первого русского психологического романа в британской переделке все же подвергся значительным изменениям. В частности, и прежде всего, отличается от своего русского прототипа главный герой романа — Задонской. И если со стороны (в главах, соответствующих оригинальным «Бэле» и «Максим Максимычу» («Халила» и «Федор Романович За-

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-63-72

<sup>1</sup> Sketches of Russian life in the Caucasus. By a Russe, many years resident amongst various mountain tribes. London: Ingram, Cooke, & Co, 1853. P. 317. Далее цитаты по этому изданию приводятся с указанием буквы «S» и страницы в скобках.

донской») разница между Печориным и Задонским не так очевидна, в собственных записках Задонского (главах «Княжна Анастасия» («Princess Anastasia») и «Предопределение» («Predestination»), соотносящихся с «Княжной Мери» и «Фаталистом») она проявляется в полной мере. Особенно в «Княжне Анастасии» — первой истории, рассказанной самим Задонским: именно здесь он, вслед за оригиналом, уделяет особое внимание непосредственно процессу рефлексии, а также окружен множеством персонажей, взаимодействия с которыми становятся ее предметом.

Как отмечает Ч. Вен в своей диссертации, посвященной рецепции Лермонтова в викторианской Британии, Задонской в сравнении с Печориным представлен более «нормальным», гораздо менее загадочным, его реакции мало отличны от реакций среднего человека<sup>1</sup>. Как и Печорин, он скучает в обществе и наедине с собой, как и Печорин, подвергает свои и чужие поступки и чувства безжалостному анализу и постоянно заявляет о своей неспособности разделить последние. Однако если Печорин действительно не мог разделить простых человеческих чувств, Задонскому это явно удастся. В своих записках он словно пытается выдать себя за Печорина, произвести впечатление демонической личности, отделенной от окружающих непреодолимой пропастью, и тем не менее постоянно дискредитирует собственную легенду, демонстрируя свою человечность, которой сам решительно не замечает.

Запискам Задонского не чужды сентиментальные обороты, и в средствах описания чужих и выражения собственных эмоций и чувств он не испытывает недостатка: по большей части, в своей основе они прямо переведены из Лермонтова, но развернуты и «доработаны» в рамках авторской концепции и стилистики.

---

<sup>1</sup> *Wen Ch.* From glaring cheat to daring feat : two episodes in the reception of M. Yu. Lermontov in Victorian England // *New Zealand Slavonic Journal*. 1980. № 2. P. 7.



«Sketches...»	Подстрочник	«Герой нашего времени»
<p>I am but twenty-five; my appearance is but a little older: my face, though pale, is yet fresh; my limbs and frame are strong and nervous; my blood still flies a fever-heat like molten fire through my veins. But the heart? — the heart — <b>there is the leprous mark. God help me! it is a ruined, blackened, and benighted thing; or does it still exist?</b> (S; 179).</p>	<p>...мне всего двадцать пять; я выгляжу лишь немногим старше: мое лицо, несмотря на бледность, все еще свежо; мои члены и тело сильны и крепки; кровь моя все еще течет лихорадочным жаром, как жидкий огонь, по моим венам. Но сердце? — сердце — <b>вот где отметина проказы. Господи, помилуй! оно уничтожено, почернело и погружено во мрак; да и есть ли оно?</b></p>	<p>А смешно подумать, что на вид я еще мальчик: лицо хотя бледно, но еще свежо; члены гибки и стройны; густые кудри выются, глаза горят, кровь кипит...<sup>1</sup></p>

В подобных проявлениях Задонской — порождение своей эпохи. Как пишет М. Моран, мелодраматическое сочетание серьезности, сенсационности и сентиментальности распространялось тогда далеко за пределы собственно мелодрамы как жанра: «излишняя эмоциональность смущала викторианцев в гораздо меньшей степени, чем нас сегодня. Слезы радости и “сладкой печали“, вызванные событием в жизни другого, воспринимались как признак моральной чувствительности и благожелательности»<sup>2</sup>. Постоянно используемые Задонским сентименталистские штампы не осмысляются и не восприни-

<sup>1</sup> Лермонтов М. Ю. Герой нашего времени. М., 1962. С. 109. Далее цитаты по этому изданию приводятся с указанием буквы «Л» и страницы в скобках.

<sup>2</sup> Moran M. Victorian Literature and Culture. New York; London, 2007. P. 99.

маются им как таковые, не являются они и пародией, но действительно входят в его лексикон.

Не чужды Задонскому и философские рассуждения. По большей части, однако, они не совпадают с печоринскими, рассеяны по тексту, ситуативны и также эмоционально окрашены; при этом целые отрывки с размышлениями Печорина оказываются не переведены: представляется, что автор мог расценить их излишне смелыми даже для уст «байронического» Задонского («А ведь есть необъятное наслаждение в обладании молодой, едва распустившейся души!...» (Л, 76); «Я не должна его любить — ибо я замужем, — но он меня любит, — следовательно...» (Л, 86)): в «семейных» изданиях, к коим относится и «Sketches...», отдельных тем и образов все же избегали<sup>1</sup>. Фокус повествования, таким образом, окончательно смещается с разума героя на его чувства. Описывая пережитое, он словно не осмысляет свой опыт, но переживает его заново. К тому же, иногда он открыто не одобряет собственных поступков и мыслей и, кажется, готов их искупить или даже перестать совершать вовсе (правда, для этих порывов все же необходима временная дистанция):

Good intentions! good intentions! where are you? I went to that ball with a far different feeling; and **now I regret all this as I am writing in the solitude of my chamber**. But at that moment...<sup>2</sup> (S, 217).

По мере приближения к финалу «Княжны Анастасии» безэмоциональность и холодность Задонского оказывается напускной; его чувства живы, но он скрывает их от других и, в отличие от Печорина, от самого себя. Задонской упрямо

---

<sup>1</sup> Moran M. Op. cit. P. 79–80.

<sup>2</sup> «Благие намерения! благие намерения! где же вы? Я отправлялся на бал с совершенно иным чувством; и сейчас, когда пишу в одиночестве своей комнаты, я сожалею обо всем этом. Но в тот момент...»

придерживается заданной им самим установки на собственную исключительность и безнадежность. Самоанализ, которому он добровольно подвергается, при ближайшем рассмотрении обнаруживает слабое сходство с подлинным анализом и представляет собой скорее констатацию в сочетании с обобщениями. Так, долгий монолог в объяснении с княжной на прогулке, который Печорин произносит, «приняв глубоко тронутый вид» (Л, 78), у Задонского сопровождается искренними слезами и сокрушениями («my emotion for once was genuine» (S, 204)), вызвавшими его собственное удивление и позже раздражение, однако никаких выводов относительно своей способности испытывать подобные эмоции (более того, с подачи другого — именно слова Анастасии пробуждают в нем «мир тайных чувств» (S, 204)) он не делает. Когда же ему не удается нагнать Ольгу (в оригинале — Веру), рыдания Задонского постфактум сопровождаются оправданиями и неприятием, а также попыткой рационализации — слезы помогают восстановить дух и рассудок. Здесь эмоции снова становятся для анализа непреодолимой преградой: Задонской словно пытается отстраниться от сцены, которую находит постыдной и отвратительной («...to my own **surprise**, to my own **disgust and shame**, I began to weep like a child»<sup>1</sup> (S, 275)). В то же время, на основе эпизода формируется отчетливый вывод: «And to this had human folly and human passion driven and reduced me»<sup>2</sup> (S, 275). В выводе этом, однако, упущено главное — сам факт способности Задонского на чувство подобной силы, а также на подверженность его *человеческим* слабостям. Аккуратно фиксируя свидетельства собственной человечности, герой словно намеренно отказывается их замечать.

---

<sup>1</sup> «...к моему собственному удивлению, к моему собственному отвращению и стыду, я начал плакать, как ребенок».

<sup>2</sup> «И к этому привела и до этого довела меня человеческая глупость и человеческие страсти».

Последняя встреча Задонского с княжной также проходит и завершается гораздо драматичнее, чем у Печорина: во время объяснения он пытается утешить ее, собирается с духом, с трудом подбирает слова, и дважды характеризует процесс как болезненный (*painful*) — причем, очевидно, для обеих сторон; его холодность оказывается напускной, и отказ от руки княжны обусловлен лишь заочно данным Ольге обетом. Уже на лестнице Задонской слышит «страшный» (*fearful*) крик, который «звонит в его ушах» и по прошествии определенного времени. Этот крик заставляет его задуматься о возвращении («*I stood for a single instant irresolute what to do*»<sup>1</sup> (S, 284)), и только убедившись, что «несчастной» (*unhappy*) потерявшей сознание княжне оказана надлежащая помощь, он удаляется. Более того, описанный эпизод заставляет его не столько задуматься о своей роли в жизни окружающих его людей, сколько прочувствовать ее: «*I felt as though I was a fiend, doomed to carry with me woe, suffering, and misery in every direction: assuredly my feelings were not enviable at that moment*»<sup>2</sup> (S, 284). И снова возможные выводы о собственной природе словно проходят мимо сознания героя, сосредоточенного на чём-то ином — формировании дидактического посыла. Записки Задонского, по всей видимости, изначально адресованы стороннему читателю, ради которого он старательно выстраивает свой образ и нарратив.

Искреннее сочувствие и раскаяние Задонского, на первый взгляд парадоксально ускользающее от его собственного внимания, особенно явно проявляется в финале «Княжны Анастасии», а именно на двенадцати не существующих в оригинале страницах, относящихся уже к пребыванию героя в крепости. Здесь все его мысли заняты Ольгой и утраченной

---

<sup>1</sup> «Одно мгновение я стоял в нерешительности, не зная, что делать».

<sup>2</sup> «Я чувствовал себя дьяволом, обреченным повсюду нести с собой горе, страдания и несчастья: несомненно, чувства мои в тот момент были незавидны».

возможностью счастья. Задонской излагает всю ее последующую — весьма недолгую — жизнь и винит себя в ее скорой кончине: именно душевные страдания Ольги, которым он стал причиной, усугубили ее болезнь. Солидарен с этим мнением и ее супруг, Борисов (Borisoff), приславший сопернику пространное письмо после смерти супруги: в нем он одновременно обвиняет Задонского и по-христиански прощает его. Стоит отметить, что Борисов видит в этом печальном исходе и собственную вину: женщину, которую все принимали за его дочь, брать в жены не следовало. В завершение, он призывает Задонского «остановиться и задуматься» (pause and reflect (S, 288)) о спасении души — и в этот момент Задонской с ним согласен, что следует из дальнейшего повествования.

В письмо оказывается вложено другое — от самой умирающей Ольги, ее последнее признание и последнее прости, а также засушенный цветок, врученный ей Задонским при первой встрече. Потрясенный Задонской задыхается, едва не теряет рассудок, но справляется, сожалея, однако, о том, что так и не обзавелся другом, с которым мог бы разделить свое страдание. Здесь же он, наконец, напрямую обращается к читателю с призывом внимательнее относиться к воспитанию детей, ведь именно воспитание, по его мнению, сделало его таким, каков он есть:

Oh! ye on whom devolves the education of the young, reflect on the incalculable responsibility attached to the development of the ever-varying characters of those dependent on your care. My passions, and their fatal consequences, I entirely attribute to the wilful negligence or capriciousness — the want of judgment of those who so cruelly misled the invaluable days of my childhood and my boy-

hood, who utterly misunderstood me, and made me what I am<sup>1</sup> (S, 291).

Не забывает Задонской и о двух других своих жертвах: Франтовском и княжне Анастасии. О первом он вспоминает как о друге, и в целом молодой, цветущей жизни, которую он прервал, — попытки оправдать себя злонамеренностью Франтовского оказываются тщетны. То же касается и княжны Анастасии, жизнь которой после встречи с Задонским круто изменилась: она стала «*bas bleu и esprit fort*» (S, 292), что в книге, очевидно, воспринимается негативно, осталась незамужней и, вероятно, повредилась рассудком. Осознание своих поступков оказывает на Задонского серьезное влияние: он страдает духовно и физически, на протяжении месяца остается неспособным к службе, однако со временем приходит в себя и возвращается к прежним привычкам и нравам («*into my old character*» (S, 295)). Тем не менее, этот опыт останется с ним, по его собственному заверению, «до смертного часа» (S, 295) и финальное предложение главы предстает не простым подведением итогов, но прямым предостережением читателю: «*A few weeks of levity, vanity, and folly, had ended in a broken heart and death, a duel — a conventional murder — and madness!*»<sup>2</sup> (S, 295).

Все эти переживания и выводы, как и общая мелодраматическая сентиментальность Задонского и «*Sketches...*», обу-

---

<sup>1</sup> «О вы, на кого возложено воспитание молодежи, подумайте о неизмеримой ответственности, связанной с развитием вечно меняющихся характеров тех, кто зависит от вашей заботы. В моих страстях и их роковых последствиях я полностью виню умышленную небрежность или же своеобразие — недостаток суждения тех, кто так жестоко ввел в заблуждение бесценные дни моего детства и отрочества, кто совершенно неправильно понял меня и сделал меня тем, кто я есть».

<sup>2</sup> «Несколько недель легкомыслия, тщеславия и глупости закончились разбитым сердцем и смертью, дуэлью — конвенциональным убийством — и безумием!»

словлены викторианским мироощущением. Как отмечает американский исследователь Э. Миллер, стремление к исправлению, самосовершенствованию было определяющим для викторианского сознания и, как следствие, литературы. Отсюда вытекала знаменитая викторианская серьезность (earnestness) и «моральный перфекционизм»<sup>1</sup>. Последний понимается как особая форма повествования, нарратива, в основе которого лежит «представление о том, что нам следует отвернуться от привычной жизни, определить некое идеальное “Я“, и совершенствовать ту часть себя, которая особенно человечна — и делать это, опираясь на пример других»<sup>2</sup>. В религиозном контексте таким примером становится Христос, в бытовом его заменяет достойный ближний. Причем успех в этом предприятии гарантирует не разум, но чувство<sup>3</sup>. У заявленного же бесчувственным Задонского попытка встать на этот путь не выходит; более того, с детства и до конца событий «Княжны Анастасии» достойного ориентира, судя по всему, в его жизни и не было. Наиболее близким к потенциальному примеру в романе выглядит штабс-капитан Сорокин (Максим Максимыч), но и его влиянию Задонской не поддается, скорее напротив, Сорокин пополняет собой список его жертв. Как отмечает Моран, принципы популярного в викторианской литературе романа воспитания распространялись на все реалистические романы того периода, и каждый роман стремился «сделать для своего читателя то же, что роман воспитания делает для своего протагониста, т. е. заместить ложный (ошибочный) взгляд на мир подлинным (зрелым)»<sup>4</sup>. Как представляется, такой шанс дается и Задонскому. В «Княжне Анастасии» он демонстрирует способность выхода

---

<sup>1</sup> *Miller A. H. The Burdens of Perfection: On Ethics and Reading in Nineteenth-Century British Literature. New York, 2008. P. 2.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 3.*

<sup>3</sup> *Ibid. P. 4.*

<sup>4</sup> *Moran M. Op. cit. P. 82.*

к истине, становления на правильный путь, хотя и не преуспевает в этом.

Конечной целью записок Задонского, таким образом, оказывается не самопознание, но предостережение читателя. Несмотря на все попытки рефлексии, Задонской не может — или не хочет — понять себя, увидеть в себе потенциал к исправлению и возрождению, продолжая заявлять свою исключительность, холодность, безнадежность и невозможность понять другого, в то же время сокрушаясь о своих поступках и испытывая к их жертвам искреннее сочувствие. Такая слепота героя, как представляется, должна была открыть глаза читателю и направить его по пути, которого сам Задонской не заметил.



**Н. В. Калинина**

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия*

## **ДРАМАТИЧЕСКИЕ КОННОТАЦИИ РОМАНА И. А. ГОНЧАРОВА «ОБРЫВ»**

Узнавание (anagnorisis) — понятие, восходящее к «Поэтике» Аристотеля, где этот термин, наряду с фатальной ошибкой (hamartia), переменной событий к противоположному результату (peripeteia) и страданием (pathos), обозначает одно из сюжетных, а, точнее, фабульных средств развития действия в трагедии. Способы взаимодействия выделенных философом приемов построения драмы и ее художественное назначение рассматривались Аристотелем в рамках концепции катарсиса<sup>1</sup>. Главным требованием к раскрытию драматического содержания было его полное, логически стройное и предельно ясное воплощение в сценическом действии: страх и сострадание к героям должны были вызвать не величие или низость воспроизведенных характеров, а цепь завершившихся катастрофой событий, обнаживших трагическую суть человеческой жизни.

Литературно-теоретические взгляды Аристотеля заложили основы для изучения законов создания художественного произведения на несколько тысячелетий вперед. Среди русских мыслителей, неоднократно обращавшихся к этой части наследия греческого философа были С. П. Шевырев и В. Г. Белинский, влияние которых на формирование творческого мышления И. А. Гончарова трудно переоценить. «Поэтика» Аристотеля стала предметом анализа в сочинении Ше-

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-73-85

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: Катарсис // Лосев А. Ф., Шестаков В. П. История эстетических категорий. М., 1965. С. 85–89.

вырева «Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов» (1836), где автор не только анализировал основные выводы аристотелевского трактата, но и приводил обширные цитаты на греческом языке с собственным переводом цитируемых фрагментов. В целом Шевырев считал, что при некоторой недостаточности философского обоснования проблематики и свойственной Аристотелю сухости в изложении<sup>1</sup>, сформулированные философом законы внутренней цельности фабулы, равно как выводы о связи действия с развитием характеров, «до сих пор изумляют нас своею верно-стью»<sup>2</sup>.

В 1841 г. была опубликована статья Белинского «Разделение поэзии на роды и виды», непосредственное (и опосре-

---

<sup>1</sup> См.: «...он не входит ни в какие особенные психологические исследования, не возвышается до учения о красоте вообще, об источнике ее в душе человеческой. <...> он видит прекрасное уже в явлении; <...> не вдается в психическую, идеальную сторону искусства, но рассматривает более технику, вникает в подробности исполнения, преподает для них правила, которые извлек сам из наблюдений над произведениями греческой поэзии. Поэтому поэтика Аристотеля имеет характер догматического кодекса. Но несмотря на то, что теоретик правила свои основывает на опытных наблюдениях, нигде не видно, чтобы он любил поэзию и наслаждался ею. <...> Вот причина и той сухости изложения, которой его поэтика отличается» (*Шевырев С. П.* Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. М., 1836. С. 52). Такое восприятие стиля автора «Поэтики» было, по-видимому, достаточно распространенным, ср., например, с примечанием переводчика к одной из первых публикаций фрагмента философского сочинения на русском языке: «Трактат Аристотелев не может принести удовольствия любителям словесности, но нельзя сказать, чтобы он при всей своей сухости не был занимателен» (*Аристотель.* Из Аристотелевой «Поэтики»: О критике и о способе отвечать на нее. (Перевод с греческого <А. Г. Глаголева>) // Труды Общества любителей российской словесности при Императорском Московском университете. Ч. 16: Летописи Общества. Год IV. 1819. С. 160).

<sup>2</sup> *Шевырев С. П.* Теория поэзии в историческом развитии у древних и новых народов. С. 68.

дованное)<sup>1</sup> влияние трактата Аристотеля на которую также очевидно. Присоединяясь к аристотелевскому разграничению поэтических искусств на эпос, лирику и драму и соглашаясь с тезисом о том, что поэзия — высший род искусства, а драма — высшая форма поэзии, критик возражал против главенствующей роли действия в раскрытии драматического содержания, так как, по его мнению, «процесс начала и возникновения этого действия» происходил «из индивидуальных волей и характеров», следовательно, важнейшей задачей драматурга являлись выбор и обрисовка персонажей:

...драма и эпопея диаметрально противоположны друг другу по своей сущности. В эпопее господствует *событие*, в драме — *человек*. Герой эпоса — *происшествие*; герой драмы — *личность человеческая*. <...> *Человек* есть герой драмы, и не *событие* владычествует в ней над *человеком*, но *человек* владычествует над *событием*, по свободной воле давая ему ту или другую развязку, тот или другой конец<sup>2</sup>.

В то же время, своеобразие драмы как особого рода поэзии не означало для Белинского ее полной чуждости другим родам поэтического творчества:

Хотя все эти три рода поэзии существуют отдельно один от другого как самостоятельные элементы, однако ж, проявляясь в особых произведениях поэзии, они не всегда отличаются один от другого резко определенными границами. Напротив, они часто являются в смешанности, так что иное эпическое по форме своей произведение отличается драматическим характе-

---

<sup>1</sup> О влиянии эстетики Г. В. Ф. Гегеля на интерпретацию драматического искусства в работах В. Г. Белинского см.: *Хализев В. Е.* Драматическое произведение и некоторые проблемы его изучения // Анализ драматического произведения: Межвузовск. сб. / Под ред. проф. В. М. Марковича. Л., 1988. С. 6–7.

<sup>2</sup> *Белинский В. Г.* Собр. соч.: В 9 т. М., 1978. Т. 3. С. 302–303.

ром, и наоборот. Эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого<sup>1</sup>.

Многочисленные свидетельства глубокого интереса Гончарова к полемике о видах и родах словесного искусства отражены как в художественной прозе, так и в критическом и эпистолярном наследии писателя. Отдельное место среди этих размышлений принадлежит анализу драматургии в статьях, посвященных творчеству А. С. Грибоедова, А. Н. Островского и В. Шекспира:

...едва ли не пристальнее, чем в роман, всматривался он в драму. Его статья о «Горе от ума», набросок статьи об Островском и отдельные суждения о театре обнаруживают в нем совершенно незаурядное театральное чутье. Замечательно его сознательное усилие превратить критику «театральную» в «драматическую», т. е. совмещающую требования литературы и сцены<sup>2</sup>.

Что же привлекало столь пристальное внимание признанного мастера русского реалистического романа к законам организации драматических произведений?

Творческий метод Гончарова эволюционировал параллельно с освоением и развитием крупных эпических форм в отечественной литературе — от самых истоков, представленных повестями отмежевавшейся от эстетики романтизма «натуральной школы», до расцвета социально-психологического романа в творчестве Тургенева, Писемского, Лескова, романа-эпопеи Л. Толстого и «жанрового энцик-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 308.

<sup>2</sup> *Мандельштам Ю. В.* Гончаров — критик // Мастер русского романа И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья: Сб. документов и мат-лов. М., 2012. С. 266–267.

лопедизма» поздних романов Достоевского. За годы, прошедшие с момента публикации «Обыкновенной истории» до выхода в свет романа «Обрыв», изменился автор, выросло новое поколение читателей, сменилась эпоха.

На первоначальном этапе творчества, в романе «Обыкновенная история» (1847), отличавшимся простотой и ясностью конфликта, строгой пропорциональностью сюжетной композиции и непостижимым для начинающего автора чувством стилистического баланса, Гончаров всячески избегал приемов «остросюжетного» повествования. Знаменитая, отмеченная еще Белинским и Добролюбовым «объективная манера» писателя, его стремление к неспешному и всестороннему освещению повседневности, меньше всего предполагала обращение к закрученной, основанной на несовпадении сюжета и фабулы интриге, композиционным разрывам действия, запутанному конфликту или многоэтапной развязке. По большому счету, «занимательность» безыскусного, выстроенного по эпизодам событийного ряда «Обыкновенной истории» подерживалась только неподражаемым гончаровским юмором.

Сюжет следующего произведения писателя был еще более инертен и складывался из череды ожидаемых, но не воплощенных замыслов и планов его героя. По справедливому замечанию А. Г. Цейтлина, «“Обломов” один из самых “бесфабульных” романов русской литературы»<sup>1</sup>: ничего не следовало ни из неисчислимых хозяйственных соображений по преобразованию Обломовки первой части романа, ни из внезапной завязки в сцене знакомства Ильи Обломова и Ольги Ильинской и «летней поэмы» их любви в части второй, ни из ложного препятствия в виде разведенных мостов через Неву (поскольку не они стали причиной их расставания) в части третьей. Семейное счастье супругов Штольц, описанное в «крымской главе» четвертой части романа, также не

---

<sup>1</sup> Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М., 1950. С. 189.

стало основанием для более энергичной разработки сюжетной канвы. Пространные рассуждения о норме человеческих отношений в браке, дотошные описания коттеджа и досуга его обитателей, будучи контрверсией знаменитого «Сна Обломова» части первой, не достигали его монументального размаха, но в полной мере обнаруживали свойственные ему признаки статичности. В целом же, и «Обыкновенная история», и «Обломов» стремились к линейной организации сюжета с редуцированной событийностью, благодаря чему до мельчайших подробностей и с многочисленными бытовыми деталями раскрывались характеры действующих лиц.

Известно, что индивидуальный писательский стиль, проявляющийся в том числе в приемах расположения и развития событий, отражает авторское сознание в ракурсе присущего ему восприятия жизни: «сюжет <...> это последовательность событий (шире говоря — последовательность развертывания содержания), *несущая в себе* <...> определенную концепцию действительности»<sup>1</sup>. Гончаров никогда не скрывал своих затруднений, связанных с потребностями сюжетостроения («постановки и хода событий», «невидимого, но громадного труда, какого требует построение целого здания романа»), в отличие от «лиц» и «типов», которые, по его словам, «даются художнику даром»<sup>2</sup>.

Меня иногда самый сюжет письма не интересовал, или интересовал мало, но довольно, если он, хоть на время, будил мои нервы — и я давай писать! <...> я автор по своей природе и <...> часто авторствую поневоле и сам хорошенько не могу

---

<sup>1</sup> Левитан Л. С., Цилевич Л. М. Сюжет в художественной системе литературного произведения. Рига, 1990. С. 31.

<sup>2</sup> Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда: (Критические заметки) // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1955. Т. 8. С. 112.

объяснить этого процесса, где кончается автор и где начинается человек<sup>1</sup>.

Авторерефлексия, понимание особенностей и диапазона своего литературного дарования способствовали уяснению творческих задач и методов их решения. Главную цель искусства писатель видел в исчерпывающем изображении «общечеловеческих образцов», угаданных в текущих исторических обличиях. «Сюжет и образ, — справедливо замечает один из современных исследователей творчества писателя, — подобно реальному противопоставлению судьбы и личности — находятся в своеобразном противоречии: сюжет тяготеет к динамике, образ — к статике. Однако ареной борьбы тут оказывается не эмпирическая действительность, а сознание автора; в зависимости от особенностей творческой индивидуальности противоречие это решается в пользу той или иной стороны. Тяготение Гончарова к статике несомненно»<sup>2</sup>. Тем не менее, в романе «Обрыв», на итоговом отрезке творческого пути Гончарова, мы сталкиваемся с «тяготеющей к динамике» и принципиально иной, по сравнению с предшествующим этапом, стратегией сюжетообразования и композиционного построения художественного произведения.

«Обрыв» — самое сложное произведение писателя. Неоднородность жанровой семантики (антинигилистический роман, роман о художнике, роман сознания, метароман), расширение системы персонажей за счет повышенного объема эпизодических лиц, размытость нарративной парадигмы (интерференция повествовательных инстанций, двойная фокализация), активное использование элементов свободной композиции (с включением снов, писем, вставных новелл,

---

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Необыкновенная история: Истинные происшествия // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 263. (Сер.: Лит. наследство. Т. 102).

<sup>2</sup> Постнов О. Г. Эстетика И. А. Гончарова. Новосибирск, 1997. С. 115.

дневниковых записей, очерковых и ретроспективных отступлений) ослабляли цельность и внутренне единство романной формы, что не могло не ощущаться создателем «Обрыва», — к тому времени уже не просто опытным и успешным, но и состоявшимся писателем. Выходом из положения мог стать динамичный сюжет с «сильной» интригой, содержащей самые расхожие схемы «романов с загадкой», чем Гончаров не преминул воспользоваться. Возврат к творческим ресурсам, характерным скорее для романтической школы времен «неистой словесности», чем для литературы зрелого реализма, произошел летом 1860 г., когда первоначальный замысел «Обрыва» начал заметно изменяться<sup>1</sup>.

В результате, кроме общего деления на пять частей, содержание романа распалось на два крупных блока, обладающих собственной логикой развития событий. В первом из них описывалась петербургская жизнь художника Райского, велись неторопливые философские беседы и преобладал спокойный, эпический колорит. Во втором — новые действующие лица группировались в плотный, основанный на столкновении характеров и страстей сюжетный узел, драматическое напряжение умело подогревалось загадочным поведением Веры, а действие многократно ускорялось. Главной его пружиной (и одновременной целью персонажа-рассказчика Райского) становилось раскрытие любовной тайны героини, и в этом плане генеральный сюжет романа может быть определен как «сюжет узнавания», где в преломлении и с учетом традиций современного Гончарову драматического искусства была сохранена память о сценических законах классической трагедии, проанализированной в «Поэтике» Аристотеля.

---

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: *Гейро Л. С.* «Сообразно времени и обстоятельствам...»: (Творческая история романа «Обрыв») // И. А. Гончаров. Новые материалы и исследования. С. 105–116.



Сразу оговорим, что трагический потенциал сюжетной схемы «Обрыва» реализовывался не только при помощи событийного ряда, но и в не меньшей, если не в большей степени за счет внефабульных элементов сюжета, отражающих «внутреннее», эмоционально-психологическое действие в душе героев. Искусно отсроченный сюжетными ретардациями момент узнавания (анагноризис), будучи одним из основных конструктивных элементов композиции «Обрыва», не доминировал, а исполнял роль триггера эмоциональных реакций со стороны участников, окончательно выявлявших нравственную природу того или иного персонажа. Погружение во внутренний мир героев, призванное воссоздать ход мысли, точку зрения, взгляды и состояние действующих лиц, сопровождалось неукоснительным соблюдением психологической достоверности, что служило мощным суггестивным фактором для возникновения эмпатии, а «событийные» сцены, наиболее яркими из которых стали главы, описывающие одержимость бабушки во время ее трехдневного скитания по окрестностям Малиновки и сцену исповеди в спальне Веры, благодаря своей ошеломляющей изобразительности приобретали влияние, сопоставимое с катарсическим воздействием.

С технической стороны многогранность и напряженность действия в «Обрыве» обеспечивалась цепочкой «узнаваний». Впервые имя тайного возлюбленного Веры в виде ответа на мучительный вопрос Райского: «Кто он, кто этот счастливец?...» сообщалось читателю:

А никто другой, как Марк Волохов, этот пария, циник, ведущий бродячую, цыганскую жизнь, занимающий деньги, стреляющий в живых людей, объявивший, как Карл Мор, по словам Райского, войну обществу, живущий под присмотром полиции, — словом, отверженец, «Варавва»!<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2004. Т. 7. С. 518.

«Внезапность» этого сообщения, возникающего на стыке двух последних глав третьей части романа, требовала пояснений, поэтому повествование поворачивало вспять, к «пропущенным» обстоятельствам знакомства героини с Марком, послуживших завязкой всей истории любовного треугольника. Следующее «прозрение» предназначалось Райскому. Оно настигало героя только в последней главе части четвертой в момент «катастрофы» на дне обрыва, после чего действие вновь кардинально изменяло траекторию движения. В пятой и седьмой главах заключительной части пятой тайна Веры становилась известна Ивану Тушину и Татьяне Марковне Бережковой. И так как главный сюжетный узел романа тесно переплетался с историей жизни бабушки, то в одной из последних глав этой части Райскому (и на этот раз уже одновременно с читателем) предстояло узнать о грехе Татьяны Марковны, что можно считать полной развязкой любовной интриги в произведении Гончарова.

Оставив в стороне перевернутую симметрию моральных качеств избранников бабушки и внучки, по схеме «джентльмен vs разбойник», попробуем рассмотреть под обозначенным выше углом зрения межтекстовые связи «Обрыва» с комедией «Горе от ума», открыто заявленные в первой части романа через ироническое сравнение Райского с главным героем знаменитой пьесы<sup>1</sup>.

Говоря о влиянии комедии Грибоедова на «Обрыв», исследователи творчества Гончарова, как правило, акцентировали сюжетную линию Софья—Райский из первой части романа.<sup>2</sup> На наш взгляд, менее очевидное, но более значимое

---

<sup>1</sup> Там же. Т. 7. С. 28–29, 38.

<sup>2</sup> См.: Пиксанов Н. К. «Горе от ума» в творчестве Гончарова // А. С. Грибоедов. 1795–1829. Сб. ст. М., 1946. С. 120–121; Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997. С. 385–386; Королева М. Л. Чацкий — литературный предшественник Райского? (Грибоедовские ремни-

воздействие главного героя Грибоедова и сюжетной ситуации «Горя от ума» на последний роман писателя относится к центральному конфликту этого произведения. Можно даже сказать, что первая часть «Обрыва», выполняя функцию пролога к основному действию романа, не столько описывала предшествующие завязке события, сколько намечала контур его будущего развития, а прямая номинация персонажа Грибоедова вызывала стойкое ожидание вариативного воспроизведения сюжетной модели «Горя от ума». Помимо Чацкого Райский в «Обрыве» сравнивался также с Дон Кихотом, Отелло, Гамлетом и Дон Жуаном. Однако, именно сопоставление Райского с героем Грибоедова шло далее обычных для романиста психологических параллелей, проецируя на генеральный сюжет «Обрыва» ситуативно-событийную канву «Горя от ума», прочитанную как историю о неразделенной любви.

Внимательный анализ сюжетной ситуации обоих произведений позволяет обнаружить, что, с точки зрения единства обстоятельств, характера и действия<sup>1</sup>, героям Гончарова и Грибоедова были заданы близкие, если не одинаковые исходные условия. Оба после длительного отсутствия возвращаются на родину, встретившую их глубоким отчуждением со стороны консервативных представителей окружающего мира (противостояние: Чацкий–Фамусов / Райский–Тычков), оба страстно влюблены и имеют тайного и недостойного, как выясняется впоследствии, соперника (Чацкий–Софья–Молчалин / Райский–Вера–Волохов). Общий для обоих психологический тип, базовыми особенностями которого являются нетерпимость к любым проявлениям лжи, побуждает героев пренебрегать общественным мнением, критиковать обывательские

---

нисценции в «Обрыве» Гончарова) // Русская словесность. 2008. № 2. С. 12–15.

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: *Краснов Г. В.* Сюжеты русской классической литературы. Коломна, 2001. С. 25.

нравы, и, проклиная «век минувший», взывать к идеалам просвещения. В то же время, проповедуя идеалы «свободной жизни», они, не имея на это никакого права, преследуют своих возлюбленных, требуют открыть имя соперника и после оказанного им сопротивления доходят до притворства (Чацкий) или откровенного шпионства (Райский). Сцена разоблачения тайны героинь является кульминационной для обоих произведений, после чего оба героя вновь навсегда/надолго покидают родину.

Соотнесенность описанных сюжетных конструкций проявляется даже на уровне мелких сюжетных эпизодов, вроде потребности обоих героев в поисках разгадки тайны героинь проникнуть в их личное пространство: «Бог с вами, остаюсь опять с моей загадкой. / Однако дайте мне зайти, хотя украдкой, / К вам в комнату на несколько минут; / Там стены, воздух, всё приятно!»<sup>1</sup> («Горе от ума»); «— Пойдем в комнату Веры: я хочу видеть! — сказал Райский. <...> Он с любопытством переступил порог, оглядел комнату и — обманулся в ожидании: там ничего не было!»<sup>2</sup> («Обрыв»). А «громкий» финальный уход героя Грибоедова со сцены трагедизируется до комично повторяющихся описаний намерения Райского немедленно покинуть Малиновку и последующей безрезультатной беготни его слуги Егорки с чемоданом на чердак и обратно.

Влияние комедии Грибоедова распространяется и на необычную в свете предшествующего творчества Гончарова поэтику финала. Если в «Обыкновенной истории» и «Обломове» финал, подводя итоги, концептуально завершал центральный конфликт романа, то в «Обрыве» (как и в «Горе от ума») романист предлагал открытую концовку произведения, подразумевающую вариативность его последующих толкова-

---

<sup>1</sup> Грибоедов А. С. Полн. собр. соч.: В 3 т. СПб., 1995. Т. 1. С. 67.

<sup>2</sup> Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. Т. 7. С. 232.

ний (сюжетная ситуация исчерпана, но проблема остается нерешенной).

Таким образом, сделанные наблюдения позволяют связать появление «энергичного» сюжета в романе «Обрыв» с тщательно продуманной комбинацией различных драматургических средств и наметить еще один аспект эволюции художественного стиля позднего Гончарова, родившийся на пересечении преемственности и новаторства. Не последнюю роль в ориентации поиска сыграла установка на литературные взгляды Белинского, согласно которым «эпическое произведение не только ничего не теряет из своего достоинства, когда в него входит драматический элемент, но еще много выигрывает от этого». При помощи найденного дискурсивно-стилевого сдвига писателем решались творческие задачи по достижению цельности крупного эпического произведения со свободной композицией.

**С. В. Денисенко**

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия*

## **ПСЕВДО-КАТАРСИС ПОСЛЕ ПСЕВДО- АНАГНОРИЗИСА: «УХА» И. А. ГОНЧАРОВА<sup>1</sup>**

Предметом исследования является последнее произведение И. А. Гончарова — очерк «Уха», написанный в августе (до 22-го) 1891 г. незадолго до смерти писателя, который скончался 15 сентября.

Это произведение малоизвестно читателям (издавалось всего шесть раз<sup>2</sup>) и недостаточно исследовано («Ухой» в гончароведении преимущественно занимался В. И. Мельник<sup>3</sup>).

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-86-96

<sup>1</sup> Выражаю благодарность за консультации коллегам: С. А. Васильевой, А. О. Дёмину, Н. Л. Дмитриевой, Н. В. Калининой, Т. И. Краснобородько, С. Б. Федотовой.

<sup>2</sup> И. А. Гончаров и И. С. Тургенев: По неизданным материалам Пушкинского Дома / Предисл. и примеч. Б. М. Энгельгардта. Пб., 1923. С. 67–74; *Гончаров И. А. Повести и очерки* / Ред., предисл. и примеч. Б. М. Энгельгардта. Л., 1937. С. 289–294; *Гончаров И. А. Собр. соч.*: В 8 т. / Коммент. А. Г. Цейтлина. М., 1952. Т. 7; *Гончаров И. А. Собр. соч.*: В 8 т. / Коммент. В. А. Недзвецкого. М., 1980. С. 211–216; *Гончаров И. А. Избранное*: В 2 т. / Сост. и авт. вступ. ст. М. Латышева. М., 1996. Т. 2; *Гончаров И. А. Собр. соч.*: В 5 т. / Сост., предисл. В. А. Недзвецкого. М., 1996. Т. 5.

<sup>3</sup> *Мельник В. И.* 1) Народ в творчестве И. А. Гончарова: (К постановке вопроса) // Рус. лит. 1987. № 2. С. 49–62; 2) Этический идеал И. А. Гончарова. Киев, 1991; 3) Последние новеллы И. А. Гончарова // Вестник славянских культур. 2008. Т. 46. № 1/2. С. 167–178; 4) Гончаров и православие: Духовный мир писателя. М., 2008; 5) О последних новеллах И. А. Гончарова: (проблема религиозного смысла // И. А. Гончаров: Материалы Междунар. науч. конф., посвящ. 195-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 2008. С. 236–246.

См. также: *Фаустов А. А.* «Иван Савич Поджабрин» в кругу гончаровских очерков // И. А. Гончаров: Мат-лы Междунар. конф., посвящ.

Первый публикатор текста Б. М. Энгельгардт считал, что «Уха» «не имеет художественного значения», это «первоначальный набросок», «голая сюжетная схема, разработка которой чуть-чуть намечена»<sup>1</sup>. С этим позднее не согласился (как нам представляется, справедливо) В. И. Мельник, отмечая, что это «очень завершённое произведение, в котором нет ничего лишнего, и в котором сюжет крайне строг и рассчитан. Новелла пространственно организована так, что действие внешнее, фабульное, очерчивает строгий, идеальный круг»<sup>2</sup>.

Перед нами текст, который воспринимается читателями неоднозначно. Сюжет его прост, но происходящие события могут быть истолкованы по-разному. При анализе подобных (в общем-то, загадочных) текстов, где повествователь намеренно не «ставит точки над *i*», исследователи могут предлагать различные трактовки, но и они, в конечном счете, всегда могут быть опровергнуты. Как замечает В. И. Мельник, Гончаров оставляет читателя на распутье и дает ему свободу толковать произошедшее по собственному усмотрению<sup>3</sup>.

---

185-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск, 1998. С. 281–283; *Строганов М. В.* Странствователь и домосед: Критич. этюд // *Строганов М. В.* Человек в русской литературе первой половины XIX в. Учеб. пособие. Твер. гос. ун-т. Тверь, 2001. С. 162; *Koschmal W.* Postrealismus in Russland: Ivan Gončarovs späte Erzählungen // *Russ. Lit.* [Т.] 51. 2002. S. 421–442; *Пырков И. В.* Поздний свет гончаровского слова (топография очерка «Уха») // *Писатель в контексте времени: проблема науч. комментария.* М., 2011. С. 81–89; *Ермолаева Н. Л.* 1) О культуре героя в поздних очерках И. А. Гончарова // *Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филол. Журналистика.* 2012. № 2. С. 48–52; 2) О культуре героя в поздних очерках И. А. Гончарова // *Гончаров: живая перспектива прозы. Научные статьи о творчестве И. А. Гончарова.* Szombathely, 2013. (Bibliotheca Slavica Savariensis. Т. XIII). С. 92–97.

<sup>1</sup> И. А. Гончаров и И. С. Тургенев: По неизданным материалам Пушкинского Дома. С. 68.

<sup>2</sup> *Мельник В. И.* О последних новеллах И. А. Гончарова... С. 242.

<sup>3</sup> *Мельник В. И.* Последние новеллы И. А. Гончарова. С. 174.

Итак, «Уха». Три семейные пары отправляются на двух подводах на Волгу порыбачить. Трех женщин везет пономарь Ерема: «Он сидел на облучке телеги и поворачивал голову то к ней, то к другой из пассажирок, когда они тыкали его зонтиками в спину» (С. 70)<sup>1</sup>. Ерема, унижаемый всеми, крестится на все церкви, которые они проезжают. На волжском острове мужчины отправляются ловить рыбу, женщины хозяйничают, а Ерема сооружает шалашик и ложится отдыхать.

Он отпряг лошадей, поставил телеги поодаль, а себе устроил род шалаша из прутьев и, прикрыв его захваченным приказчиком из дома пологом, сам растянулся на траве, подотслаив под себя свой кафтан и снятую с телеги кожаную подушку, и заснул (С. 71).

Одна за другой, женщины приходят в этот шалашик дать указания пономарю и задерживаются там.

Первая:

...дьячиха тихо пошла по острову к тому месту, где расположился Ерема. Через час она пришла к его шалашу. Он лежал на своем кафтане, растянувшись на траве. Дьячиха сначала заглянула только в шалаш к Ереме, подумала немного, потом вошла туда и пробыла там с час... (С. 71).

Покинув шалаш, она казалась «очень возбужденною, от долгой ли ходьбы или от чего другого, неизвестно. Она, не поднимая глаз на вопрос, где она замешкалась, показала рукой на шалаш Еремы...» (С. 72).

---

<sup>1</sup> Здесь и далее «Уха» цит. по первой публикации в книге Б. М. Энгельгардта: «И. А. Гончаров и И. С. Тургенев: По неизданным материалам Пушкинского Дома» с указанием страницы в тексте статьи. Авторизованная копия: ИРЛИ. № 13934, л. 21–30.



Вторая:

Приказчица пошла к шалашу Еремы, посмотреть, что он делает. Она, нагнувшись, вошла в шалаш и нашла, что он не лежит, а сидит на своем месте. Сначала она осведомилась о телегах, о лошадях, потом спросила, поставил ли он самовар, где угли? *Мало-помалу голоса их были все тише и тише, наконец, совсем смолкли и наступило молчанье... Это продолжалось также около часу.* Жена приказчика тоже в возбужденном состоянии торопливо вышла из шалаша Еремы и пошла окольную дорогой, поправляя прическу и платье на себе, к тому месту, где были другие женщины (С. 72. Курсив наш. — С. Д.).

Третья:

...стали поджидать жену мещанина, которая что-то замешкалась у Еремы. Уха давно уже была готова, как третья женщина, жена мещанина, вся запыхавшись и поправляя также прическу и платье, пришла к месту <...>. «Где же Ерема, что он не идет? Ах, он подлец <...>!» — сказал приказчик. «Придет, придет» — нехотя и небрежно отвечала жена мещанина (С. 72–73).

После застолья компания отправилась в обратный путь. Но в дороге «женщины уже не тыкали зонтиками в спину Ерему <...>. Женщины продолжали молча смотреть в разные стороны» (С. 73), а Ерема опять смиренно крестился на встречные церкви. В итоге все вновь оказываются там, где начиналось путешествие. На чём и исчерпывается сюжет.

Для читателя остается загадкой — что же все-таки происходило в шалаше Еремы, где женщины задерживались по часу и выходили, одергивая юбки<sup>1</sup>? Как справедливо отметил

---

<sup>1</sup> Ср.: «Случившееся <...> — троекратная супружеская измена: пока мужья ловят рыбу, жены, одна за другой (без всякого намерения, не сговариваясь между собой и ни в чем друг друга так и не заподозрив), проводят в

В. И. Мельник, «женщины — это единственные герои, которые претерпели изменения в поведении в новелле»<sup>1</sup>. По словам исследователя, немногочисленные интерпретаторы этого сюжета трактовали его в духе боккаччиевской новеллы (см.: Цейтлин (1950), Бейсов (1960)). На самом деле «немногочисленные интерпретаторы» посвятили «Ухе» по одной строчке, без отсылки к творчеству Дж. Боккаччо<sup>2</sup>. О связи гончаровского очерка с «Декамероном» упоминал только В. И. Мельник — без какой-либо конкретизации и вскользь. Поэтому нам представляется уместным впервые поговорить о Гончарове и Боккаччо более подробно.

Упоминания автора «Декамерона» мы находим в сохранившихся текстах Гончарова лишь дважды, но и они показательны. Так, 6 июня 1877 г. он пишет П. А. Валуеву:

У итальянцев лет пятьсот тому назад был уже некто вроде Гоголя: это Боккаччио с своим «Декамероном» — в современной ему, конечно, наивной форме и приемах и т. д.

В «Обрыве» Гончаров иронично перечисляет книги, входившие в круг чтения молодого Райского:

---

шалаше Еремы каждая по часу — до трех часов дня, когда все соберутся есть уху, пить водку и чай и веселиться. Утроенное событие нарочито бессмысленно (и описано к тому же так, что читатель вправе истолковать его не только в эротическом, но и в сугубо невинном ключе: о том, что в шалаше происходило, мы можем лишь догадываться). И событие это ни к чему не приводит (откуда — зеркально-симметричная рамка *Очерка*), а вернее: оно привносит в жизнь героев нечто такое, что, будучи (если приглядеться) заметным, ничего существенного однако в общей картине не меняет» (*Фаустов А. А. «Иван Савич Поджабрин» в кругу гончаровских очерков. С. 281–282*).

<sup>1</sup> Мельник В. И. Последние новеллы И. А. Гончарова. С. 169.

<sup>2</sup> Ерема «оставляет в дураках приказчика, дьячка, мещанина и их легкомысленных жен» (*Цейтлин А. Г. Гончаров. М., 1950. С. 300*); см. так же: *Бейсов П. С. Гончаров и родной край. Куйбышев, 1960. С. 85.*

А что он читал там, какие книги, в это не входили, и бабушка отдала ему ключи от отцовской библиотеки в старом доме, куда он запирался, читая попеременно то Спинозу, то роман Коттень, то св. Августина, а завтра вытащит Вольтера или Парни, *даже Боккаччио*<sup>1</sup>.

Конечно, «Декамерон» был известен Гончарову, как и всем просвещенным читателям, не в русском переводе (в начале века лишь несколько новелл были переведены на русский язык К. Н. Батюшковым; полностью книга в переводе А. Н. Веселовского увидела свет только в 1891 г.), а по французским изданиям (итальянским языком автор «Ухи» не владел). Как отметил А. О. Дёмин, «неизменной популярности “Декамерона” в целом и отдельных новелл способствовали эротический и даже фривольный характер многих новелл, <...> искусство повествовательной техники, раннеренессансная жизнеутверждающая тональность, образцовая чистота языка...»<sup>2</sup>

Разумеется, в сюжетах новелл «Декамерона» мы не найдем полного аналога сюжета «Ухи». Можно только проследить тенденцию, и она, как нам представляется, есть.

Кажущийся равнодушным к любовным утехам персонаж представляет женщинам совершать то, что им заблагорассудится. В «Декамероне» (день третий, новелла первая) мы читаем о Мазетто из Лампореккио, который, прикинувшись глухонемым, поступает садовником в женскую монашескую обитель. Мазетто — это якобы «бедняк, немой и глухой, пришедший сюда за милостыней» (С. 70). Разумеется, монахини «начали приставать к нему и издеваться над ним, как

---

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. СПб., 2004. Т. 7. С. 50. Курсив наш. — С. Д.

<sup>2</sup> Дёмин А. О. Боккаччо // Пушкин и мировая литература: Мат.-лы к Пушкинской энциклопедии (Пушкин: Исследования и мат.-лы. Т. 8–9). СПб., 2004. С. 64. См. так же: Мартынов И. Ф. У истоков русской фривольной поэзии: «Декамерон» Дж. Боккаччо в России XVIII века // Ricerche slavistiche. 1982/1984. Vol. 29/31. P. 153–175.

иные часто делают с немymi, и говорили ему неприличные слова в свете, не ожидая, что он их услышит»<sup>1</sup>. Здесь, конечно, напрашивается аналогия с эпизодом «Ухи», где женщины тычут в Ерему зонтиками во время поездки на остров. Ерема ведет себя как «глухонемой» герой боккаччиевской новеллы: «молча показывал, оборачиваясь, белые зубы, то в ту, то в другую сторону»» (С. 70); «и мужчины, и женщины, знали его, как смиренного простака и забавного малого, над которым безнаказанно можно потешиться вдоволь» (С. 70); «он только показывал белые зубы и ничего не говорил» (С. 71).

Далее же аналогию с Боккаччо можно продолжать. Так, например, к Мазетто «...монахини начали приставать <...> и издеваться над ним, как иные часто делают с немymi, и говорили ему самые неприличные слова в свете, не ожидая, что он услышит...», а когда Мазетто «однажды отдыхал, много поработав, две молодые монашенки, ходя по саду, подошли к месту, где он был, и принялись разглядывать его, притворившегося спящим». Недолго думая, они пришли к выводу: «как нам иначе устроить, как не взять его за руку и повести в тот *шалаиш*, где он прячется от дождя?»<sup>2</sup> Дальнейший сюжет с похотливой аббатисой читателю хорошо известен, поэтому не будем его повторять. Суть в том, что все обитательницы монастыря остались довольны Мазетто, равно как и все женщины в «Ухе» остались довольны Еремой.

Сюжет о Мазетто из Лампореккио позднее использовал Лафонтен в «Историях и новеллах в стихах» («Contes et Nouvelles poëmes», XVI: «Mazet de Lamporechio»)<sup>3</sup>. Во вступительной сентенции поэт размышляет о том, что монастырь и монашеские одежды не охраняют женщину от страсти и греха; светские девицы больше боятся, что мужчины могут посягнуть на их честь, потому замужество дает больше гаран-

---

<sup>1</sup> Боккаччо Дж. Декамерон. СПб., 1992. С. 173. Пер. А. Н. Веселовского.

<sup>2</sup> Там же. С. 173–174. Курсив наш. — С. Д.

<sup>3</sup> Œuvres complètes de La Fontaine. T. 2. Paris, 1857.

тий, чем монастырь<sup>1</sup>. Гончаров показывает, что и замужество не спасает от греха.

В новелле Боккаччо читателю изначально известно, что Мазетто не тот, за кого себя выдает, тогда как монашки и аббатиса неприятно потрясены, узнав, что садовник, их молитвами, обретает дар речи. Однако спутницы Еремы тоже воспринимают пономаря за юродивого недотепу, и, возможно, не менее удивлены противоречием между его внешней набожностью и далеко не ангельской мужской сутью. После *узнавания* крутой поворот (*peripeteia*) в тексте Боккаччо происходит только в судьбе героя (он становится управляющим обители), а не в сюжете, который оставлен автором без видимых и, тем более, без катастрофических перемен, как того требует аристотелевская концепция драмы. Напротив, завязка Боккаччо в целом близка комедии *quid pro quo*, хотя следует новеллистическому типу развития, что можно, по-видимому, сказать и о последнем очерке Гончарова. Кроме того, сюжетная композиция Боккаччо закольцована почти так же, как в «Ухе»: в финале постаревший Мазетто, «успев благодаря своей догадливости хорошо воспользоваться своей молодостью, вернулся богачом туда, откуда вышел с топором на плече»<sup>2</sup> — история возвращается туда, откуда началась.

Можно сказать, что Гончаров намеренно уходит от анагноризиса, провоцируя и читателя, и исследователя. Поэтому наша статья озаглавлена «псевдо-агангоризис и псевдо-

---

<sup>1</sup> Ср. у Боккаччо: «...много есть неразумных мужчин и женщин, вполне уверенных, что лишь только на голову девушки возложат женскую повязку, а на нее черную рясу, она более не женщина и не ощущает женских вожелений, точно, став монахиней, она превращается в камень...» (*Боккаччо Дж. Декамерон*. С. 171).

<sup>2</sup> Там же. С. 176.

катарсис», ибо анагноризиса и катарсиса здесь *как бы* не происходит.

Однако анагноризис претерпевает один из исследователей — В. И. Мельник. Если в более ранних своих работах он видит в «Ухе» боккаччиевскую новеллу (вслед за предшественниками, которые и не упоминали Боккаччо (см. выше)), то позднее прозревает, указывая на евангельский смысл очерка<sup>1</sup>. Он отмечает, что многое в тексте «явно отсылает к Евангелию», о «евангельском контексте самой рыбалки», об «отсыле к евангельским словам»<sup>2</sup>, рассматривает гончаровский текст как «христианскую притчу о высоте смирения и простоты перед кичливостью и суетностью», где женщины «представляются “мудрыми девами”»<sup>3</sup>. В другой статье исследователь еще более категоричен: «Лишь “испорченное изображение” *пошлого читателя* заставляет предположить, что в шалаше Еремы женщины изменяют своим мужьям»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> На это обратила внимание в свое время Н. Л. Ермолаева: «Очерк “Уха”, например, в статье В. И. Мельника “Народ в творчестве И. А. Гончарова (К постановке вопроса)” истолковывается как “происшествие в духе ренессансной новеллы” (Русская литература. 1987. № 2. С. 59), а в статье “О последних новеллах И. А. Гончарова (проблема религиозного смысла)” // И. А. Гончаров. Материалы междунар. науч. конф., посв. 195-лет. со дня рожд. И. А. Гончарова (Ульяновск, 2008. С. 244) и в книге “Гончаров и Православие: Духовный мир писателя” (М., 2008) — как произведение, в котором “скорее всего, речь может идти совсем не об авантюрном любовном приключении, но о... проповеди”» (Ермолаева Н. Л. О культуре героя в поздних очерках И. А. Гончарова // Вестник Воронеж. гос. ун-та. Сер.: Филол. Журналистика. 2012. № 2. С. 52).

<sup>2</sup> Мельник В. И. Последние новеллы И. А. Гончарова. С. 169.

<sup>3</sup> Там же. С. 171. Все-таки исследователь не отрицает совершенно «боккаччиевскую трактовку» «Ухи»: он осторожно замечает, что «боккаччиевская и христианская притча в новелле слишком тесно переплетены» (Там же. С. 174).

<sup>4</sup> Мельник В. И. О последних новеллах И. А. Гончарова. С. 244. Курсив наш. — С. Д.

Конечно, каждый исследователь имеет право на свою точку зрения. В нашу задачу ни в коем случае не входит критиковать коллегу, напротив, в контексте этого сборника его трактовка представляет особый интерес как пример «прозрения» филолога. Но, если мы присоединимся к «христианской трактовке» гончаровского очерка, то следует признать, что его персонажи (женщины) все-таки претерпевают анагноризис и испытывают катарсис.

Однако «боккаччиевская трактовка» представляется более справедливой. Анагноризис у Боккаччо испытывают рассказчики/слушатели в процессе рассказывания (вместе с персонажами их новелл), равно как испытывают катарсис, покинув зачумленную Флоренцию. Персонаж, совершивший в силу своего неведения фатальную ошибку (что резко меняет ход действия), узнает истину, после чего уже решается его судьба. Тогда как читатель (и тем более автор) частенько знают истинное положение дел с самого начала — тем интереснее наблюдать за мучительными (или смешными) заблуждениями героя. «Страсть к жизни у порога смерти» — в этом философическая суть «Декамерона».

И все же в истории с «Ухой» есть один тонкий психологический (даже этический) момент. Дело в том, что этот текст писатель продиктовал восемнадцатилетней девушке, своей воспитаннице, Елене Карловне Трейгут (род. 1873). Текст написан женским почерком; многочисленные поправки и вставки на полях сделаны рукою Гончарова и, согласно дарственной, опубликованной в газете «Новое время» (1893. № 607. 26 января (7 февраля). С. 3), рукопись переходила в ее собственность<sup>1</sup>. Трудно представить писателя, произносящего

---

<sup>1</sup> «Три статьи моего сочинения: 1) “Май месяц в Петербурге”, 2) “Превратность судьбы” и 3) “Уха” подарены мною в августе 1891 года девице Елене Карловне Трейгут для напечатания в ее пользу, сначала в каком-нибудь журнале, потом в общем собрании моих сочинений <...>. 22 авгу-

девице, своей воспитаннице, «скабрзный анекдот», «грубо выпяченный наружу» (это, однако, слова Б. М. Энгельгардта)<sup>1</sup>.

С другой стороны, восемнадцатилетняя девица, воспитанница просвещенного Гончарова, возможно, ничего «скабрзного» в этом сюжете и не заметила<sup>2</sup>. Не будем забывать о тонком гончаровском юморе в «Ухе», который далеко не все могут оценить. Можно также предположить, что почти ослепший писатель, уже предчувствуя свою близкую кончину, надиктовал своей воспитаннице этот юмористический, в духе Боккаччо, текст — и оба они получали от этой диктовки удовольствие. Напомним, что и рассказчики в «Декамероне» предчувствовали свою возможную гибель во время чумы (собственно, об этом и написан «Декамерон»).

---

ста 1891 г.» (Цит. по: *Гончаров И. А. Собр. соч.:* В 8 т. Т. 7. М., 1954. С. 532).

М. М. Стасюлевич в некрологе отмечает: «Мы навестили И. А. Гончарова на его даче в Петергофе в последний раз — 25 августа, и нашли его здоровье в таком удовлетворительном положении, в каком давно уже не случалось нам его видеть. О значительном восстановлении его сил за лето можно было судить уже потому, что он не только рассказал нам о том, сколько он “наработал” летом, но *даже мог взять на себя труд прочесть один из трех очерков, продиктованных им в течение летних месяцев.* <...> он тут же передал нам свои желания относительно этих рукописей — «на случай смерти» — и собственноручно повторил тоже на обертке рукописей...» (*Стасюлевич М. М. Иван Александрович Гончаров // И. А. Гончаров в воспоминаниях современников / Подг. текста и примеч. А. Д. Алексеева и О. А. Демиховской. Л., 1969. С. 231. Курсив наш. — С. Д.*).

<sup>1</sup> И. А. Гончаров и И. С. Тургенев: По неизданным материалам Пушкинского Дома. С. 68.

<sup>2</sup> Отметим, что все вставки, внесенные на полях рукописи Гончаровым, не включают ничего «куртуазного», чего бы он не мог надиктовать своей воспитаннице. Автограф уже говорит о полном взаимопонимании Гончарова с Е. Трейгут.



**С. А. Васильева**

*Тверской государственный университет, Россия*

## **ПРОЗРЕНИЕ КАЛИОСТРО: МАСОНЫ И РОЗЕНКРЕЙЦЕРЫ В РОМАНЕ ВС. С. СОЛОВЬЕВА «ВОЛХВЫ»**

Мистическую дилогию «Волхвы» и «Великий розенкрейцер» Вс. С. Соловьев печатал в 1888–1889 гг. в издаваемом им журнале «Север». В 1889 г. в «Севере» была опубликована его статья «Искания религии», которую можно считать преамбулой ко второй части дилогии. Соловьев в ней весьма осторожно высказывает свое мнение относительно спиритизма и других непознанных явлений. Свою роль здесь сыграли и знаменитые сеансы 1870-х гг., и знакомство с Е. П. Блаватской, и разочарование в ее учении<sup>1</sup>.

В «Исканиях религии» Соловьев, с одной стороны, отмечает, что «нигде, кажется, нет и не было столько обманов, как в медиумизме, нигде не было столько шарлатанов и более или менее ловких фокусников. Так называемые спиритические сеансы, происходящие в темноте, представляют самое широкое и удобное поле для всяких обманов и мистификаций»<sup>2</sup>. С другой стороны, «несмотря на фокусничество, обман и самообман — существуют или нет медиумические явления? Я должен ответить: конечно — существуют»<sup>3</sup>. Эта позиция и нашла отражение в мистической дилогии, где изображаются увлечение русского общества гипнозом, спиритизмом, приезд в Россию

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-97-108

<sup>1</sup> Подробнее об этом см.: *Васильева С. А.* Ф. М. Достоевский и Вс. Соловьев о спиритизме // *Церковь и время: научно-богословский и церковно-общественный журнал.* № 3 (60). 2012. С. 243–253.

<sup>2</sup> <Соловьев Вс. С.> Беседы «Севера». XXVI. Искания религии / подпись: *Изд-ль // Север.* 1889. № 9. С. 174.

<sup>3</sup> Там же.

таинственного мага Калиостро, создание масонских лож в Петербурге.

В центре повествования в романе «Волхвы» два героя, в равной степени загадочные, узнавание, «открытие» которых и составляет основной интерес для читателя. Князь Захарьев-Овинов окружен ореолом таинственности. Это незаконно-рожденный сын князя Захарьева-Овинова, особым распоряжением императрицы молодой человек был признан законным наследником, поскольку другие дети князя умерли.

В начале романа дается описание, в котором подчеркивается необычная внешность героя:

На бледном и неподвижном, будто застывшем лице его нельзя было прочесть ни скуки, ни веселья, ни горя, ни радости, ни доброты, ни злобы. Это лицо в рамке окружавшей его зелени и цветов казалось почти неживым, почти мраморным изваянием. Даже самый блеск его глаз временами становился каким-то неестественным, нечеловеческим, жутким <...>, странное, поразительное лицо, будто вышедшее из неведомого мира, где нет ни времени, ни пространства, где действуют иные, неземные и нечеловеческие законы<sup>1</sup>.

Уже в начале романа становится понятно, что Захарьев-Овинов читает мысли Потемкина и Екатерины II, умеет проникнуть в натуру человека, понять и оценить его с первого взгляда. Он мог усилием воли узнать и увидеть то, что происходило на очень дальнем расстоянии, устанавливать между собою и нужными ему людьми невидимую связь; заставлять человека действовать по своей воле, избавлять людей от болезней и страданий.

В романе «Волхвы» и других исторических романах, например в «Хронике четырех поколений», Соловьев неиз-

---

<sup>1</sup> Соловьев В. С. Собр. соч.: В 8 т. М., 1996. Т. 3. С. 15–16. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

менно высоко оценивает значение Потемкина в истории России. Несмотря на многочисленные слабости, он изображался как исключительно умный, проницательный человек. В «Волхвах» главный герой сразу же завоевывает не только внимание, но и доверие Потемкина, оказывает на него необъяснимое влияние:

Теперь он (Потемкин. — С. В.) уже перестал смущаться необычностью этой беседы, перестал бороться с неожиданным влиянием на него человека, осмелившегося не только прийти к нему как к равному, но даже глядеть на него, «светлейшего, всемогущего Потемкина», как-то сверху вниз с какой-то дерзновенной, смущающей и непонятной высоты (С. 75).

Сам себя Захарьев-Овинов характеризует как человека, которому «ничего не надо», и это сразу возвышает его над Потемкиным, которому «так много было надо и в ком так нуждались», «“маньяк” заморозил его и овладел всем его существом» (С. 75). Умение подчинить своей воле даже такого умнейшего человека екатерининской эпохи, как Потемкин, еще выше поднимает авторитет князя.

И только в конце первой части романа Соловьев приводит размышления Захарьева-Овинова, которые позволяют судить о его действительно глубоких знаниях, недоступных обычным людям, о его миссии, хотя и не позволяют судить о его истинном положении:

Бабочки!.. мошки!.. — думал он, — так и летят на свечу... и опалят свои слабые крылья... и погибнут... да и свеча сгорит и исчезнет бесследно, хоть и возжена была от вечного, животворного огня мира... Вам открыть великие тайны природы!.. Для вас нарушить священный обет молчания!.. Нет, не к вам я пришел, и мне некуда вести вас... Перед вами я останусь в одежде, данной мне теперь, быть может, именно затем, чтобы вернее скрыть себя от очей ваших... (С. 85).

О тайных знаниях Захарьева-Овинова мы узнаем уже во второй части романа. Ему вспоминается мрачная комната старинного замка в южной Германии, наполненная фолиантами, покрытыми пылью веков, «с начертанными на них странными знаками, таинственными иероглифами, цифрами, формулами и символами. Два старца объясняли ему эти знаки, открывали ему смысл цифр и символов» (С. 95). Подтверждается глубокое проникновение Захарьева-Овинова в суть мироздания: «таинственные знаки превращались в светлые мысли, в живые силы и открывали ему, пораженному, исполненному блаженным трепетом, дивные, вечно неизменные тайны природы» (С. 95).

Все тайные знания сводились «к изучению и познанию явлений электромагнетизма, то есть силы, составляющей, по убеждению розенкрейцеров, суть всей природы и находившейся во всяком как одушевленном, так и неодушевленном Божьем творении, на земле и в беспредельном мировом пространстве» (С. 212). Зная свойства этой силы, человек мог совершать чудеса, передвигать горы, «владея сутью предмета, он легко овладевал и всем предметом...» (С. 212). С помощью этой же силы можно было завладеть и другим человеком, превратить его в слепое орудие своей воли, «этой силою можно попать, исковеркать и уничтожить весь строй общественной жизни, породить всевозможные преступления и несчастия, каких до сих пор еще почти не знавало человечество» (С. 213). Поэтому «дни, когда подобная сила делается общим достоянием», представлялись розенкрейцерам адом, «и их первая обязанность была охранять человечество от таких дней» (С. 213). Это была главная причина, по которой так тщательно оберегалась мудрость древних, отсюда проистекало и противодействие Захарьева-Овинова в ее распространении.

Не вызывает сомнений факт все возрастающего интереса русского общества XVIII в. к масонству, «распространение

масонства в России свидетельствует о том, что его идеи соответствовали духу времени, отвечали нравственным запросам общества»<sup>1</sup>. Тема масонства вводится в роман еще в первой части с появлением Александра Сергеевича Сомонова, который был восторженным поклонником всего таинственного, оккультного, мечтал о создании масонской ложи в России. В «Волхвах» действие происходит в 1770-х гг., но речь идет об образовании первых лож, хотя они существовали еще в петровскую эпоху<sup>2</sup>. Именно Сомонов обращается к Захарьеву-Овинову с просьбой быть руководителем русских масонов.

Стремления мистически настроенной части русского общества изображаются Соловьевым с иронией. Не только Сомонова, но и первого русского гроссмейстера, основателя масонской системы И. П. Елагина, и даже Потемкина в «Волхвах» характеризует наивная вера в чудесное. Авторская оценка русских мистиков невысока:

...было немало умов, настроенных мистически, томившихся и скучавших среди видимой действительности. Эти умы, увлекаемые жаждой чудесного и не умевшие найти удовлетворения своей жажды в слишком для них высокой и великой чистоте и простоте христианского учения, вернулись к древним и средневековым мечтаниям, разыскивали остатки древних тайных наук и силились сдернуть покрывало с таинственного лика Изиды (С. 89).

---

<sup>1</sup> Крюкова Ю. С. Социокультурные предпосылки распространения масонских идей в России в 30-90-е годы XVIII в. // Ярославский педагогический вестник. 2004. № 1–2 (38–39). С. 57.

<sup>2</sup> Существует документально не подтвержденные версии, что масонство существовало в России еще при Петре I, однако «более достоверные исторические свидетельства позволяют относить основание масонства в России только к 1731 г.» (Пыпин А. Н. Русское масонство: XVIII и первая четверть XIX в. Пг., 1916. С. 89). См. также: Кросс А. Северные братья: неопубликованная переписка И. П. Елагина с Великой ложей Англии (1772–1780) / пер. с англ. А. О. Дёмина // XVIII век. СПб., 2008. Сб. 25. С. 272–332.

Но во второй части романа появляется еще один загадочный герой, реальное лицо, жизнь которого окутана загадками и легендами — Калиостро<sup>1</sup>. Он приехал в Россию под именем графа Феникса<sup>2</sup>, однако личность Калиостро была известна его многочисленным адептам, его ждали, с его приездом связывали свои надежды русские масоны. С появлением мага становится понятно, что главный конфликт романа связан с противостоянием двух неординарных личностей, Захарьева-Овинова и Калиостро. Каждый из них пытается разгадать тайны другого, понять и оценить силы противника, одержать победу.

В «Современной жрице Изиды» Соловьев называл Бальзамо-Калиостро знаменитым шарлатаном прошлого века, но автор верил в медиумические явления, чему способствовал его опыт общения с медиумами в России. В «Современной жрице Изиды» он отмечал:

Я уже имел случай близко разглядеть многих медиумов и отлично знал, что каждый из них непременно производит иногда явления обманные, но что это еще нисколько не доказывает, что все производимые им явления — обманны<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Калиостро приехал в Санкт-Петербург в 1779 г., уехал весной 1780 г. О его приезде в Россию см.: *Зотов В. Р.* Калиостро: его жизнь и пребывание в России. Исторический очерк // Русская старина. 1875. Т. 12.; *Энгельгардт Н.* Граф Феникс. Калиостро // Исторический вестник: Историко-литературный журнал. 1909. Т. 115–118; *Кузмин М.* Чудесная жизнь Иосифа Бальзамо, графа Калиостро. Пг., 1919.

<sup>2</sup> Относительно происхождения Калиостро Соловьев опирался на одну из версий, в соответствии с которой это был сицилийский мошенник Джузеппе Бальзамо, именно так к нему обращается в «обвинительной» речи Захарьев-Овинов.

<sup>3</sup> *Соловьев В. С.* Современная жрица Изиды: Мое знакомство с Е. П. Блаватской и «теософическим обществом» / сост.: Г. К. Львова, Л. М. Шарাপкова, Н. Н. Юргенева. М., 1994. С. 59.

В таком ключе и следует рассматривать образ Калиостро в «Волхвах».

С одной стороны, Соловьев изображает мошеннические приемы «мага», опираясь отчасти на материалы, опубликованные В. Р. Зотовым, который называет Калиостро «шарлатаном и авантюристом»<sup>1</sup>. Однако в изображении Соловьева граф Феникс не просто искатель приключений, приехавший в Россию за богатством и славой, он тоже посвященный – Захарьев-Овинов называет Калиостро «погибшим братом». Приезжий маг, как и Захарьев-Овинов, читает мысли, владеет гипнозом, подчиняет других людей своей воле. В России он бесплатно лечил от разнообразных, даже неизлечимых болезней, «мало того, он весьма многих вылечивал. Он не только не брал платы за свое лечение, но даже раздавал бедным больным очень значительные суммы» (С. 161). Все это служило для привлечения внимания, упрочения славы мага.

Однако уже в начале знакомства героев автор показывает читателю, что Захарьев-Овинов сильнее всемирно известного мага:

Несколько мгновений они пристально глядели друг на друга, и «божественному» Калиостро становилось как-то не по себе. Он ожидал встретить совсем другое, а главное — не понимал, что он такое встретил, не понимал он, умевший сразу разгадывать людей, сразу давать себе о них верное заключение (С. 97).

Калиостро пытается объяснить мотивы князя личной неприязнью: «наверное, он предубежден против меня, или, быть может, он близок с кем-нибудь из врагов моих, или... просто мне завидует!.. Я разгляжу все это и покорю тебя, русский князь, как покорял многих, тебе подобных...» (С. 98). Но и Захарьев-Овинов оценивает противника: «Ты сильнее, чем я

---

<sup>1</sup> *Зотов В. Р.* Калиостро: его жизнь и пребывание в России.... С. 51.

думал, но все же я не дам тебе возможности даже и бороться со мною...» (С. 98). Позднее, осознав враждебность Захарьева-Овинова, граф Феникс встретил «светлый и ясный мучительно-проницательный взгляд», «страшный, могучий и холодный» (С. 133). Он выдержал этот взгляд, но почувствовал в словах противника «насмешку и презрение. Слова эти были для него вызовом, вызовом смелого врага, являющегося внезапно, неведомо откуда и владеющего неведомо каким оружием» (С. 145–146).

Калиостро использует свои знания, владение гипнозом, чтобы подчинять себе людей, завоевывать славу, в конечном счете — для личного обогащения. Захарьев-Овинов посылает Калиостро целый ряд предупреждений о недопустимости его действий. Во время сеанса жена Калиостро Лоренца неожиданно выходит из состояния гипноза, и граф Феникс «не верил глазам своим», находился «в изумлении, почти в ужасе» (С. 151). А Лоренца предупреждает: «я почувствовала, что ты не один, что есть на меня какое-то новое, незнакомое мне влияние, а твоего влияния нет. Я уже не тебе подчинялась, не чувствовала тебя, не понимала — мною овладел кто-то другой» (С. 153–154). Более того, Лоренца говорит Калиостро, что «этот человек гораздо сильнее <...>. Он не только может овладеть мною в то время, как ты на меня действуешь, и уничтожить твое влияние, он может овладеть и тобою и сделать тебя таким же рабом своим, такую же своей вещью, какую ты меня делаешь...» (С. 154). В другом случае Калиостро почувствовал действие какой-то враждебной силы, но не мог сосредоточиться на этом чувстве, проанализировать его, понять природу этой силы. Когда дело касалось Захарьева-Овинова, «Калиостро не соображал, не рассуждал — он только бессознательно чувствовал», «что-то непостижимое мешало ему останавливаться на этой мысли», об этом человеке «он забыл, не думал» (С. 126). Он подозревал, кто подложил на его стол



листок с предупреждением, но не мог назвать его имени, «как будто это было ему запрещено» (С. 258).

Для Захарьева-Овинова проникновение в тайны Калиостро сопровождалось не только осуждением, но и сожалением о бессмысленно растроченных силах: «Теперь я знаю <...>, какое громадное, несметное богатство ты мог заключить в себе... Но ты собрал только часть его и безумно, самоубийственно его расточаешь» (С. 110). Перед человеком, владеющим тайными знаниями, с одной стороны, открываются неизмеримые возможности, с другой, — на нем еще и лежит огромная ответственность. Он не имеет права применять эти знания для получения личной выгоды; если он лишен нравственной чистоты, то вступает на ложный путь:

Ты погиб для вечности, и на тебя ляжет тягость такой ответственности, какой никогда не снести и не выдержать человеку! Тебя окружил, тобой овладел мрак и влечет тебя к вечной гибели... Ты был зрячим, но ослеп и не видишь черную пропасть под своими ногами; ты думаешь, что стоишь на твердой почве и не чувствуешь, с какой отчаянной быстротой стремишься вниз, в самую глубину бездны... Мне не спасти тебя, и я за тебя не отвечаю, но я не дам тебе губить тех, кто может подняться к свету и не ослепнуть от его сияния... (С. 110).

Возникает традиционная для беллетристики коллизия: борьба «мрака», влекущего в «бездну», и возможность подняться к «свету», утраченная для графа Феникса, но еще возможная для других. Захарьев-Овинов выступает в романе не только как карающая сила, представитель узкого круга избранных, наказывающих отступника, но и как представитель сил добра.

Разумеется, читателя интересуют мотивы Калиостро. Если человек обладает действительной властью над другими людьми, может внушать им свои мысли, управлять их поступками, то зачем ему устраивать представления в доме Сомонова, дурачить Потемкина, идти на откровенное мошенни-

чество с излечением ребенка князя Хилкина? Калиостро отвечает:

Затем, чтобы владеть <...> всем и всеми, чтобы стать выше всех вельмож, выше всех царей, победить мир не грубою силой, не оружием, а силой воли, знания и разума. Затем, чтобы не прозябать, не влачить жалкого существования подобно миллионам людей, а жить полной жизнью и взять от жизни все, что только она дать может... Власть, неограниченная власть над судьбою и над душою <...> людей — разве может быть что-либо выше этого? (С. 155).

Автор объясняет, что, совершенствуя свою волю, человек способен безмерно расширить границы познания, «его счастье не что иное, как плод познания добра и зла» (С. 208). Но этот плод может срывать только человек бескорыстный, ничего не желающий лично для себя, для своих земных целей. В противном случае знания обратятся против знающего, «мировой огонь», посредством которого посвященные владели природой, испепелит их самих. Это предупреждение было сделано Захарьеву-Овинову в самом начале его пути. Он был в числе тех избранных, которые владели действительным знанием, был там, где разрабатывалась наука познания природы и власти над ней. Существовавшие во многих странах тайные мистических общества были только лучами, исходящими из центра, «где таинственно сиял на груди величественного старца осыпанный бриллиантами знак Креста-Розы» (С. 210). Так становятся понятны истоки истинной силы Захарьева-Овинова — он был розенкрейцером.

Калиостро использовал свои знания для извлечения личной выгоды, для обогащения и приобретения власти, что влекло неминуемое наказание. Первоначально, наблюдая за Калиостро, Захарьев-Овинов оставался только зрителем, не вмешиваясь в деятельность «мага». Позднее, «когда Калиостро, очевидно, забыл всякую меру и начинал ради своих лич-

ных целей наносить людям вред, делать зло, вмешательство сильнейшего становилось необходимостью» (С. 280).

Наконец для Калиостро наступает момент прозрения. Из человека, который всего за час до этого торжествовал, признавал всю свою силу, наслаждался удачей, он «превратился в человека, стоящего перед бездною» (С. 304). Соловьев эффектно использует анагоризис. После обличительных слов о том, что посвященный розенкрейцер оказался недостойным полученного посвящения, Захарьев-Овинов «расстегнул свой камзол и обнажил часть груди, на которой ослепительно сверкнул прямо в глаза Калиостро знак предпоследнего великого посвящения Креста-Розы» (С. 308).

Для Калиостро, не желавшего прислушиваться ни к каким предостережениям, наслаждавшегося славой и могуществом, открывается истина:

Так вот какая сила следила за ним!.. Туман, нередко заставлявший его в последнее время плохо видеть и понимать, тот самый туман, производимый чужою, могучей волей, который не дал ему произнести имени человека, оставившего здесь, на этом столе, предостережение, — теперь разъяснился. Могучий человек перестал скрываться, он был перед ним во всеоружии своей тайной, мистической власти, и чудный свет сиял на груди его... Всякая борьба должна прекратиться, так как борьба с носителем света в знаке Креста-Розы — безумие... (С. 308–309).

Присутствие человека, обладающего такой силой, означало поражение:

Калиостро быстро отбросил от себя кресло, шагнул к великому розенкрейцеру и склонился перед ним. Движение это было искренно и невольно. Лицо Калиостро и вся его фигура выражала смирение, покорность, благоговейный трепет (С. 309).

Это событие было поворотным моментом в судьбе Калиостро, его удаление из Петербурга стало поспешным бегством<sup>1</sup>, победа Захарьева-Овинова полной и безусловной. Однако розенкрейцер не наслаждается триумфом. Он объясняет Потемкину, что «если человеку ничего не нужно, если он не стремится ни к чему из того, что могут дать люди, он только тогда свободен и спокоен, когда люди его не замечают. Бросаться в глаза и заставлять говорить о себе любит лишь тот, кто не чувствует под собой твердой почвы, кто нуждается в людях» (С. 326). Принадлежность к ордену Великих розенкрейцеров, тайные знания, позволяющие повелевать людьми и природой, поднимали Захарьева-Овинова на такую высоту, по сравнению с которой ничтожными казались не только стремления Калиостро стать Великим Коптом, но и реальная власть Потемкина и Екатерины II.

Читатель получает удовольствие, когда наступает момент открытия и Калиостро узнает правду о своем сопернике, о неизмеримых возможностях, которыми тот обладает, когда осуществляется наказание «злодея» и восстанавливается справедливость. «Прозрение» мага заключается не только в неожиданном столкновении с высокопосвященным представителем ордена розенкрейцеров, но и в понимании закона, по которому даже обладание тайными знаниями не дарует человеку безграничных возможностей, если его поступки противоречат нравственности. Появление Захарьева-Овинова как представителя розенкрейцеров и наказание Калиостро свидетельствовали о силе нравственных законов, которые правят миром, образы этих героев служат в романе Соловьева для фиксации ценностных нормативных значений. Дидактизм авторского замысла, как и в большинстве беллетристических произведений, выражается в том, что читатель убеждается в незыблемости законов добра и справедливости.

---

<sup>1</sup> В описании причин удаления Калиостро из Петербурга Соловьев опирается, вероятно, на работу В. Р. Зотова (См.: *Зотов В. Р.* Калиостро: его жизнь и пребывание в России... С. 65–66).

**А. О. Дёмин**

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия*

## **ФИНАЛ ЧЕТВЕРТОЙ СИМФОНИИ П. И. ЧАЙКОВСКОГО В СВЕТЕ БИОГРАФИЧЕСКИХ ДАННЫХ**

Четвертая симфония (1877, ор. 36) — одно из самых популярных произведений П. И. Чайковского, признанная вершина его творчества, предмет многих критических откликов, исследований и интерпретаций. В настоящее время наиболее распространен взгляд на это произведение в свете биографических данных, представленных в богатой переписке автора с разными корреспондентами, и особенно с Н. Ф. фон Мекк. В год создания симфонии Надежда Филаретовна начала оказывать автору материальную поддержку и живо интересовалась его творчеством и личной жизнью. Чайковский часто и подробно писал ей о многом, и в частности о ходе работы над симфонией, о которой упоминал как об их совместном труде и впоследствии при издании партитуры испросил у Надежды Филаретовны позволения посвятить ей этот труд. Вскоре после московской премьеры фон Мекк любопытно узнала о внутреннем содержании этой музыки, и композитор со всеми оговорками о приблизительности и неточности изложил ей программу в письме из Флоренции от 1 марта 1878 г., где среди прочего содержится истолкование образной подоплеку финала:

Четвертая часть. Если ты в самом себе не находишь мотивов для радостей, смотри на других людей. Ступай в народ. Смотри, как он умеет веселиться, отдаваясь безраздельно радостным чувствам. Картина праздничного народного веселья.

Едва ты успел забыть себя и увлечься зрелищем чужих радостей, как неугомонный фатум опять является и напоминает о себе. Но другим до тебя нет дела. Они даже не обернулись, не взглянули на тебя и не заметили, что ты одинок и грустен. О, как им весело! Как они счастливы, что в них все чувства непосредственны и просты. Пеняй на себя и не говори, что все на свете грустно. Есть простые, но сильные радости. Веселись чужим весельем. Жить всё-таки можно.

Эта программа впервые была опубликована в биографии композитора, написанной его братом Модестом Ильичом<sup>1</sup>, и с тех пор многократно воспроизводилась, вошла в учебники и укоренилась в сознании любознательных слушателей. Цитированием и учетом этой программы ограничивалось понимание финала Четвертой симфонии в свете биографических данных<sup>2</sup>. Наша задача расширить это понимание и соотнести его с данными историко-музыкальных сопоставлений.

Биографические свидетельства и исследования, особенно опубликованные в последние годы, показывают, что наиболее значимыми событиями личной жизни Чайковского в год написания симфонии были: во-первых, бурное начало любовных отношений с его бывшим учеником из Московской консерватории И. И. Котеком, который, будучи учителем музыки в доме фон Мекк, послужил посредником в знакомстве Петра Ильича с меценаткой; а во-вторых, скоропалительное и необ-

---

<sup>1</sup> См.: *Чайковский М. И.* Жизнь Петра Ильича Чайковского по документам, хранящимся в архиве имени покойного композитора в Клину. М.; Leipzig, 1901. Т. 2. С. 117–120 (в сокращении); *Чайковский П. И.* Переписка с Н. фон Мекк. М.; Л., 1934. Т. 1. С. 216–220 (полностью).

<sup>2</sup> Обоснованная критика этого взгляда содержится в статье, которая послужила отправной точкой для предлагаемых ниже рассуждений: *Фролов С. В.* О концепции финала Четвертой симфонии Чайковского // П. И. Чайковский. К 100-летию со дня смерти: Материалы научной конференции. М., 1995. С. 64–73 (Научные труды Московской консерватории. Сб. 12).

думанное решение жениться на студентке консерватории А. И. Милюковой, положившее начало многолетней унижительной для обоих супругов вражде и раздору. Обе линии этих отношений драматически пересеклись в обряде венчания 18 июля 1877 г., где Котек вместе с братом Чайковского Анатолием присутствовал в качестве свидетеля со стороны жениха. Венчание и первые брачные ночи произвели на молодого супруга самое удручающее впечатление, что привело к скорому разрыву с женой, бегству, отчаянию и мыслям о полном собственном ничтожестве<sup>1</sup>. Наша задача состоит в том, чтобы проверить, насколько это ключевое событие из личной жизни отразилось в музыке финала Четвертой симфонии, сочинение которого совпало с этим событием. Решение этой задачи видится, прежде всего, в историко-музыкальном сопоставительном рассмотрении тематического материала и анализе музыкальной драматургии финала.

В основу финала Четвертой симфонии положены три отчетливо вычленяемых тематических блока:

1. Начальная энергичная праздничная тема;
2. Цитируемый фольклорный напев «Во поле береза стояла»;
3. Заключительный сложно устроенный тематический комплекс с доминирующим плясовым началом.

Первая тема финала Четвертой симфонии уже у первых слушателей и критиков вызывала восхищение своей упругой стремительностью, могучим утверждением радости, летучим разбегом, мгновенно возникающей картиной широкого народного праздника. Тема несется на всех парусах будто над

---

<sup>1</sup> Все эти события подробно документированы обширной перепиской и реконструированы биографами, наиболее подробно в пространном двухтомном жизнеописании композитора: *Познанский А. Н.* Петр Чайковский: Биография. СПб., 2009. Т. 1. С. 359–540.

ликующей толпой сквозь ярко освещенную анфиладу украшенных залов.

160

IV. Finale.  
Allegro con fuoco.

The image shows a page of a musical score for the IV. Finale, marked 'Allegro con fuoco'. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flauto I, Flauto II, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, Corni in F. 1. 2., Corni in F. 3. 4., Trombe in F., 2 Tromboni ten., and Trombone basso e Tuba. The music is in 2/4 time and features a complex, rhythmic melody with many slurs and accents.

Опытное ухо критиков и исследователей уже уловило значительное сходство этой темы с началом увертюры к глинкавскому «Руслану». Услышали в нем и бурный разбег искрометных пассажей, перемежающихся возгласами ликования, и даже отождествили ритм первой мелодической фразы с ритмом начального возгласа из финала Четвертой.

Тема из увертюры к «Руслану» получает конкретный сценический смысл в финальном хоре оперы, где народ славит воссоединившихся наконец молодоженов и веселится на их долгожданной свадьбе. Внешнее формальное сходство финала Четвертой и увертюры к «Руслану», вероятно, продолжится и на смысловом уровне, уточняя наше представление о



картине праздника в симфонии как о картине свадебного торжества, и пускает память на дальнейший поиск аналогий.

**Ouverture.**  
de l'opéra *Bouillie et Ladmila*.  
Presto, *♩* 115. N. M.

Flauto I.  
Flauto II.  
Obol.  
Clarinetti in A.  
Fagotti.  
Contra Fagotto.  
in A.  
Corni.  
in B.  
Trombi in D.  
Tromboni.  
Timpani in D, G, A.  
Violini I.  
Violini II.  
Viola.  
Violoncelli.  
C. Bassi.

The image displays two pages of a musical score. The left page contains measures 1 through 5, and the right page contains measures 6 through 10. The score is written for a large ensemble, including woodwinds (oboes, clarinets, bassoons, and horns), strings (violins, violas, cellos, and double basses), and a basso continuo line. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, particularly in the string and continuo parts. The right page shows the beginning of a new section, marked with a double bar line and a repeat sign.

Сходную связь между музыкальным решением и сценическим смыслом обнаруживаем в увертюре к моцартовской «Свадьбе Фигаро». Главную партию в ней составляют юркие пронырливые пассажи, растущая волной едва сдерживаемого наслаждения мелодия гобоев и валторн и, наконец, радостный возглас всего оркестра, построенный на нисходящем тетрахорде d-cis-h-a, который в тональности финала Четвертой симфонии (F-dur) будет соответствовать тетрахорду f-e-d-c, на котором построен мелодический ход начального возгласа. Более того, ритмически это движение идентично движению соответствующей фразы у Чайковского: длинный первый звук, продленный второй, короткий третий и короткий четвертый на сильную долю такта. Таким образом, мы получаем полное соответствие этой фразы в увертюре и в симфонии.

Горчащая музыкальная комедия П.-О. К. Бомарше, Л. Да Понте и Моцарта о свадебной неразберихе (кто жена, кто невеста, а кто любовница, и причем тут хорошенький паж, переодетый в женское платье) и о превратностях брачной жизни была близка Чайковскому не только по общей образованности или восторженной любви к музыке Моцарта, доходившей до обожания. В 1875 г. он сделал полный новый перевод либретто «Свадьбы Фигаро» для консерваторских студентов, изданный затем в 1884 г.<sup>1</sup>

В логику этих рассуждений укладывается еще один, на этот раз канонический, музыкальный текст: Свадебный марш из музыки Ф. Мендельсона к комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» (1843), ставший особенно популярным в Европе после бракосочетания Виктории Великобританской, будущей королевы Пруссии и императрицы, с Фридрихом III Прусским 25 января 1858 г., когда этот марш был впервые включен в престижную свадебную церемонию<sup>2</sup>. Два начальные такта его мелодии, хотя и гармонизированные необычно, вос-

<sup>1</sup> См., например: *Моцарт В. А. Свадьба Фигаро: комическая опера: в 4 д. / либретто Л. да Понте по сюжету второй части трилогии П. Бомарше «Безумный день, или Женитьба Фигаро», пер. текста и речитативы П. И. Чайковского, для пения с ф-п. М., 1956. С. [2].*

<sup>2</sup> См.: *Emmet W. The national and religious song reader: patriotic, traditional, and sacred songs from around the world. New York; London, 1996. P. 755.*

производят формулу верхнего нисходящего тетра хорда с-h-a-g, пускай последние два звука несколько затенены вводным тоном fis и перенесением пары a-g в следующий такт. Это, однако, не мешает опытному слуху распознать соответствующий мелодический ход.



Итак, первая тема финала Четвертой симфонии, по всей видимости, связана с идеей не простого праздника, а праздника по случаю бракосочетания.

Вторая тема финала, популярная песня «Во поле береза стояла», на первый взгляд, попала в него случайно, как условное фольклорное украшение картины народного праздника. Например, она была уже использована М. А. Балакиревым в «Увертюре на темы трех русских песен» (1858), а на глаза Чайковскому, видимо, вновь попала в числе песен, присланных ему М. А. Мамонтовой для гармонизации и дальнейшего издания<sup>1</sup>. «Березка» известна в профессиональных обработках и записях с 1787 г., когда была включена в комическую оперу «Ямщики на подставе»

---

<sup>1</sup> Сводку сведений об этом начинании см.: URL: [https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Children%27s\\_Songs\\_on\\_Russian\\_and\\_Ukrainian\\_Tunes\\_\(Mamontova\)](https://en.tchaikovsky-research.net/pages/Children%27s_Songs_on_Russian_and_Ukrainian_Tunes_(Mamontova)) (дата обращения: 02.07.2022).

Е. И. Фомина на слова Н. А. Львова<sup>1</sup>, а с текстом была впервые издана в 1790 г. в «Собрании народных песен с их головами» И. Прача и Львова<sup>2</sup>. В 1815 г. появилась широко ходившая литературная обработка этой песни, сделанная казанским поэтом Н. М. Ибрагимовым (1778–1818)<sup>3</sup>. Стоит кратко напомнить содержание народных вариантов песни:

Женщина собирается заломать березу, сделать из нее три гудочка (скрипочки) и балалайку. Станет на балалайке играть, старого мужа будить, как тот проснется, поднесет ему помоев — умыться, рогожку — утереться, борону — расчесаться, дерюжку — одеться, лопату — помолиться, камушек — подавиться, да отправит в дорожку — прогуляться. Во второй части песни она поет, как балалайкой разбудит милого дружка, даст ему воды ключевой — умыться, рушник — утереться, гребешок — расчесаться, кафтан — одеться, икону — помолиться, каравай — наестся и позовет его в терем — веселиться.

Простым и сочным языком народной поэзии крестьянка, почти всегда подневольная в своей семейной жизни, живописует и свое презрение к нелюбимому и старому спутнику жизни, и нахальное желание веселиться с молодым любовником. Выраженные хотя и плясовым, но меланхолическим однообразным и заунывным напевом, эти мысли и образы окрашиваются в тона глубокой безысходной грусти, столь созвучной основному настроению Четвертой симфонии Чай-

---

<sup>1</sup> См.: *Фомин Е. И.* Ямщики на подставе. Опера: Партитура / публ. и перелож. для ф-п. И. М. Ветлицыной, исслед. Ю. В. Келдыша и И. М. Ветлицыной. М., 1977. С. 160–173, 203 ([Трио с хором: Фадеевна, Тимофей, Янька]) (Памятники русского искусства. Вып. 6). Автор либретто Н. А. Львов написал на этот напев совершенно новый текст, никак не связанный с его народными вариантами.

<sup>2</sup> См.: *Собрание народных русских песен с их голосами / на музыку положил Иван Прач / под ред. и с вступ. ст. В. М. Беляева.* М. 1955. С. 156–158.

<sup>3</sup> См.: *Благонамеренный.* 1825. № 19. С. 203.

ковского, как он сам определил его в письме к Н. Ф. фон Мекк.

Из трех упомянутых тем<sup>1</sup> в финале симфонии предметом дальнейшей разработки, обдумывания и преобразования становится «Березка», именно она становится предметом напряженного интенсивного развития и переосмысления, она — центр музыкальной драматургии этой части, ее напев занимает композитора больше всего, именно в ней содержится некий важный для него смысл. Разработка этого напева строится в форме двух волн развития. Первая приводит к возвращению праздничных свадебных тем, вторая — к возвращению темы судьбы (фатума) из первой части.

Развитие темы с помощью восходящей секвенции перемещается из C–dur в d–moll, затем в e–moll, включает напряженные ходы с увеличенными секундами cis–b–a, dis–c–h, дополняется имитирующим подголоском басов и, наконец, взрывается панической бредовой скороговоркой. Две половины мелодии переданы высоким и низким струнным, перехватывающим их друг у друга; тональность повторов хроматически повышается: e–moll → f–moll → fis–moll → g–moll. Скорость смены гармонии растет, мотив мечется между тремя группами струнных и высокими деревянными духовыми, будто в назойливом кошмаре несется отовсюду: сверху, снизу, справа и слева. Сквозь этот морок и мельканье раздаются повелительные грозные голоса тромбонов и труб, выкрикивающих начальный мотив «Березки», перебивая друг друга в бесконечном ускоряющемся каноне, все выше и выше (начало мелодии d → es → f, → g → as). И вот звуковое пространство заполняется репетицией на звуке as, основополагающей интонации темы судьбы, которая и встает из него во всем ве-

---

<sup>1</sup> Подробное рассмотрение третьего тематического блока приходится отложить, лишь отметив, что в нем вычлениются отсылки к музыкальным темам увертюры-фантазии «Франческа да Римини» и балета «Лебединое озеро», произведений, где раскрывается трагическая сторона брака.

ликолепии тяжело-звонкой сверкающей меди вступления, как она звучала в первой части, однако здесь ее звучание усилено до *fff* и утяжелено хлесткими ударами тарелок<sup>1</sup>.

Этот поворот музыкального сюжета прямо, как представляется, противоположен программе, составленной композитором для Надежды Филаретовны. Не то чтобы лирический герой забылся, а судьба жестоко напомнила о себе, нет, лейтмотив судьбы таился в начальной интонации «Березки» (репетиция начального звука) и рвался наружу, чтобы недвусмысленно изъяснить свой поначалу темный оракул. Вот этой женатой жизни, полной отворачивания, страха, измены и нравственной пытки, требовала судьба, к ней вела окольными извилистыми путями разыгравшейся драмы, согласия на нее требовала своими неумолимыми трубами и властными аккордовыми ударами. В оцепенелой тишине, воцарившейся после непреложных велений судьбы, согласием сломленного человека слышен лишь глухой покорный бесцветный речитатив струнных.

В гнетущую стылую тишину, куда канула последняя фраза речитатива, оставив по себе только глухой шорох литавр, музыка праздника поначалу доносится словно бы издали, собирается по частям и, наконец, возвращается во всем своем уже ужасающем блеске<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> См., например: *Чайковский П. И.* Полн. собр. соч. М., 1949. Т. 16 Б: Четвертая симфония. Соч. 36. Партитура. С. 186–196.

<sup>2</sup> Там же. С. 196–201.

Кульминацией веселья становится саркастически хохочущий мотив «Березки» сначала в трехголосной имитации медных, а затем в жестком унисоне всего оркестра. Звучание его тем острее, что два его проведения находятся в тональностях, максимально удаленных друг от друга в системе тонального родства: *h-moll* — *f-moll*<sup>1</sup>.

В коде образы праздника, «Березки», роковой неотвратимости и отчаяния неразрывно связаны, образуя напряженный противоречивый гибельный узел, намертво стягивающий, но не разрешающий мучительную психологическую драму.

Подводя итоги, отметим: образный строй финала Четвертой симфонии полнее раскрывается в свете подробностей личной жизни композитора 1877 г., включающих любовную

---

<sup>1</sup> Сопоставление тональностей *f-moll* и *h-moll* лежит в основе тональной архитектуры первой, наиболее драматической, части симфонии. Экспозиция части построена на модуляции *f-moll* → *H-dur*; разработка начинается и завершается утверждением тональности *h-moll*, после которого происходит длинное возвращение к начальной тональности части — *f-moll*, утверждающейся в коде.



связь с И. И. Котеком и опрометчивую женитьбу на А. И. Милюковой. Программа, составленная для Н. Ф. фон Мекк, по необходимости лишь в малой степени отражает музыкальную драматургию этого раздела симфонии.

Ошибкой было бы полагать, что предлагаемая здесь трактовка финала сужает его образное богатство до плоской иллюстрации события сугубо личной жизни. Брак был и остается сферой общественного признания личных человеческих отношений, частью семейного устройства, лежащего в основе социальной жизни. Религия уделяет браку особое внимание, окружая его атмосферой духовного таинства, законодательство имеет особую сферу, упорядочивающую брачные отношения, наконец, само общество видит мерило личного успеха в устройстве или неустройстве, счастливой или несчастливой жизни в браке. Брак является основой многих экономических и имущественных отношений, перераспределения, умножения или краха состояний; XIX в. был, пожалуй, последним, когда династические браки определяли большую политику, а большую экономику семейственные отношения, основанные на браке, определяют до сих пор. Брак и его кризис были одной из центральных болезненных тем русской и европейской художественной культуры XIX в. Брак по расчету и по принуждению, неравный, несчастливый брак, адюльтер и все связанные с ним муки, это все животрепещущие темы русской литературы от Пушкина, Гоголя, Островского, до Гончарова, Тургенева, Достоевского, Толстого и Чехова. В 1877 г., в год создания Четвертой симфонии, главной литературной новинкой в России была «Анна Каренина»<sup>1</sup>, а одно-

---

<sup>1</sup> Первые главы романа, прочитанные композитором в сентябре 1877 г., произвели на него впечатление легкомысленных и претенциозных, однако впоследствии он отзывался об «Анне Карениной» с похвалой. Очерк взаимоотношений Чайковского и Толстого см.: URL: <https://en.tchaikovsky-research.net/pages/LevTolstoy> (дата обращения: 02.07.2022).

временно сочинял «Евгения Онегина», оперу, пронизанную неутешительными размышлениями именно о брачной жизни.

Мучительный неразрешимый вопрос свободы брака из самого сердца культуры прошел через сердце Чайковского-музыканта и породил это замечательное творение, столь созвучное эпохе и столь пронзительно-оригинальное. Четвертая часть апогей и итог подчинения всеобщему жизненному уставу, явленный в образах шумного и удалого свадебного праздника. Свадебной теме противопоставлен народный напев «Березки», связанный с оборотной, отнюдь не радостной стороной брачной жизни. Именно через его развитие и срастание с темой рока из вступления происходит узнавание собственной судьбы. Именно такого брака с его рутинной, унижением и безысходностью и желала судьба изначально, к нему вела лирического героя симфонии через поражение любовного чувства, покорность и насмешку над самим собой. Кода четвертой части завершает симфонию картиной безудержного народного веселья, неотделимого от истушенного личного горя.

**С. В. Фролов**

*Санкт-Петербургская государственная консерватория  
им. Н. А. Римского-Корсакова, Россия*

## **ТАИНСТВА СОКРЫТИЙ В ТВОРЧЕСТВЕ П. И. ЧАЙКОВСКОГО**

Среди русских композиторов-классиков П. И. Чайковский выделяется способностью к удивительным творческим интригам. Возможно, это было предопределено его страстью к лицедейству, в молодые годы выражавшейся в участии в любительских спектаклях, а позже даже и в балетных представлениях<sup>1</sup>.

Еще более важными представляются воспоминания его брата Модеста Ильича о том, что он характеризовал у композитора, как «любовь к проказам»<sup>2</sup>. Поясняя, Модест отмечал «ту склонность к злым шуткам, которая всю жизнь странным образом уживалась с необычайной добротой и великодушием у Петра Ильича. Поставить в неловкое положение, довольноно

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-123-134

<sup>1</sup> Об одном из таких очень красноречиво рассказывает брат композитора Модест Ильич. Начав с описаний того, как Чайковский дружески сблизился с французским композитором К. Сен-Сансом, гастролировавшим в Москве в 1874 г., Модест переходит к тому, что оба композитора обнаружили у себя много общих интересов и пристрастий. В частности, выяснилось, что «оба в молодости не только увлекались балетом, но и прекрасно подражали танцовщикам. И вот однажды, в Консерватории, желая друг другу похвастать своим искусством, они на сцене консерваторского зала исполнили целый маленький балет “Галатее и Пигмалион”. 40-летний Сен-Санс был Галатеей и с необычайной добросовестностью исполнил роль статуи, а 35-летний Чайковский взялся быть Пигмалионом. Н. Г. Рубинштейн заменял оркестр» (См.: *Чайковский М. И. Жизнь Петра Ильича Чайковского по документам, хранящимся в архиве им покойного композитора в Клину: В 3 т.: 2-е изд. (испр.). М.; Лейпциг, 1903. Т. 1. С. 474).*

<sup>2</sup> Там же: С. 77.

жестоко потрунить, а иногда отважиться на совершенно мальчишески дурную выходку, — до последних годов жизни, — доставляло ему непостижимое удовольствие»<sup>1</sup>. Затем Модест пояснял: «Искупал он это всегда необыкновенной откровенностью, не без примеси некоторой дозы хвастовства, с которой сознавался в злорадственных чувствах и дурных поступках. Рассказывать свои проказы, нисколько не щадя себя, ему доставляло, кажется, еще большее удовольствие, чем их проделывать»<sup>2</sup>.

Эта склонность постоянно проявлялась и в творчестве Чайковского. Раскрытие, то есть своего рода «анагноризис» таких творческих проказ пока еще мало привлекало внимания исследователей<sup>3</sup>. Между тем в этих «шутках» нередко кроется то, что принято называть «творческим заданием»<sup>4</sup>. Это тем более интересно, что и сам Чайковский редко разъяснял парадоксальные таинства созидания своих сочинений. Возможно, некоторое несоответствие рассказу Модеста было предопределено тем, что в музыке «проказы» композитора следуют расценивать не как «дурные поступки» и что они вызывали у композитора не «злорадственные чувства», а скрывали в себе нечто существенно-содержательное, что он не мог или не хотел позволить себе вербализовать.

Несколько сюжетов раскрытия таких «проказ» или лицедейств составляет содержание этой статьи.

Наиболее ранним примером лицедейства в его сочинениях служит увертюра «Гроза», написанная еще в годы обуче-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же. С. 77–78.

<sup>3</sup> См., например: *Фролов С. В.* П. И. Чайковский: Творческая провокация или фактор «зла»... // Психология искусства: Образование и культура: Межвуз. сб. науч. тр. Самара, 2002. С. 154–271.

<sup>4</sup> См. об этом: *Фролов С. В.* Творческое задание: о недооцененном термине в научном наследии Б. Л. Яворского // *Музыковедение.* 2021. № 9. С. 3–10.

ния в консерватории. Однако анагноризис в данном случае произвел ближайший приятель и однокашник Чайковского по консерватории Г. А. Ларош. Ларош вспоминал, что многие обстоятельства консерваторского обучения вызывали у начинающего композитора раздражение. В частности, это относилось даже к его любимому учителю А. Г. Рубинштейну. Ларош писал о том, что иногда это раздражение переходило у Чайковского в «молчаливый протест», который однажды «обратился в громкий»<sup>1</sup>.

Смысл такого «громкого протеста» заключался в том, что Чайковский, сочиняя в 1864 г. программную увертюру «Гроза», вопреки учительским установкам и вкусам Рубинштейна, демонстративно написал симфоническую партитуру со всеми новейшими по тому времени свойствами тематизма, а главное, инструментовки — «с большой трубой, английским рожком, арфой, тремоло в разделенных скрипках, большим барабаном и тарелками»<sup>2</sup>, то есть со всеми признаками неприемлемых Рубинштейном, но обожаемых тогда Чайковским новейших образцов музыки А. Литольфа<sup>3</sup> и Дж. Мейербера<sup>4</sup>.

Таким образом, можно сказать, что уже в первом своем крупном сочинении Чайковский проявил способность к творческим «проказам», или к своего рода музыкальному лицедейству<sup>5</sup>. Этот же пример, в свою очередь, может рассматри-

---

<sup>1</sup> Ларош Г. А. Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории // Ларош Г. А. Избр. ст.: В 5 вып. Л., 1975. Вып. 2: П. И. Чайковский / сост., авт. вступ. статьи, коммент. и примеч. Г. Б. Бернандт. С. 286.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Ларош Г. А. Предисловие к книге «Музыкальные фельетоны и заметки» П. И. Чайковского // Ларош Г. А. Избр. ст... С. 314.

<sup>4</sup> Ларош Г. А. Из моих воспоминаний. Чайковский в консерватории. С. 289, 291.

<sup>5</sup> Следует добавить, что сказанным лицедейство с этой Увертюрой не завершилось, так как Чайковский продолжил «спектакль» в процедуре подачи этого учебного задания педагогу. Он сказался больным и по его просьбе партитуру Рубинштейну отнес Ларош. О дальнейшем вспоминал

ваться еще и как характерный для него образец «творческого задания».

В контексте композиторской проказливости можно рассматривать и особенности программ в последовавшей за консерваторским образованием Первой симфонии Чайковского (1866). В целом она имеет подзаголовок «Зимние грезы». Первая часть в ней озаглавлена «Грезы зимнею дорогой» и ее музыкальная образность вполне отвечает такому обозначению. Вторая часть — «Угрюмый край, туманный край». Но здесь уже скрыта интрига, так как заглавный музыкальный эпизод в ней заимствован из той же «Грезы», которая к образности зимних грез никакого касательства не имеет. А третья и четвертая части Симфонии и вовсе не получили никаких подзаголовков. К тому же основной материал третьей части опять же заимствован из студенческой фортепианной сонаты, не вызывающей никаких интонационных аллюзий на зимнюю тематику. Столь же далека от «зимней» образности и музыка финала. По всей видимости, начинающий композитор посредством недосказанности программ вынужден был объяснять явное отсутствие единой музыкально-драматургической концепции своей Первой симфонии, которая по причине составления из разнонаправленных по интонационным материалам и их содержательности может вос-

---

Ларош: «Рубинштейн велел мне прийти к нему через несколько дней для выслушания отзыва. Никогда в жизни не получал я такой головомойки за собственные проступки, какую здесь (помнится, в прекрасное воскресное утро) мне довелось выслушать за чужой. С бессознательным юмором Рубинштейн поставил вопрос так: “Если бы вы осмелились мне принести такую вещь своей работы...” и затем пошел пробирать меня, что называется, на все корки. Совершенно истощив запас своего гнева, запальчивый директор консерватории не приберег ничего про настоящего виновника, так что, когда через несколько дней прибыл Петр Ильич и отправился, в свою очередь, слушать приговор, он был встречен чрезвычайно ласково и на его долю досталось лишь несколько коротких сетований» (Там же. С. 286).

приниматься скорее как сюита, нежели симфония. Фактически, он признавался в том, что подошел к написанию симфонии несколько недобросовестно, не сказать бы ремесленно халтурно, наскоро добавив к новым ключевым фрагментам несколько прежних наработок, не имевших к основной идее этой симфонии прямого отношения.

Не касаясь всех подобных примеров в дальнейшем творчестве Чайковского обратим внимание лишь на одно из последних его сочинений — Струнный секстет, ор. 70, озаглавленный как «Воспоминание о Флоренции».

Думается, что прямое прочтение такого названия следует принимать с осторожностью, тем более сам Чайковский оснований для него не дает. Поэтому исследователям, не имеющим никакой зацепки для того, чтобы верно рассматривать смысл привязки Секстета к Флоренции, оказалась предоставлена полная свободы для вольностей и домыслов. В частности, в замечательной монографии А. А. Альшванга можно прочесть:

Драматизм первой части — *Allegro con spirito*, ре-минор — целиком обусловлен темой главной партии. Она ведет свое происхождение от страстных, увлекательных итальянских инструментальных мелодий. Вместе с тем тут есть нечто от Мендельсона и Брамса; последнее звучит парадоксально, так как известно крайнее нерасположение Чайковского к творчеству Брамса. Между тем главный недостаток отмечаемый Чайковским у Брамса (измельчание формы или темы тотчас после ее изложения), присущ главной партии секстета и не может быть затушеван ни внезапными неаполитанскими секстами, ни синкопами<sup>1</sup>.

Не стоит говорить о бездоказательном стремлении услышать в теме главной партии первой части Секстета признаки

---

<sup>1</sup> *Альшванг А. А.* П. И. Чайковский / 2-е изд. М., 1967. С. 675.

«увлекательных итальянских инструментальных мелодий», но можно поддержать мысль о том, что «тут есть нечто от Мендельсона и Брамса». Для этого имеются прямые доказательства, кроющиеся в переключке этой темы с музыкой Брамса. Более того, именно с той музыкой этого немецкого композитора, которую неоднократно слышал Чайковский, о чем сам же он и сообщал.

Во время своей первой триумфальной гастрольной поездки 1887 г. в Лейпциге 21 декабря<sup>1</sup> Чайковский присутствовал на исполнении Концерта для скрипки и виолончели с оркестром Брамса. Об этом он писал брату Модесту: «Вечером был в концерте Гевандгауза, где Иоахим и Гаусман играли новый концерт Брамса для обоих инструментов, и сам Брамс дирижировал...»<sup>2</sup>.

Из косвенных источников можно узнать, что чуть позже Чайковский по крайней мере еще дважды слушал этот концерт. В письме к Н. А. Губерту от 23 января 1888 г. он сообщает: «Завтра <...> вечером концерт Бюловский...»<sup>3</sup>. А в сноске к этому письму от издателей можно прочесть: «25 января / 6 февраля 1888 г. Чайковский был на генеральной репетиции и на концерте под управлением Г. фон Бюлова. В программе: Л. Бетховен — Увертюра “Леонора” № 1; К. Вебер — Увертюра к опере “Оберон”; Я. Станфорд — Ирландская симфония; И. Брамс — Концерт для скрипки и виолончели с оркестром, ор. 102»<sup>4</sup>.

Более, чем вероятно, что это не могло не оставить в его памяти музыки этого сочинения. В частности темы главной

---

<sup>1</sup> Здесь и далее все даты даются согласно юлианскому календарю.

<sup>2</sup> *Чайковский П. И.* Литературные произведения и переписка. М., 1974. Т. 14: [Письма, 1887–1888] / подгот. Н. Н. Синьковской и И. Г. Соколинской. С. 296.

<sup>3</sup> Там же: С. 351.

<sup>4</sup> Там же.



партии первой части этого двойного концерта. Эту же музыку можно услышать и в главной партии Секстета Чайковского.

II. Брамс. Концерт для скрипки и виолончели с оркестром, а-молл, оп. 102. Тема у солистов

SOUVENIR DE FLORENCE

3

SEXTUOR.

P. Tschaiïkowsky, Op. 70.

Allegro con spirito. (♩=66)

П. И. Чайковский. Струнный секстет, оп. 70, «Воспоминание о Флоренции»

Столь же созвучны и начальные темы третьей части Концерта и третьей же части Секстета.

*Vivace non troppo*

2 Flöten  
2 Oboen  
2 Klarinetten in A  
2 Fagotte  
4 Hörner  
in E 2  
in D 3  
2 Trompeten in D  
Pauken in A, E  
Solo-Violine  
Solo-Violoncell  
1. Violine  
2. Violine  
Bratsche  
Violoncell  
Kontrabaß

*Vivace non troppo*

8  
Klar. (A)  
Fag.  
Solo-Viol.  
Solo-Vel.  
1. Viol.  
2. Viol.  
Br.  
Vel.  
K.-B.

II. Брамс. Концерт для скрипки и виолончели с оркестром,  
a-moll, op. 102. III часть

### III.

Allegretto moderato. (♩ = 80)

VIOLINO I. *pp*

VIOLINO II. *pp* *pizz.* *arco* *p*

VIOLA I. *pizz.* *p* *arco* *mf*

VIOLA II. *pp* *p*

CELLO I. *pp* *pp* *p*

CELLO II. *pizz.* *pp* *mp*

*A*

### Секстет П. И. Чайковского, III часть

Причем же здесь Флоренция?

Не претендуя на окончательное и абсолютное доказательное решение этого вопроса, позволим себе ряд рассуждений, по крайней мере хотя бы приближающих нас к этому.

Начать стоит с того, что над Секстетом Чайковский работал в июле 1890 г., находясь во Фроловском под Клином. Сюда композитор вернулся в начале мая после долгого пребывания во Флоренции, где с конца января писал оперу «Пиковая дама»<sup>1</sup>. В момент сочинения Секстета Чайковский еще работал над партитурой оперы, внося в нее некоторые правки. Поэтому нет ничего удивительного в том, что отголоски музыки «Пиковой дамы» можно услышать и в Секстете. Например, в аккомпанементе среднего раздела первой части слы-

<sup>1</sup> Вчерне опера была написана за сорок дней к 3 марта 1890 г.

шится то ли «шорох и шелест шагов»<sup>1</sup>, ночные семенящие старческие шаркающие топтания, то ли приборматывания приживалок из IV картины «Пиковой дамы». Нечто подобное обнаруживается и в середине второй части Секстета. Но это не главное, и принципиально уступает по значению некоему подобию цитат из Двойного концерта Брамса.

Между «Пиковой дамой» и Секстетом есть нечто общее в их музыкальной драматургии и технологии. Проявляется это в явном и едва ли не демонстративном использовании интонационных цитат. О том, как и какую роль они играют в опере, уже давно и много написано<sup>2</sup>, поэтому здесь нет нужды приводить доказательства. Представленные выше примеры цитатности в музыке Секстета органично вписываются в стилевую ауру, создаваемую этой оперой. Более того, они столь же органично вписываются в подобную ауру и в общий стилевой контекст музыки Чайковского, написанной в последний период его творчества 1888-1893 гг.<sup>3</sup> Одной из важнейших черт этой музыки является повышенная интонационная интертекстуальность, которую можно обнаружить, начиная с Пятой симфонии (1888) с вторжениями в нее вальсовых жанровых признаков и завершая Шестой симфонией с цитатами

---

<sup>1</sup> Асафьев Б. В. Симфонические этюды. Л., 1970. С. 176.

<sup>2</sup> См., например: *Климовицкий А. И.* «Пиковая дама» Чайковского: культурная память и культурные предчувствия // Россия — Европа: контакты музыкальных культур: Сб. науч. тр. СПб., 1994. С. 221–274; Тематико-библиографический указатель сочинений П. И. Чайковского / ред.-сост.: П. Е. Вайдман, Л. З. Корабельникова, В. В. Рубцова. М., 2003. С. 177; *Фролов С. В.* Музыкально-исторические этюды: Чайковский: Сб. ст. Тамбов, 2015. Вып. 2. С. 91–105.

<sup>3</sup> О границах и содержании этого творческого периода см.: *Фролов С. В.* 1) Этапы и смыслы творческой биографии П. И. Чайковского // Текст художественный: смыслы и структура: К 100-летию со дня рождения Ю. Г. Кона: сб. науч. ст. Петрозаводск, 2021. С. 241–253; 2) Парадоксы последнего периода жизни и творчества Чайковского, или Тенденции «предсимболизма» // *Музыковедение*. 2022. № 5. С. 14–28.

из православного Обихода в первой части и аллюзией на траурный марш из Третьей симфонии Бетховена в Финале.

Общие стилевые тенденции этого периода были спровоцированы уже упомянутыми европейскими гастролями 1887–1888 гг. Тогда Чайковский близко соприкоснулся с современной европейской музыкой, а главное с равными себе или с близкими по творческим интересам композиторами, а среди них наиболее значительным был Брамс.

Если прежде, никак не принимая музыки Брамса, Чайковский не стеснялся высказываться о ней самым критическим образом, то теперь, познакомившись с самим композитором и вслушавшись в его произведения, он признавался, что многое понял и принял для себя. Об этом он сообщает в письме к брату Модесту от 15 января 1888 г.:

Программа берлинского концерта видоизменилась по совету Бюлова, Вольфа и многих. Они решительно требуют, чтобы я не играл «Франческу». Они вероятно правы. Я многому научился за это время, многое понял, чего прежде не понимал. Только писать об этом было бы долго. Потребности немецкой симфонической публики совсем не те, что у нас. Я понял теперь, почему боготворят Брамса, хотя мое мнение о нем несколько не изменилось. Узнай я это раньше, может быть я бы даже и писать иначе стал<sup>1</sup>.

И действительно, с этого времени он стал писать музыку иначе<sup>2</sup>. Особенно это отразилось в ключевом произведении последнего периода — в опере «Пиковая дама». Возможно, что находясь в контексте творческих настроений, связанных с этой оперой, написанной во Флоренции, он перенес дух этих

---

<sup>1</sup> Чайковский П. И. Литературные произведения и переписка. М., 1974. Т. 14: [Письма, 1887–1888]. С. 337.

<sup>2</sup> См.: Фролов С. В. Этапы и смыслы творческой биографии П. И. Чайковского... С. 249–252.

флорентийских настроений и на Секстет. Но выразил его не столько в интонационной переключке с оперой, сколько в поклоне тому композитору, который значительной степени спровоцировал обновление его музыки в последний, период творчества<sup>1</sup>. Таким образом, название Секстета «Воспоминание о Флоренции» следует связывать не с городом Флоренция, как таковым, а понимать как воспоминание о том творческом состоянии, которое композитор пережил во Флоренции в момент написания оперы «Пиковая дама», о ее художественно-стилевой ауре, и пережитом им тогда невероятно мощном творческом подъеме.

---

<sup>1</sup> Свидетельством в пользу такого понимания переключки между русским композитором и Брамсом может служить тот факт, что Чайковский избрал для этого формы струнного секстета, вероятно имея в качестве образца брамсовский струнный секстет В-dur, op. 21, который он считал одним из лучших в творчестве своего немецкого коллеги. О такой оценке этого сочинения Брамса можно прочитать в письме к К. К. Романову от 2 октября 1888 (*Чайковский П. И.* Литературные произведения и переписка. М., 1974. Т. 14: [Письма, 1887–1888]. С. 553.

**В. Л. Гайдук**

*Государственный музей изобразительных искусств  
им. А. С. Пушкина, Москва, Россия*

**ИСТОЧНИКИ ВДОХНОВЕНИЯ В. Я. БРЮСОВА  
(ПО МАТЕРИАЛАМ РАННИХ ДНЕВНИКОВ  
И ЗАПИСНЫХ ТЕТРАДЕЙ)<sup>1</sup>**

Важным для В. Я. Брюсова параметром при написании стихов и прозы становится *вдохновение*. Часто в его записях можно встретить следующие слова: «мне только что удалось написать стихотворение, которым я сам доволен, т.е. которое написано по вдохновению»<sup>2</sup>. Вдохновению обыкновенно Брюсов противопоставлял рассудок: «стихотворение рассудочное, т. е. написано без вдохновения»<sup>3</sup>. В этой оппозиции рассудка и вдохновения Брюсов следовал за многим другими представителями эпохи fin-de-siècle, которые, по меткому выражению Юлии Маннхерц, «жили и творили в рамках бинарной парадигмы, противопоставлявшей обыденное рациональное сознание исключительным случаям иррационального вдохновения и эмоциональных озарений»<sup>4</sup>. Но возвышенное чувство вдохновения далеко не всегда понималось Брюсовым как эфемерное состояние, оно зачастую становилось симбиозом душевных переживаний и целенаправленной работы над «своим стихом».

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-135-144

<sup>1</sup> Исследование подготовлено при поддержке РНФ, проект 19-18-00353 «Создание международного научно-информационного портала “Автограф. XX в.”», НИУ ВШЭ.

<sup>2</sup> Брюсов В. Я. Дневники. 1891–1910. М., 1927. С. 14.

<sup>3</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 2. Л. 29.

<sup>4</sup> Маннхерц Ю. Иррациональное в русской истории // Иррациональное в русской культуре. М., 2020. С. 12.

Одним из этапов такой работы стала попытка систематизации всех произведений, которые были написаны Брюсовым. В 1891 г. появляется серия рукописных тетрадей «Мои стихи». Начиная со второй тетради, стихотворения сопровождаются автобиографическим комментарием, Брюсов указывает, как и какие события жизни повлияли на написание произведений. Многие стихотворения записываются с различными вариантами. В этих тетрадях Брюсов пытается анализировать свои стихи: отмечает, какие рифмы были использованы им впервые, указывает, под чьим литературным влиянием было написано стихотворение. Н. К. Гудзий, автор наиболее полного анализа юношеских произведений Брюсова, пишет, что «поэтическое творчество, таким образом, является как бы художественной фиксацией определенных моментов личной жизни и служит целям внутреннего, душевного самораскрытия»<sup>1</sup>.

Круг чтения Брюсова в этот период не ограничивается только художественной литературой; хотя в дневниках чаще всего встречаются упоминания именно литературных произведений. Брюсов также читает труды по истории, философии, математике, астрономии и пр.

Я всегда любил непобедимую логику математики, но в те годы, между своими 16–18 годами, особенно увлекался ею и долгое время держался намерения, по окончании курса гимназии, избрать математический факультет <...>. Другим моим увлечением того времени была философия: я прочел несколько курсов истории философии, читал Канта, Шопенгауэра, но более всего заинтересовался системой Спинозы, настолько, что

---

<sup>1</sup> Гудзий Н. Юношеское творчество Брюсова // Лит. наследство. М., 1937. Т. 27/28. С. 210.



читал «Этику» в подлиннике и написал к ней обширный комментарий<sup>1</sup>.

Литературные и философские аллюзии и реминисценции в раннем творчестве Брюсова подробно освещены в цитируемой выше статье Гудзия. Однако от внимания исследователя ускользает немаловажный источник брюсовского вдохновения — любовные переживания. В донжуанских списках Брюсов фиксирует разные степени собственной влюбленности, но даже обыкновенное «ухаживание» — характеристика наименьшей степени чувства у Брюсова — неизбежно приносило стихотворные плоды<sup>2</sup>. Наличие «прекрасной дамы» было необходимой составляющей жизненного пути Брюсова. Одним из первых адресатов ранней любовной лирики поэта стала Анна Николаевна (или Анюта). Предполагается, что это гувернантка Брюсова, о которой в повести «Моя юность» он писал:

...ей было 25 лет, но она была так моложава, что ей свободно можно было дать 17. Это была глупенькая, добренькая девочка, и по уму и по опытности не ушедшая за 17 лет; низенькая, курчавая, розовенькая<sup>3</sup>.

Далее Брюсов признается, что ему было все равно в кого влюбляться, т.к. «его сердце алкало любить». В автобиографической повести поэт приводит два стихотворения, которые были обращены к этой девушке<sup>4</sup>. Разрыв с Анютой, произо-

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Я. Автобиография // Брюсов В. Я. Дневники. Автобиографическая проза. Письма. М., 2002. С. 169.

<sup>2</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 4. Л. 2. Электронная копия: Валерий Брюсов [Электронный ресурс]: Цифровой архив. Электрон. дан. [М.,] 2021. URL: <http://bryusov.literature-archive.ru/ru/content/materialy-k-avtobiografii-1910-1920-gg> (дата обращения 30.06.2022).

<sup>3</sup> Брюсов В. Я. Моя юность. М., 1927. С. 43.

<sup>4</sup> Там же. С. 44–45.

шедший, очевидно, по инициативе Брюсова, который утратил к ней какие-либо чувства, поэт описывает следующим образом:

Я еще в первый раз терял любовь и мне это было слишком тяжело. Я думал, что все люблю, зарылся в свои занятия, хотел отказаться от мира, хотел, чтобы «сердце смолкло навсегда». Но оно было только придавлено, не разбито. Уже в мае рядом с отчаянным <так!> стоном, что я «смерти прошу у судьбы» (это не фраза!), вырвался крик «Счастья! Счастья! Счастья!» И, наконец, истомленный тяжелой борьбой я безумно отдался первому проблеску чувства (Е. Ф-ва), чтобы отдохнуть, забыть хотя в призраке любви<sup>1</sup>.

Любопытно, что для характеристики двух противоположных состояний — отчаяния и возрождения — в приведенном выше фрагменте Брюсов использует собственные стихи. Строка «смерти прошу у судьбы»<sup>2</sup> была взята им из чернового наброска, записанного в стихотворную тетрадь, а слова: «Счастья! Счастья! Счастья!» — являются первой строкой еще одного чернового наброска, который предваряет помета Брюсова «Это уже новая нота»<sup>3</sup>.

Следующий адресат брюсовской любви — Елизавета Федорова. Помимо стихотворений, которые были непосредственно ей посвящены («Сердце снова узнало желанья...», «Вновь я узнал любви упоенье...»<sup>4</sup>), Брюсов, как он сам признается, пишет ей «длин<ные> послания по 2–3 листа»<sup>5</sup>, к сожалению, сами послания не сохранились, но эти письма вдохновили Брюсова на написание нескольких стихотворений, помещенных в «Записной тетради». В «Моей юности»,

---

<sup>1</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 2. Л. 5.

<sup>2</sup> Там же. Л. 10 об.

<sup>3</sup> Там же. Л. 11.

<sup>4</sup> Там же. Л. 13 об.–14.

<sup>5</sup> Там же. Л. 12.

где Елизавета выведена под именем Елены Викторовой, он так опишет свой образ жизни в то время:

Шатаясь по кофейням, проводя ночи за картами, воображая себя влюбленным в Леночку Викторову, я твердо знал, именно знал, что это не навсегда<sup>1</sup>.

Характерно, что спустя почти десять лет («Моя юность» была закончена в 1903 г.) Брюсов подчеркивает эфемерность собственных чувств — «воображая себя влюбленным», что позднее превратится в заглавие одного из столбцов его донжуанского списка: «мне казалось, что я любил»<sup>2</sup>. Вероятнее всего, Брюсов отчетливо осознавал искусственность собственных переживаний. Это игра в любовь, необходимая для поддержания собственного мифического образа поэта, в ранних эго-документах будет встречаться повсеместно. Н. А. Богомолов, подчеркивал, что главной задачей брюсовского дневника вольно или невольно являлась «фиксация того типа жизнестроения, который был в высшей степени характерен для раннего этапа становления русского символизма»<sup>3</sup>. Таким образом, любовная линия, которая так подробно описана в дневниках, записных тетрадах, а затем и в «Моей юности», была одним из важнейших атрибутов брюсовского декадентства.

После разрыва с Елизаветой Федоровой, Брюсов некоторое время оказывает знаки внимания ее сестре Марии, даже пишет письмо, в котором признается ей в любви, но затем сам же понимает наигранность своих чувств и отступает<sup>4</sup>. В «Записной тетради» он пишет, что большую часть времени

---

<sup>1</sup> Брюсов В. Я. *Моя юность*. М., 1927. С. 72.

<sup>2</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 4. Л. 2.

<sup>3</sup> Богомолов Н. А. *Дневники в русской культуре начала XX века* // Тыняновский сб.: Четвертые Тыняновские чтения. Рига, 1990. С. 150.

<sup>4</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 2. Л. 19 об.

осени и зимы 1891 г. провел за учебой<sup>1</sup>, но в дневнике можно найти упоминания нескольких девушек, к которым он будет писать стихи: Вера Петровна Биндасова и Варвара Андреевна Краскова. Вера Петровна Биндасова или Верочка № 2 — подруга Вари и Елены Красковых. В конце 1891 г. Брюсов напишет Биндасовой стихотворение «Новая греза» («В сердце усталость моем...»<sup>2</sup>), которое сопроводит следующим комментарием:

Это стихотворение посвящено той, что на мгновение пробудила «в усталом сердце» «юные струны» <?>. Девушка она была неважная ни красотой, ни характером, ни умом, но меня прельстила наивность. Любовь держалась до лета и потом еще всплывала <?> иногда. Много я перед ней виноват и теперь еще продолжаю поступать с ней дурно, но когда я писал эти строки я искренно любил ее. Набрисал их в уме на пути от Красковых домой<sup>3</sup>.

Любопытно, что в начале 1892 г. с Брюсовым возобновляют знакомство Елизавета и Мария Федоровы. Он случайно встречает сестер на улице и те приглашают его в гости. Брюсов принимает приглашение, несколько раз также прогуливается с сестрами по бульвару и угощает их в кафе, но отмечает затруднительное финансовое положение, в котором оказалась семья и приходит к выводу, что с ним возобновили знакомство из корыстных целей. Но даже такое воспоминание о прошедших чувствах вдохновляет Брюсова на несколько стихотворений, посвященных Марии Федоровой «Я думал безумное сердце давно...» и «Мне снилось ты пришла ко мне...»<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> Там же. Л. 22 об.

<sup>2</sup> Там же. Л. 29 об.

<sup>3</sup> Там же. Л. 29 об.

<sup>4</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 3. Л. 6 об, 12.

Весной и летом 1892 г. жизнь Брюсова как бы раздваивается: с одной стороны, будучи в Москве, он общается с Федоровыми, а с другой стороны, в Голицыне его ждет общество семьи Красковых, которое ему в это время гораздо ближе. Вряд ли здесь уместно говорить о близости интеллектуальной, хотя Брюсов часто блистает своими познаниями и умением вести споры, его скорее считают чудаком, нежели интеллектуалом. Брюсов мечтает об идеализированной любви и рисует в своем воображении девушку, «что понимает меня. Она с которой вдвоем мы одиноки среди шумного мира, она у которой я найду забвенье и ласку, и ответ и надежду»<sup>1</sup>. Вера Биндасова на подобную роль явно не подходит, но это не мешает Брюсову периодически писать ей стихи и делать вид, что она ему небезразлична. В это же время он пытается ухаживать за Варварой Красковой. В «Моей юности» Брюсов практически ничего не упоминает о Варе, хотя в дневнике он пишет о своих попытках добиться ее расположения весьма подробно. Сначала он пытается понять, какие чувства и к кому он испытывает. В июне 1892 г. он записывает в дневнике: «Маленькое чувство к Вере было только веселой улыбкой»<sup>2</sup>, хотя в салоне его по-прежнему будут считать кавалером Верочки, он будет распространять слухи, что он ее больше не любит. В конце июля 1892 г. он анализирует свои чувства к Варе: «Влюблен ли я, притворяюсь ли, что влюблен или не люблю вовсе?» и далее следует ответ: «Я смотрел на нее и любовь, сладкая, чудная просыпалась в сердце»<sup>3</sup>.

12 сентября 1892 г. Брюсов напишет письмо, которое, по всей видимости, адресует самому себе. В нем он признается,

---

<sup>1</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 11.2. Л. 12 об. Электронная копия: Валерий Брюсов: URL: <http://bryusov.literature-archive.ru/ru/content/moya-zhizn-knigi-67> (дата обращения: 30.06.2022).

<sup>2</sup> Там же. Л. 11.

<sup>3</sup> Там же. Л. 18.

что ни Варю, ни Верочку № 1, ни Верочку № 2 он не любит. Далее он пишет:

Ухаживаю я за Верочкой № второй ни с целью убедить других, что я влюблен в нее: я слишком уже ухаживаю. Нет! Я желаю, чтобы думали вот что: он притворяется влюбленным, боясь, что заметят его любовь к Варе. Одним словом, это одно звено цепи моих <?> убеждений, которыми я заставляю всех уверовать в мою (несуществующую! <1 нрзб>!) любовь к Варе<sup>1</sup>.

В салоне семьи Красковых не только были увлечены спиритизмом, о чем уже достаточно подробно написано<sup>2</sup>, но также ставили любительские спектакли. Летом 1892 г. Брюсов принимал в этих постановках активное участие. Ставили в основном классические произведения, «Женитьбу» Гоголя, например. Эти любительские спектакли подвигли Брюсова на написание нескольких пьес: так появился замысел пьес «Помпей Великий» и «Юлий Цезарь». В июле 1892 г. он записывает: «Я похож на Антония, очарованного Клеопатрой»<sup>3</sup>, вероятно, в тот момент под Клеопатрой подразумевалась Варвара Краскова, но уже в сентябре того же года Брюсов задумал поставить «Юлия Цезаря» и предлагает роль сестре Вари — Елене. В записной тетради стихов в сентябре 1892 г. Брюсов пишет, что в эти «дни, когда я начинал чувствовать,

---

<sup>1</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 30. Л. 2. Электронная копия: Валерий Брюсов. URL: <http://bryusov.literature-archive.ru/ru/content/dnevnikovaya-zapis-1892-1925-gg> (дата обращения: 30.06.2022).

<sup>2</sup> См.: *Богомолов Н. А.* Русская литература и оккультизм. М., 1999. С. 279–310.

<sup>3</sup> НИОР РГБ.Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 12.1. Л. 21 об. Электронная копия: Валерий Брюсов. URL: <http://bryusov.literature-archive.ru/ru/content/moya-zhizn-knigi-67> (дата обращения: 30.06.2022).

что Вари не люблю», он устремляет весь свой любовный пыл на Елену Краскову<sup>1</sup>.

В записной тетради стихов весь период отношений с Еленой Красковой назван «Символизм»<sup>2</sup>. Возможно, что название этому периоду было дано Брюсовым постфактум, также как и название, и эпиграф шестой книги дневника. Шестая книга имеет подзаголовок «Леля» и эпиграф из стихотворения Поля Верлена: «Puis déjà très anciens»<sup>3</sup>. Как отмечает Гиндин, при переводе этого стихотворения на русский язык Брюсов привнес в него мотив смерти возлюбленной, при этом в качестве героини выступала Елена Краскова, которая умерла от оспы в мае 1893 г., а лирическим героем был сам Брюсов<sup>4</sup>.

Следует заметить, что осенью 1892 г., во время начала его романа с Еленой Красковой, он ближе знакомится с Натальей Александровной Дарузес, с которой они вместе играли в любительских спектаклях, и пишет для нее «обещанный акростих “Наташа”»<sup>5</sup>. Седьмая книга брюсовского дневника имеет подзаголовок «Книга Та-ли»<sup>6</sup>, так Брюсов называл Наталью; начинается книга записью от 12 мая 1893 г., а Елена умерла 18 мая 1893 г., о чем Брюсов пишет в этой же книге. И Елену Краскову, и Наталью Дарузес, а затем и Верочку Биндасову, связь с которой не закончилась с брюсовской влюбленностью в Варвару Краскову, поэт охарактеризует весьма двусмысленной фразой: «не любя, мы были близки»<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 3. Л. 25.

<sup>2</sup> Там же. Л. 30.

<sup>3</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 12.1. Л. 1.

<sup>4</sup> Гиндин С. И. Из ранней верленианы Валерия Брюсова // *De visu*. 1993. № 8 (9). С. 49.

<sup>5</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 3. Л. 27 об.

<sup>6</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 12.2. Л. 1.

<sup>7</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 1. Ед. хр. 4. Л. 2.

Таким образом, несмотря на приверженность Брюсова различным иррациональным веяниям эпохи Серебряного века, он подходил к состоянию вдохновения с довольно-таки утилитарной точки зрения. В его мировоззрении вдохновение не отменяло той работы «над стихом», которую он старательно проводил. Безусловно, влюбленность вдохновляла поэта на новые произведения, но зачастую важен был не образ конкретной девушки, а сам факт наличия некоторого возвышенного чувства. Нередко в записных тетрадях можно встретить следующие пометы: «стихотворение было отправлено Марии Федоровой в письме от 28 октября, хотя оно вызвано Елиз<аветой> Вик<торовной>»<sup>1</sup>. В «Моей юности» есть весьма характерное признание самого Брюсова: «в сущности, мне было все равно (выделено Брюсовым. — *В. Г.*), в кого ни быть влюбленным, — мне просто нужен был чей-нибудь образ, чтобы писать к нему стих и мечтать о нем»<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> НИОР РГБ. Ф. 386. Карт. 14. Ед. хр. 2. Л. 14 об.

<sup>2</sup> *Брюсов В. Я.* Моя юность. С. 84.



**Р. Р. Кожухаров**

*Литературный институт им. А. М. Горького,  
Москва, Россия*

## **СЛОВО КАК «ЛОГОС»: ПЕРЕОСМЫСЛЕНИЕ СИМВОЛИСТСКИХ ПРЕДСТАВЛЕНИЙ О РЕАЛЬНОСТИ И РЕАЛИЗМЕ В МАНИФЕСТАХ АКМЕИСТОВ**

Даже спустя сто с лишним лет после появления первых акмеистических манифестов вопрос о наличии «идейно-эстетической основы», не только объединяющей творчество шести «правовверных» акмеистов, но и воздействующей на развитие русской литературы XX–XXI вв., остается открытым.

Как справедливо отметил исследователь, «в наше время, как при Белом и Ходасевиче, не прекращаются споры, был ли акмеизм или это только выдуманное ходкое название»<sup>1</sup>. Между тем, влияние акмеизма как поэтического мировоззрения на развитие русской и мировой литературы XX в. представляется очевидным. Сама констатация наличия спора вокруг акмеизма в XXI в. демонстрирует живость этого литературного явления.

Присутствие акмеистической идейно-эстетической программы в актуальной повестке дня литературы обусловлено содержанием концепции, объемлющей как идейно-эстетические, так и морально-нравственные, этические аспекты. Суть акмеизма в последовательной, прямой апелляции к слову как исходному «строительному» материалу и конечной цели художественной литературы, воплощению величия замысла, «альфе и омеге» и поэтического искусства, и быта и бытия человека в его онтологической всеохватности («Будем

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-145-163

<sup>1</sup> Ронен О. Акмеизм // Звезда. 2008. № 7. С. 217.

же доказывать свою правоту так, чтобы в ответ нам содрогалась вся цепь причин и следствий от альфы до омеги»<sup>1</sup>).

Одним из первых определений акмеизма можно считать высказывание В. М. Жирмунского, сделанное им в статье 1916 г. «Преодолевшие символизм»: «...вместо сложной, хаотической, уединенной личности — разнообразие внешнего мира, вместо эмоционального, музыкального лиризма — четкость и графичность в сочетании слов, а, главное, взамен мистического прозрения в тайну жизни — простой и точный психологический эмпиризм, — такова программа, объединяющая “гиперборейцев”»<sup>2</sup>. «Гиперборейцами» участников акмеистического круга Жирмунский именовал из-за названия журнала, запланированного в Цехе поэтов весной 1912 г. Разрешение на издание журнала под названием «Гиперборей» было получено 27 сентября 1912 г., в первый номер, в числе произведений других поэтов, вошли и стихи Нарбута. В заявлении «От редакции», которым открывался первый номер, акцент был сделан на преемственность, на «необходимость в закреплении и продолжении всех основных побед эпохи, известной под названием декадентства и модернизма»<sup>3</sup>.

Написано это «преемственное» заявление предположительно Городецким, однако уже вскоре «атмосфера наследования» в стане акмеизма сменится воинствующим противостоянием символизму. Причем возглавит эту «кампанию за акмеизм против символизма» именно Городецкий (из письма Ал. Чеботаревской Вяч. Иванову 3 марта 1913 г.)<sup>4</sup>

---

<sup>1</sup> *Мандельштам О.* Утро акмеизма // Сирена. Воронеж, 30 янв. 1919. № 4–5. Стр. 74.

<sup>2</sup> Цит. по: *Жирмунский В. М.* Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. С. 111–112.

<sup>3</sup> Александр Блок: Новые материалы и исследования: В 5 кн. Кн. 3. М., 1981. С. 402.

<sup>4</sup> Там же. С. 413.

Для Гумилева — «синдика», вождя новой литературной школы — ключевыми во взаимоотношении символизма и акмеизма являлись слова «преемственность» и «наследие». В программном манифесте 1913 г. «Наследие символизма и акмеизм» он формулирует:

...появились футуристы, эгофутуристы и прочие гиены, всегда следующие за львом. На смену символизма идет новое направление, как бы оно ни называлось, акмеизм ли (от слова акме — высшая степень чего-либо, цвет, цветущая пора), или адамизм (мужественно-твердый и ясный взгляд на жизнь), — во всяком случае, требующее большего равновесия сил и более точного знания отношений между субъектом и объектом, чем то было в символизме <...> надо, чтобы оно приняло его наследство и ответило на все поставленные им вопросы. Слава предков обязывает, а символизм был достойным отцом»<sup>1</sup>.

Развивая зооморфные сопоставления, Гумилев переосмысливает их в контексте новых эстетических установок, тесно коррелирующих с этическими и психологическими аспектами: «Как адамысты, мы немного лесные звери и, во всяком случае, не отдадим того, что в нас есть звериного в обмен на неврастению»<sup>2</sup>.

Автор манифеста акцентирует внимание на преемственности нового направления по отношению к наследию символистов. Тезис о субъектно-объектном соотношении отсылает к проблематике взаимодействия литературных родов и жанров, теоретико-литературным аспектам осмысления этих

---

<sup>1</sup> Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм // Аполлон. 1913. № 1. С. 42.

<sup>2</sup> Там же. С. 44. Ср. с признанием Ахматовой, сделанным в 1925 г., в связи со сбором воспоминаний для биографии Гумилева: «Тесное время — это царскосельский период, потому что царскоселы — это довольно звероподобные люди, ясно, что они ничего не вспомнят» ([Лукницкий П. Дневниковая запись 4.01.1925] // Лукницкая В. Перед тобой земля. Л., 1988. С. 331).

фундаментальных понятий, в частности, в трудах Белинского, философско-эстетической мысли Гегеля, восходящим к принципу «мимесиса» и способам подражания, разработанным в «Поэтике» Аристотеля. Впрочем, идейно-эстетическая программа нового течения требует проверки умозрительной теории насущной практикой, воплощения в то, что зримо, в то, что явлено. Как манифестацию этой установки можно расценивать, в частности, устойчивое использование авторами акмеистических манифестов архитектурных метафор. Городецкий уподобляет Гумилева «новому и бесстрашному архитектору», который «решил употреблять в поэзии только “бесстрастный материал”»<sup>1</sup>, а тот, в свою очередь, заявляет: «акмеистом труднее быть, чем символистом, как труднее построить собор, чем башню»<sup>2</sup>. В этом контексте показательное наблюдение Р. Д. Тименчика: «Почти все писавшие об акмеизме останавливались на “архитектурных” стихотворениях»<sup>3</sup>.

В статье «Утро акмеизма», написанной в 1913 г., Мандельштам, противопоставляя символизму направленность акмеистических исканий, использует тот же образный ряд, что и «синдик»:

Для того, чтобы успешно строить — первое условие искренний пизтэт к трем измерениям пространства — смотреть на них не как на обузу и на несчастную случайность, а как на Богом данный дворец. <...> Строить можно только во имя «трех измерений», так как они есть условие всякого зодчества. Вот почему архитектор должен быть хорошим домоседом, а символисты были плохими зодчими<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> *Городецкий С.* Некоторые течения в современной русской поэзии // Аполлон. 1913. № 1. С. 50.

<sup>2</sup> *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм. С. 43.

<sup>3</sup> *Тименчик Р. Д.* Храм премудрости Бога: стихотворение «Широко распахнуты ворота...» // Тименчик Р. Д. Подземные классики. Иннокентий Анненский. Николай Гумилев. М.; Иерусалим. 2017. С. 702.

<sup>4</sup> *Мандельштам О.* Утро акмеизма. Паг. 71.

Иллюстрируя «приземленность» акмеистических устремлений, Мандельштам перефразирует Гумилева: «Мы не летаем, мы поднимаемся только на те башни, какие сами можем построить»<sup>1</sup>.

Соотнесение образов поэта и зодчего, художественного произведения и здания (храма, собора) этимологически восходит к первоначальному смыслу термина «поэзия» (от лат. *poësis* от греч. ποιησις, из ποιέω «делаю, создаю», то есть, «поэзия», «творчество» — «то, что сотворено, создано, сделано»).

Акмеистическая картина художественного мира, по Гумилеву, укоренена в чувстве «самоценности каждого явления», которого, по его мнению, лишен символизм:

Для нас иерархия в мире явлений — только удельный вес каждого из них, причем вес ничтожнейшего все-таки несоизмеримо больше отсутствия веса, небытия, и поэтому перед лицом бытия все явления — братья<sup>2</sup>.

Установки нового литературного направления, онтологически обусловленные неразрывной связью с «миром явлений», тесно соотнесены с аристотелевской концепцией «способов подражания» и принципом «мимесиса», составляющих, по Аристотелю, сущность и человеческой природы, и искусства поэзии:

Так как подражание свойственно нам по природе, так же как и гармония и ритм (а что метры — особые виды ритмов, это очевидно), то еще в глубокой древности были люди, одаренные от природы способностью к этому, которые, мало-

---

<sup>1</sup> Там же. Паг. 72.

<sup>2</sup> Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм. С. 42.

помалу развивая ее, породили из импровизации [действительную] поэзию<sup>1</sup>.

Человек осознается акмеистами как неотъемлемая часть «мира явлений», первичной природы, ритмически организованной Создателем всего сущего, как и поэзия, «*natura secunda*»:

Мы не решились бы заставить атом поклониться Богу, если бы это не было в его природе. Но, ощущая себя явлениями среди явлений, мы становимся причастны мировому ритму, принимаем все воздействия на нас и в свою очередь воздействуем сами<sup>2</sup>.

Краеугольными в построении акмеистических постулатов Мандельштама становятся понятия «явление» и «реальность»:

Поэт возводит явление в десятизначную степень, и скромная внешность произведения искусства обманывает нас относительно чудовищно-уплотненной реальности, которой оно обладает.

Эта реальность в поэзии — слово как таковое<sup>3</sup>.

Аристотелевский тезис о неразрывной «подражательной» взаимосвязи природы, человека и поэзии переосмыслен в акмеистической «любви к организму и организации»<sup>4</sup>. Под «организацией» здесь очевидно подразумевается искусство слова, по Мандельштаму — «чудовищно-уплотненная реаль-

---

<sup>1</sup> *Аристотель*. Риторика. Поэтика. М., 2011. С. 168.

<sup>2</sup> *Гумилев Н.* Наследие символизма и акмеизм. С. 43.

<sup>3</sup> *Мандельштам О.* Утро акмеизма. С. 69.

<sup>4</sup> Там же. С. 71.

ность» поэзии. Потому в программе акмеизма и «этика становится эстетикой, расширяясь до области последней»<sup>1</sup>.

Л. Я. Гинзбург в фундаментальной работе «Литература в поисках реальности», отмечая, что «множество школ и направлений искусства провозглашали своей целью познание реальности», указывает на необходимость различать три термина: реальность, реальное и — реализм как исторически осмысленную систему, порожденную социальными и культурными условиями XIX век (что не исключает, например, «типологического» понимания реализма и романтизма как «"вечных" противоборствующих начал искусства»)<sup>2</sup>. Обращая внимание на то, что перевод аристотелевского термина «*мимесис*» — «*подражание*» неточен, Гинзбург уточняет: «Слово *мимесис* допускает толкование более широкое — преобразующее воспроизведение объекта. В этом смысле не только изображение сущего (люди такие, “каковы они есть”), но и изображение должного (идеального) есть подражание; равно как и изображение комического»<sup>3</sup>.

Толкование мимесиса, в том числе и как «изображения должного», то есть «идеального», соотносится с понятием «новый идеализм», которое использует Д. С. Мережковский, формулируя эстетические принципы символизма<sup>4</sup>. Он, в частности, отмечает: «Непростительная ошибка — думать, что художественный идеализм какое-то вчерашнее изобретение парижской моды. Это возвращение к древнему, вечному, никогда не умиравшему»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Гумилев Н. Наследие символизма и акмеизм. С. 43.

<sup>2</sup> Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности // Гинзбург Л. Я. Литература в поисках реальности. Статьи. Эссе. Заметки. Л., 1987. С. 4, 7.

<sup>3</sup> Там же. С. 5.

<sup>4</sup> Мережковский Д. О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893. С. 37.

<sup>5</sup> Там же. С. 40.

Архитектоника символистской картины мира дуалистична и обусловлена противостоянием идеального и материального. Д. С. Мережковский подчеркивает: «Наше время должно определить двумя противоположными чертами — это время самого крайнего *материализма* и вместе с тем самых страстных *идеальных* порывов духа»<sup>1</sup>. Такой принцип миро-созерцания соотносится с приведенным выше «типологическим» пониманием реализма и романтизма как «“вечных” противоборствующих начал искусства» (Л. Я. Гинзбург).

Наследуя у романтизма одну из ключевых антитез — «поэт и толпа», «новый идеализм» трактует ее в эстетическом, «типологическом» ключе:

Преобладающий вкус толпы — до сих пор реалистический. Художественный материализм соответствует научному и нравственному материализму. Пошлая сторона отрицания, отсутствие высшей идеальной культуры, цивилизованное варварство среди грандиозных изобретений техники — все это наложило своеобразную печать на отношение современной толпы к искусству<sup>2</sup>.

Черты «нового идеализма», под которым подразумевается символизм, Д. С. Мережковский обнаруживает в творчестве Тургенева, Гончарова, Достоевского и Л. Толстого, наконец, Чехова. Но в то же время «идеальная поэзия» оказывается в оппозиции к «художественному материализму», подразумевающему реалистический метод, жанру «позитивного»<sup>3</sup>, «большого общественного»<sup>4</sup> романа.

Обоснование символистской оппозиции идеала и материализма предпринимается со ссылкой на суждения Гете:

---

<sup>1</sup> Там же. С. 38.

<sup>2</sup> Там же. С. 39.

<sup>3</sup> Там же. С. 39.

<sup>4</sup> Там же. 45.



«И что такое реальность сама по себе? Нам доставляет удовольствие ее правдивое изображение, которое может дать нам более отчетливое знание о некоторых вещах; но собственно польза для высшего, что в нас есть, заключается в идеале, который исходит из сердца поэта». Потом Гете формулировал эту мысль еще более сильно: *«чем несоизмеримее и для ума недостижимее данное поэтическое произведение, тем оно прекраснее»*<sup>1</sup>.

Концептуальное для «нового идеализма» стремление выйти за пределы материальной действительности в «несоизмеримую и для ума недостижимую» область прекрасного за счет *«мистического содержания, символов и расширения художественной впечатлительности»*<sup>2</sup> последовательно фиксируется в поэтической практике символистов. Эмпирическая реальность, «всё видимое нами» — это «только отблеск, только тени / От незримого очами» (В. Соловьев). В лоне символизма культивируется тип поэта-мечтателя, суть состояния которого — бесконечное стремление, а подоплека — бегство от действительности. Один из ключевых локусов символизма «даль», наделяется не только пространственными, но и временными характеристиками, ибо «только грядущее — область поэта» (В. Брюсов). Лирический герой Брюсова, по сути манифестирующий кодекс и модель поведения поэта-символиста, в своем пафосе отторжения «мира сего» безапелляционен и безжалостен («А я всегда, неизменно, / Молюсь неземной красоте / Я чужд тревогам вселенной, / Отдавшись холодной мечте». Тот, кто устремляется «пламенной дорогой / К потоку вечных перемен»), избирает путь неизбывного одиночества и потому должен избавиться от всего

---

<sup>1</sup> Там же. С. 41.

<sup>2</sup> Там же. С. 43.

лишнего<sup>1</sup>. Связь и взаимодействие с окружающей действительностью, в том числе и любые варианты коммуникации расцениваются «мечтателем-символистом» как непосильное и ненужное бремя и потому должны быть редуцированы, нивелированы до предела. Отсюда и хрестоматийный императив «Юному поэту»: «...никому не сочувствуй / Сам же себя полюби беспредельно». Нельзя не отметить, что этот завет Брюсов формулирует вторым по счету («Помни второй...»), что напрямую отсылает к евангельской заповеди: «...вторая же подобная ей: возлюби ближнего твоего, как самого себя» (Мф. 22:39). В Евангелие эта заповедь следует после «первой и наибольшей» (Мф. 22:38): «...возлюби Господа Бога твоего всем сердцем твоим и всею душою твоею и всем разумением твоим» (Мф. 22:37). Две евангельских заповеди являют цель (идеал) человеческих устремлений: единственно возможное состояние целостности бытия, явленной в сумме трех объединенных любовью составляющих: Бога, «Я» (субъекта, в сердце, душе и разумении которого пребывает Создатель) и «ближнего» (объекта, воплощения предметного мира, окружающей реальности). Символистская заповедь подчеркнуто противопоставляется евангельскому идеалу, гиперболизирует субъекта, оставляя ему лишь собственное «эго» как единственное средство, необходимое для достижения заветного идеала: «бездумного», «бесцельного» «поклонения искусству».

Символистская рефлексия по поводу реалистического типа мировосприятия и реализма как творческого метода далеко не исчерпывается неприятием материализма в его художественной, научной, нравственной сущностях. Так, Андрей Белый в 1907 г., рассуждая о творчестве Чехова, отмечает: «В нем встречаются, в нем скрещиваются противоположные те-

---

<sup>1</sup> Ср. оценочную характеристику Мандельштама: «Символисты были плохими соседями и любили путешествия» (*Мандельштам О. Утро акмеизма. С. 71*).

чения: символизм и реализм»<sup>1</sup>. О своеобразном соединении символизма с реализмом у автора «Серебряного голубя» в 1910 г. пишет Н. Бердяев<sup>2</sup>, а М. Волошин называет А. Белого среди авторов, в романах и повестях которых «уже начинаются пути неореализма», подчеркивая при этом, что «новый реализм не враждебен символизму»<sup>3</sup>.

Вяч. Иванов в 1909 г., в книге «По звездам. Опыт философские, эстетические и критические», выдвигает лозунг: «От реального к реальнейшему»<sup>4</sup>. Мережковский в контексте творчества Гончарова использует характеристику «*глубоко реальный символизм*».

Однако дуалистическая модель проецируется и на личное творчество. Так, Мережковский противопоставляет Тургенева-поэта и Тургенева-прозаика с «обычной реалистической формой и модной темой»<sup>5</sup>.

В русле реалистических устремлений русской литературы первостепенная роль, по мнению Л. Я. Гинзбург, принадлежит статье Белинского «О русской повести и повестях г. Гоголя» (1835): «Рассмотрение в этой статье Гоголя как реального поэта закладывало теоретические основы натуральной школы и — в перспективе — русского реализма»<sup>6</sup>. Показательно, что именно гоголевская линия становится направляющей для идейно-эстетических исканий представителей левого фланга адамизма в стремлении двигаться по пути «акмеистического реализма», «натуро-реализма», обретения «быто-эпоса».

---

<sup>1</sup> Белый А. А. П. Чехов (1907) // Арабески. Книга статей. М., 1911. С. 395.

<sup>2</sup> Бердяев Н. Русский соблазн: По поводу «Серебряного голубя» А. Белого // Русская мысль. 1910. № 11. С. 104.

<sup>3</sup> Волошин М. Лики творчества. Л., 1988. С. 61.

<sup>4</sup> Иванов Вяч. По звездам. Опыт философские, эстетические и критические. СПб., 1909. С. 305.

<sup>5</sup> Мережковский Д. О причинах упадка... С. 44.

<sup>6</sup> Гинзбург Л. Литература в поисках реальности. С. 7.

«Литература прежде всего моделирует человека — это и есть искомая реальность»... Исходя из этой всеобъемлющей формулы, а также из положения о том, что каждая эпоха определяет свое отношение литературы к изображению внешнего мира, Л. Я. Гинзбург конкретизирует средства соотнесения слова и вещи:

Возможно *называние* вещей без дальнейших определений; вернее, в таких случаях дальнейшие определения предоставляются восприятию читателя. Другой способ — *перечисление*, когда от рядоположения вещей между ними возникают новые смысловые связи. Наконец — *описание*<sup>1</sup>.

Далее исследователь дает ключевую характеристику реалистического метода: «Реализм XIX века — это восприятие индуктивное, задерживающееся на частностях, резко локализованное в пространстве и во времени»<sup>2</sup>, и обращает внимание на «безобразное и комическое», которое служит материалом «раннереалистических описаний», имеющих романтический генезис и на русской почве соотносимых с произведениями натуральной школы<sup>3</sup>. В контексте осмысления эволюции реализма как художественной системы следует важнейший вывод:

Реалистическое описание — это в пределе бесконечное разложение признаков на признаки еще более дробные. Поздний русский реализм прозой Бунина дал образцы подобного предельного расчленения — непрерывной, напряженной словесной переработки осязаемого внешнего мира<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 13.

<sup>2</sup> Там же. С. 21.

<sup>3</sup> Там же. С. 25.

<sup>4</sup> Там же. С. 28.

Указанные характеристики, способы «преображающего воспроизведения объекта» эмпирического мира посредством художественного слова напрямую соотносятся с акмеистической эстетикой предметности, укорененной в вещном бытии, а также — с формальными подходами, манифестированными акмеистами и в теоретических статьях, и в поэтических текстах. В контексте поэтики Нарбута значимым представляется уточнение типологической обусловленности приемов «позднего реализма» Бунина, у которого каждая подробность описания, по словам Л. Гинзбург, сопровождается «мнимой отрицательной» авторской оценкой, апеллирующей к тому, чтобы вызвать у читателя чувственные, «как можно более вещественные представления»<sup>1</sup>.

Фундаментальный тезис Мандельштама о том, что реальность в поэзии — слово как таковое, наглядно уточняется метафорически интонированной аллюзией:

Камень Тютчева, что «с горы скатившись, лег в долине, сорвавшись сам собой иль был низвергнут мыслящей рукой», — есть слово <...>. Акмеисты с благоговением поднимают таинственный тютчевский камень и кладут его в основу своего здания<sup>2</sup>.

Здесь и обнаруживается ключевой для новой литературной концепции подтекст, первоисточник «благоговения» и «таинства». Акцентируя внимание на том, что «сознательный смысл слова, Логос» неотделим от его формы, поэт вступает в полемику с футуристическим пониманием «слова как такового». В одноименной статье 1913 г. А. Крученых и В. Хлебников декларируют стремление вывести слово за пределы уровня семантики. «Подчиненность смыслу» слова трактует-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 28, 29.

<sup>2</sup> Мандельштам О. Утро акмеизма. Паг. 71.

ся как его пребывание «в кандалах»<sup>1</sup>, само оно «все еще не ценность, слово все еще только терпимо»<sup>2</sup>.

Показательно, что при выработке концептуального подхода к слову символисты также обращаются к Тютчеву. Мережковский, рассуждая о слове как о средстве выразительности и материале поэзии, приводит тютчевскую формулу, прямо противоположную акмеистической установке: «Мысль изреченная есть ложь». Теоретик символизма уточняет: «В поэзии то, что не сказано и мерцает сквозь красоту символа, действует сильнее на сердце, чем то, что выражено словами»<sup>3</sup>. В данном ракурсе слово воспринимается как необходимое в поэзии материальное средство для достижения идеальной цели, это часть материи, предметного мира, насильно навязанная мысли оболочка, с которой надо смириться.

Для автора сборника «Камень» и его друзей-акмеистов слово не только материал для поэтического строительства, но и Слово с большой буквы, «Логос, такая же прекрасная форма, как музыка для символистов»<sup>4</sup>. А это означает, что «в начале было Слово» (Ин. 1:1) и Слово пребудет в конце, и оно суть одно, написанное в свитке книги жизни и знаменующее начало и конец «времен и лет» истории человечества и его культуры.

В манифесте «Утро акмеизма» формулируется «высшая заповедь» нового литературного направления: «Любите существование вещи больше самой вещи, и своё бытие больше самих себя»<sup>5</sup>. Это экзистенциально-эстетическое предписание

---

<sup>1</sup> Крученых А. Новые пути слова (язык будущего – смерть символизму) // Русский футуризм: Теория. Практика. Критика. Воспоминания. М., 1999. С. 50.

<sup>2</sup> Крученых А., Хлебников В. Буква как таковая // Собр. произв. Велимира Хлебникова. Л. Т. 5: Стихи, проза, статьи, записная книжка, письма, дневник. [1933]. С. 248.

<sup>3</sup> Мережковский Д. О причинах упадка... С. 42.

<sup>4</sup> Мандельштам О. Утро акмеизма. С. 70.

<sup>5</sup> Там же. Паг. 72.

оказывается востребованным и в отяжелевшем от братоубийственной крови 1918 г., когда Владимир Нарбут публикует манифест своего соратника по акмеистическому содружеству в первом в послереволюционной России литературном журнале «Сирена», и в 1920–1930 гг., когда к принципам акмеистической поэтики обращаются новокрестьянские поэты, имажинисты, представители «юго-западной школы» и «парижской ноты», «Серапионовы братья», обэриуты, представители конструктивизма<sup>1</sup>.

Специфику художественного образа в поэтике Маяковского Мирский противопоставляет типологии образа, укорененного в эстетике акмеизма:

Образ у Маяковского всегда метафоричен, он всегда обозначает что-то другое. У Нарбута, у Сельвинского, у Багрицкого в основе стихотворения всегда лежит образ, отражающий объективную действительность. Образ не метафорический. Метафора играет совершенно подчиненную роль и может отсутствовать, как она отсутствует у Гомера и у Пушкина<sup>2</sup>.

Образ, отражающий «объективную действительность» и отсылки к Пушкину и, в особенности, к Гомеру, актуализируют возможность сопоставления «акмеистического реализма» (Городецкий) с аристотелевским принципом подражания реальности, воплощенном, в частности, в «эпическом» рас-

---

<sup>1</sup> О. Ронен, определяя акмеизм как «финальный стиль», в то же время, указывает на «оригинальное использование уроков Нарбута «крестьянскими поэтами» «юго-западной школой» и обэриутами» (*Ронен О. Акмеизм // Звезда. 2008. № 7. С. 219, 226*). Д. Мирский, в частности, отмечает: «Оживлением акмеистического наследства на советской почве был и конструктивизм» (*Мирский Д. О Багрицком // Д. Мирский. Литературно-критические статьи. М., 1978. С. 230*).

<sup>2</sup> *Мирский Д. Литературно-критические статьи. С. 232.*

сказывании «о событии, как о чем-то отдельном от себя, как это делает Гомер»<sup>1</sup>.

Акмеистическая линия оказывается значимой для русской литературы второй половины XX в., обнаруживая стилеобразующее присутствие в творчестве самых разных авторов: Арсений Тарковский, группа Леонида Черткова, лианозовцы, «ахматовские сироты» и Иосиф Бродский, Олег Чухонцев, группа «Московское время», метаметафористы (с их попыткой преодоления метафорического принципа создания образа посредством метаболы), Денис Новиков, Борис Рыжий и уральские поэты его круга. Этот список можно продолжать...

М. М. Бахтин и П. Н. Медведев указывали на «овеществленность» как на ключевую характеристику акмеистического слова, и в то же время заявляли:

Слово у акмеистов, — не в их декларациях, а в их поэтической практике, — берется не из становления идеологической жизни, а непосредственно из литературного же контекста и только из него<sup>2</sup>.

Бахтинский императив, который, на первый взгляд, фиксирует литературоцентричную укорененность акмеистического слова, и, следовательно, его оторванность от реальной жизни, тем не менее, напрямую отсылает к мандельштамовскому пониманию формулы: «Реальность в поэзии — слово как таковое», воспринимаемой как производная пушкинской формулы: «Слова поэта суть уже его дела».

Пушкинская мысль становится камертоном в размышлениях о слове и его бытии для Гоголя (зачин главы «О том, что такое слово» в «Выбранных местах из переписки с друзьями»

---

<sup>1</sup> *Аристотель*. Риторика. Поэтика. М., 2011. С. 167.

<sup>2</sup> *Медведев П. Н.* Формальный метод в литературоведении. Л., 1928. С. 83–84.



ми»)<sup>1</sup>. В этом, пушкинском контексте и высшая заповедь акмеизма понимается как формула поэтического искусства, где «существование вещи» — это существование «овеществленного» поэтического слова, а «своё бытие» – бытие поэта, которое реализуется в жизненных реалиях через его «дело»: создание поэтического текста, то есть выстраивание лучших слов в лучшем порядке.

Показательно, что к пушкинской формуле «слова поэта суть уже его дела» в самый канун трагического финала своего пути «вочеловечения» обращается Блок. Последнее слово поэта в феврале 1921 г. было слово о Пушкине и слово самого Пушкина<sup>2</sup>.

Именно поэтическая реальность и является подлинной реальностью, истинным образом бытия. В этом ключе акмеизм качественно переосмысливает отношение к реализму как эстетической категории, причем в масштабе «мировой культуры», от аристотелевских представлений о поэтическом искусстве как вторичной природе (*natura secunda*), результате подражания первичной природе окружающей реальности, до восходящих к гегелевской эстетике (по сути, все той же аристотелевской «Поэтике») представлений символистов о противопоставленном упорядоченной прозе жизни идеальном мире чистого искусства.

Противостояние и борьба новой поэтики с идейно-эстетическим господством символизма оказалась интонирована не только пафосом критики и ниспровержения, но и ситуацией наследования.

По сути, акмеизм и взял на себя миссию возрождения реализма, но в идейно-эстетическом статусе нового литературного направления, содержание которого основывалось на но-

---

<sup>1</sup> Гоголь Н. Выбранные места из переписки с друзьями. СПб., 1847. С. 28.

<sup>2</sup> Бояновский В. Трагедия Блока // Александр Блок: Исследования и материалы. СПб., 2016. С. 388.

вом фундаменте, вырабатываясь не только в манифестах, критических статьях и письмах, но и в поэтической практике.

Формула О. Мандельштама: «Русский номинализм, то есть представление о реальности слова как такового, животворит дух нашего языка»<sup>1</sup>, обосновывая сущностные установки акмеизма, по сути, отсылает к эстетике адамизма, течения в русле новой литературной школы, принципы которого воплотились в произведениях «левого фланга» (Р. Тименчик) акмеизма — В. Нарбута, М. Зенкевича, С. Городецкого.

С этим суждением соотносится тезис Ю. М. Лотмана о типологии акмеистического текста, «семантической основой» которого является «естественный язык», а подлинной реальностью — реальность поэтического текста: «Легко заметить, что в системе акмеизма культура — вторичная система — фигурирует на правах первичной, как материал для стилизации — построения новой культуры»<sup>2</sup>.

О. Ронен представляет акмеизм как «синтез, гегелевское “снятие” антитетичности между несколькими соперничавшими течениями»<sup>3</sup>. Суть этой миссии — «“преодоление” дихотомии реализма и символизма». Развивая тезис о реалистическом фундаменте акмеистической поэтики, О. Ронен отсылает к статье А. Долинина 1913 г. и его высказыванию: «...с акмеизмом, если суждено ему окрепнуть, снова *выдвинется* в литературе то содержание, которое обычно разумеют под реализмом. *Выдвинется*, но не *вернется* по той простой причине, что он, реализм, никуда и не уходил»<sup>4</sup>, и далее подчеркивает качественно новое содержание акмеистического реализма:

---

<sup>1</sup> Цит. по: Ронен О. Акмеизм. С. 218.

<sup>2</sup> Лотман Ю. М. Стихотворения раннего Пастернака и некоторые вопросы структурного изучения текста // Труды по знаковым системам. IV. Тарту, 1969. С. 229.

<sup>3</sup> Ронен О. Акмеизм. С. 219.

<sup>4</sup> Долинин А. Акмеизм // Заветы. 1913. № 5. С. 161.

На самом деле акмеизм защищал философский принцип тождества субъекта и объекта, следствием которого является адекватность означающего слова означаемому миру, но в то же время настаивал на структурном разнообразии смыслов поэтического слова, независимых ни от имманентного обозначаемого (как у реалистов), ни от трансцендентного (как у символистов), но зато зависящих от прежнего его употребления в других поэтических или культурных контекстах. Акмеизм утверждал реальность вещей, потому что в «чудовищно уплотненной реальности» произведения они были обозначены, названы словами, источником которых был живой Логос, Слово-Бог, а не наоборот, как у реалистов, для которых жизненность текста происходила от его соответствия реальности означаемых им вещей<sup>1</sup>.

Таким образом, в качестве краеугольного принципа акмеистической поэтики, как и в реалистическом искусстве, выступает подражание реальности, но этот принцип стремится воплотиться не в соответствии с родовыми предписаниями аристотелевского «мимесиса», а «по образу и подобию» Слова, которое «искони бе».

Реальность, которой поэт должен подражать, это не первичная реальность хаотичного кишения неупорядоченной жизни, не аристотелевская *natura gr̄ita*, а первичная реальность бытия Слова как образа и подобия Создателя всего сущего. Дела поэта — его слова, должны соотноситься с образом Слова, и в этом поэт уподобляется первому человеку, Адаму, которого Бог наделяет великой мудростью: «Как наречет человек всякую душу живую, так и было имя ей» (Быт. 2:19). Наречение Адамом всякой души живой отцы церкви именуют проявлением «полноты власти» и «силы господства» (Иоанн Златоуст). По сути, это первое дело, которое совершает первый человек под пристальным вниманием своего творца, и дело это — слово, то есть дело поэта.

---

<sup>1</sup> Ронен О. Акмеизм. С. 219.

**А. А. Липинская**

*Санкт-Петербургский государственный экономический  
университет, Россия*

## **КАТАРСИСА НЕ БУДЕТ: СИТУАЦИИ УЗНАВАНИЯ В ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКЕ**

Готическая новелла как жанр строится вокруг определенного типа ситуаций: в привычный рационально устроенный мир вторгается нечто странное, непостижимое. Логично предположить, что момент столкновения двух реальностей, осознания героями, что «что-то тут не так», должен играть важную роль в сюжете подобных текстов. Рассмотрим ряд «канонических» новелл с этой позиции (в них представлены, пожалуй, самые распространенные варианты ситуации узнавания).

«Комната с гобеленами» (*The Tapestried Chamber*<sup>1</sup>, 1828) Вальтера Скотта — очень ранний образец жанра и при этом совершенно типичная история о доме с привидениями. Генерал останавливается у друга, ему является ужасный призрак (перевод цитат здесь и далее мой. — *А. Л.*):

Я счел сие вторжение весьма странным, но ни на миг не усомнился, что вижу перед собой смертную, какую-то старую женщину из числа домочадцев, вознамерившуюся нарядиться в бабкино платье — вероятно (коль скоро ваша милость упоминала некоторую тесноту), ее выселили из комнаты, дабы разместить меня, и она, забывшись, вернулась к себе в полночь. Подумав так, я пошевелился в кровати и тихонько кашлянул, дабы незваная гостя заметила мое присутствие. Она медленно обернулась, но, боже правый, милорд, что за лик она явила мне! Больше не было сомнения в том, кто это — и она явно не

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-164-173

<sup>1</sup> Classic Victorian & Edwardian Ghost Stories. London, 2008. V. VII. P. 289.

принадлежала к числу живых. На лице ее, застывшем лице трупа, запечатлелись следы отвратительных страстей, владевших ею при жизни<sup>1</sup>.

Поначалу герой пытается найти рациональное объяснение, причем весьма замысловатое. Он в доме старого друга, он едва ли суеверен, а особа в просторном одеянии стоит к нему спиной.

Наутро при осмотре портретной галереи замка он видит портрет дамы в старинном костюме и, конечно, узнает ее, а хозяин объясняет, что это его прародительница, и в спальне, где ночевал генерал, произошли убийство и кровосмешение. Свидетельства сходятся. Вот оно, узнавание — двухступенчатое: сначала понять, что это не живой человек, а призрак, а потом узнать лицо на портрете и выяснить, в чем дело.

Это все же достаточно простой случай: суть загадочного происшествия раскрывается<sup>2</sup> (точнее, она заранее известна хозяевам дома и неизвестна гостю, на что он, разумеется, обижен), комнату закрывают навсегда, и проблема как будто решена. Однако призрак не изгнан и не обрел покой: не представляется возможным установить, насколько этот момент был важен для Скотта. Но именно здесь рождается мотив, впоследствии сыгравший большую роль и во многом определяющий отличие готической новеллы от во многом родственного ей детектива, в котором преступник непременно должен быть не только найден, но и обезврежен.

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 8.

<sup>2</sup>А. Ю. Сорочан отмечает: «Вторжение иного мира в произведениях В. Скотта столь же строго мотивировано, и место «страшного» весьма ограничено – в уголке огромной сцены» (*Сорочан А. Ю. Дискурсы ужасного: к постановке проблемы // Все страхи мира: horror в литературе и искусстве. СПб.; Тверь, 2015. С. 11*).

В новелле М. Р. Джеймса «Альбом каноника Альберика» (*Canon Alberic's Scrap-Book*<sup>1</sup>, 1894) герой покупает баснословно дешево подшивку старинных рукописей и ночью садится ее читать, нарушив все мыслимые «правила техники безопасности» (не обратил внимания на цену, снял крест, не прислушался к собственным тревожным предчувствиям), но тут из-под стола показывается волосатая лапа. Чуть позже выясняется, что это ожило чудовище с миниатюры, однако Джеймс подробно описывает попытки протагониста определить, что за загадочный объект перед ним — Деннистон готов увидеть то тряпку, то крысу, пока, наконец, не решается приглядеться внимательнее и не понимает: перед ним ни то, ни другое. Психологическая мотивировка понятна: ученый антиквар и помыслить не может о подобных зловещих чудесах, да и смутная догадка наполняет его робостью, отбивающей желание «посмотреть правде в глаза»:

Перочистка? Нет, в доме ничего подобного не держат. Крыса? Нет, слишком темное. Большой паук? Боже мой, нет, разумеется, нет. Господь всемогущий, рука! — как на той миниатюре!

В следующее мгновение он увидел все как есть. Бледная темная кожа да кости и сухожилия невообразимой силы, грубые черные волосы, длиннее, чем бывают на человеческих руках...<sup>2</sup>

И снова вот оно — узнавание. Деннистон видит чудовище целиком, холодеет от ужаса, кричит и теряет сознание: нервы не выдерживают. Джеймс очень редко дает такие подробные описания, как то, что следует за только что приведенной цитатой. Здесь, очевидно, предполагается эмоциональная вовлеченность читателя, который пугается вместе с героем —

---

<sup>1</sup> *James M. R. Ghost Stories*. London, 1994. P. 11–20.

<sup>2</sup> *Ibid.* P. 18–19.

не неизвестности, как часто бывает в готических новеллах, но странной, жуткой и явно агрессивной твари. Здесь еще и задействована игра на расхождении горизонтов ожидания читателя и героя: читатель, особенно знающий законы жанра, догадывается о сути происходящего, «находит свой анагноризис», несколько раньше и переживает за героя, почти как дети, на утреннике заметившие за елочкой волка и хором пытающиеся предупредить зайчика. Волк и зайчик — актеры, но ведь это не снижает накал эмоций, как и при чтении новеллы Джеймса, хотя читатель, разумеется, осознает, что имеет дело просто с занимательным вымыслом.

Но узнавание в готике осложняется еще и типичной для жанра проблематизацией достоверности: герой и читатель понимают, что именно они видели, однако гарантировать реальность этого явления не представляется возможным — недаром так часто встречаются сложные повествовательные рамки, снимающие ответственность с рассказчика (он сам не видел, а лишь рассказывает о том, как кто-то другой...), а персонажи болеют лихорадкой или пребывают под воздействием разного рода веществ, лекарственных или наркотических. Так, в классической новелле А. Эдвардс «Карета-призрак» (*The Phantom Coach*<sup>1</sup>, 1864) процесс узнавания состоит из нескольких этапов и, к тому же, обставлен весьма неоднозначно. Рассказчик с ужасом понимает, что едет в одной карете с мертвецами, сильнейшее потрясение совпадает с падением кареты, и читатель вспоминает рассказанную ранее историю о случившемся десять лет назад происшествии, которое, очевидно, и воспроизводится снова и снова, последний раз — с участием нашего героя. Однако же от пережитого рассказчик заболевает, а позже не раз спорит с доктором, убежденным, что призраки — всего лишь плод разгоряченного воображения пациента. Читателю остается самостоятельно

---

<sup>1</sup> *Summers M. The Supernatural Omnibus. New York, 1932. P. 112–124.*

выбрать, на чьей он стороне, но искренняя уверенность рассказчика и выразительность пугающего описания буквально заражают эмоциями, заставляя испытать страх и тревогу — впрочем, вполне желанные для любителя готики.

Возможны, однако, и случаи, когда для самого свидетеля необычайного остается загадкой не только мера достоверности, но и возможная природа происходящего. То есть, герой понимает, что наблюдал нечто выходящее за пределы привычного, а вот что именно, не дано узнать ни нам, ни ему. За примером снова обратимся к М. Р. Джеймсу, а конкретно — к его известной новелле «Ты свистни — тебя не заставлю я ждать» (*Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad*<sup>1</sup>, 1904).

Протагонист, молодой профессор Паркинс, увидев на морском побережье странного незнакомца, как будто готов увидеть сверхъестественное (что само по себе необычно по меркам жанра):

Если на то дело пошло, думал он, я не имею ничего против общества на этом одиноком побережье, если бы только можно было выбрать, кто составит мне компанию. В дни невежественной юности он читал о сборищах в подобных местах, да таких, о каких ему сейчас и думать было невыносимо. Впрочем, он пошел дальше, до самого дома, размышляя о них, особенно об одном, что захватывает фантазии многих в определенный момент детства... «Что же мне делать, — подумал он, — если я оглянусь и увижу резко выделяющуюся на фоне желтого неба черную фигуру, и окажется, что у нее есть рога и крылья?»

Сцена приходится на тот момент, когда Паркинс уже завладел таинственным артефактом, но еще не воспользовался им, не вызвал призрак. Незнакомец появится еще не раз, и ясно, что Джеймс таким образом нагнетает атмосферу, за-

---

<sup>1</sup> *James M. R. Ghost Stories*. P. 75–91.



ставляя читателя вместе с героем напряженно ждать, во что же это все выльется.

И вот однажды ночью Паркинс, которому не спится, слышит странные звуки с соседней кровати в гостиничном номере и решает, что это крысы. Нечто подобное уже происходило в другой новелле Джеймса, так что у читателя есть все основания настрожиться. Более того, его ждет встреча с одним из самых странных в литературе призраков — фигурой из мятой простыни:

...он с ужасом и некоторым облегчением понял, что оно, должно быть, слепое — оно ощупывало все вокруг неясно обозначенными руками, как будто слабо ориентируясь. Оно наполовину отвернулось от него и вдруг словно заметило кровать, с которой он только что встал, и метнулось к ней, затем склонилось, ощупывая подушки; Паркинс содрогнулся так, что в жизни бы не подумал, что сможет. За считанные мгновения оно поняло, что в кровати никого нет, и затем, переместившись на свет, ближе к окну, оно впервые стало хорошо видно.

Паркинс страшно не любит об этом вспоминать. Как-то он все же дал некоторое описание в моем присутствии, и я заключил, что он помнит главным образом ужасное, невыразимо ужасное лицо *из мятой простыни*. Что за выражение читалось на нем, Паркинс не мог или не хотел сказать, но то, что он испугался практически до безумия — несомненно.

Если в новеллах про ожившую миниатюру и призрачную карету увиденное героями не только подробно и внятно описано, но и объяснено (да, мы не уверены насчет достоверности, но хотя бы понимаем, с какого рода существами и почему столкнулись персонажи), то тут и четкой картинки нет, и почему простыня сложилась в фигуру и принялась бушевать, остается загадкой. Впрочем прибежавший на шум полковник рассказывает, что видел

нечто похожее в Индии — и все. Анагноризис как таковой не случается: тревожные предчувствия героя выливаются в крайне травматичный опыт, и тем более травматичный, что случилось буквально неизвестно что. Неопределенность, непонимание (особенно для ученого протагониста, привыкшего к внятным объяснениям) становятся дополнительным источником страха для него и для читателя. Джеймс добавляет неопределенности, сообщая, что на свистке, том самом роковом артефакте, был латинский ребус<sup>1</sup> — и не приводит решения, точнее, предоставляет читателю возможность поиска и никак не намекает на то, какой ответ будет верным (характерно, что уже в наши дни исследователи предложили несколько вариантов, но опять-таки ни на одном в итоге не остановились).

Отдельный случай — так называемый оккультный детектив, жанровая разновидность, гибридная по своей природе. Вообще необходимо отметить, что готическая новелла легко гибридизируется примерно с чем угодно, в том числе и с детективом (как это может выглядеть, легко представить по «Собаке Баскервилей»), и это создает в высшей степени интересную гносеологическую коллизию, ведь детектив предполагает нахождение и наказание преступника, что противоречит самой идее готической новеллы с ее неопределенностью. Да и как можно отловить и покарать, скажем, привидение?

И вот вопрос, как у нас в таких текстах с узнаванием. Давайте посмотрим в этом свете на известный цикл новелл У. Х. Ходжсона о Томасе Карнаки (*Carnacki, the Ghostfinder*<sup>2</sup> — букв.: «Тот, кто находит призраков», 1913). Здесь можно обнаружить целый спектр вариантов. Вот, к примеру, «Дом

---

<sup>1</sup> Frequently Asked Questions about M. R. James and *Ghosts & Scholars*]. URL: <http://www.users.globalnet.co.uk/~pardos/FAQ.html> (дата обращения: 30.05.2022).

<sup>2</sup> Hodgson W. H. *Carnacki, the Ghostfinder*. The Floating Press. 2010. P. 212.

среди лавров» (*The House Among the Laurels*<sup>1</sup>). В заброшенном особняке как будто орудуют самые настоящие привидения, но в итоге выясняется, что преступная группировка пользуется местными легендами, дабы отпугнуть незваных гостей. То есть это почти детектив, поначалу «притворяющийся» готикой. Карнаки рассказывает о своем открытии друзьям:

Там было несколько человек... Они разглядывали мои «барьеры против сверхъестественного» с недобрим смехом. В жизни не чувствовал себя настолько глупо.

Вот главное отличие этой новеллы от стандартного детектива — не личность героя, не исходная гипотеза о вторжении призраков, а ощущение, далекое от торжества, подобие обманутого ожидания. Рассказ о призраках, которых не было.

Есть в том же цикле и тексты, где Карнаки находит то, что и ожидал найти — он обнаруживает оккультные явления и объясняет их природу (самая близкая параллель изобличению и поимке преступника, которую может предложить подобная разновидность новеллы), например, «Комната со свистом» (*The Whistling Room*<sup>2</sup>). Карнаки исследует странное явление в частном доме и заявляет друзьям, что не может пока что его объяснить (вообще все новеллы цикла строятся именно как рассказы протагониста заинтересованной аудитории). Две недели спустя он предпринимает вторую попытку и выясняет, что всё дело в одной давней кровавой истории. Карнаки излагает жуткие подробности и объясняет природу призрачного видения хладнокровно, будто ведет урок, для него это обычная ситуация (работа у человека такая), и момент узнавания в полной мере переживает не он, а его слушатели и вместе с ними читатель.

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 35–64.

<sup>2</sup> Ibid. P. 65–92.

«Конь невидимого» (*The Horse of the Invisible*, в другом переводе — «Призрачный конь»<sup>1</sup>) — более сложный случай, здесь следуют за другом два «узнавания», причем одно ложное, а статус другого неясен. Старших дочерей из одного семейства накануне брака преследует призрачный конь, и они гибнут. Манифестации при этом исключительно звуковые — стук копыт и ржание. Герои охотятся за призраком, но в итоге сталкиваются вот с чем:

На полу лежала огромная конская голова, из которой торчали туловище и ноги человека. На запястьях были закреплены большие копыта. Это было чудовище<sup>2</sup>.

Это кузен хозяйской дочери, Гарри Парскет. Казалось бы, перед нами очередная «детективная» развязка, в какой-то мере наследующая просветительской готике Анны Радклифф, но внезапно в конце коридора слышится топот копыт, что, казалось бы, теперь невозможно; в глазах Парскета отражается настоящий ужас, и он умирает.

Парскет был влюблен в кузину, которая собиралась замуж за другого, и знал семейную легенду. Карнаки реконструирует его действия (как сделал бы сыщик в детективном рассказе), но вот примечательный фрагмент в конце его рассуждений:

Выражение лица Парскета и то, что он выкрикнул, услышав топот огромных копыт в коридоре, думается, показывают, что он внезапно осознал то, что прежде было лишь ужасным подозрением<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 93–132.

<sup>2</sup> Ibid. P. 123.

<sup>3</sup> Ibid. P. 131.

Что же осознал бедняга? Тайна так и остается нераскрытой, Парскет буквально уносит ее с собой в могилу, пусть детектив и пытается строить гипотезы относительно «наведенного призрака», в сущности, порожденного сознанием несчастного. Узнавание, да еще и такое страшное, постигло персонажа, о котором рассказывает другой персонаж, и облеченная таким количеством слоев история становится еще более эффектной и пугающей. Первая развязка — ложная, вторая буквально добивает читателя... и еще буквально — героя.

Нетрудно заметить, что узнавание в «историях с привидениями», как правило, не облегчает героям жизнь. Если оно и открывает им истинную природу вещей, то не в полной мере, скорее уж показывает, что их представления о мире вопиюще неполны и не учитывают существование разного рода зловещих чудес, похоже, принципиально непостижимых.

Такого рода ситуации в готической новеллистике, достаточно разнообразно поданные, но в целом сводящиеся к некой общей модели (герой и читатель осознают факт столкновения разных пластов реальности), представляют собой мощный инструмент манипулирования читательским восприятием, создания саспенса и погружения в жутковатый мир новеллы. Изучение их может представлять интерес не только с точки зрения поэтики жанра и авторских стратегий в целом, но и в свете психологии восприятия литературного текста.

**А. Ю. Сорочан**

*Тверской государственной университет, Россия*

**ОТКРЫТЫЕ ВРАТА: МИСТИЧЕСКИЕ ОЗАРЕНИЯ  
В МЕМУАРНОЙ И ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ПРОЗЕ  
А. МЕЙЧЕНА И Э. БЛЭКВУДА**

Герметический орден Золотой Зари и его Внутренний орден Красной Розы и Золотого Креста — высшая точка оккультного возрождения XIX в.; ритуалы посвящения и Церемония Тела Христова — лучше всего документированные магические практики рубежа веков. Участниками ритуалов ордена были очень известные люди — от У. Б. Йейтса до Ф. Фарр, от А. Э. Уэйта до Алистера Кроули. И, разумеется, откровения, которые пережили участники ордена, стали основой множества спекуляций — появлялись научно-популярные книги и даже порнографические романы, в которых так или иначе обыгрывалось тайное знание, открывшееся членам «Золотой Зари», и раскрывались детали пережитых озарений. Но в данной статье речь пойдет о творчестве авторов, которые участвовали в собраниях ордена недолго и ключевой роли в его истории не сыграли. Впрочем, брат «Аваллонец» и брат «Истина бежит от теней» добились успеха на ином поприще — А. Мейчен и Э. Блэквуд стали классиками мистической литературы начала XX в. И в этой статье мне хотелось бы показать, как откровения отразились в их прозе и в мемуарах.

«Колдовской» характер прозы Мейчена прекрасно оценил и описал Г. Ф. Лавкрафт в «Сверхъестественном ужасе в литературе»:

Мистер Мейчен с его впечатляющим кельтским наследием связан памятью детства с дикими куполообразными холмами, древними лесами и загадочными римскими руинами в Гвенте и создал воображаемую жизнь редкой красоты, насыщенности, исторической обоснованности. Он впитал в себя средневековую тайну темных лесов и древних обычаев и защищает Средние века во всей их полноте...<sup>1</sup>

Фантастическое превращение совершалось в прозе Мейчена снова и снова — жизненные впечатления трансформировались в магические заклинания, древность которых кажется очевидной и пугающей. Важно не столько то, какими формулами отворяются врата бездны, а то, как художник преображает реальность. Нет нужды подбирать таинственно звучащие формулы или ученые термины — писатель делает все сам.

В ранних сочинениях Мейчен представал искателем мистических истин, но искателем весьма необычным. Поиск продолжался на протяжении всей долгой жизни — оттого иллюзорно и представление о хронологической последовательности его долгого творческого пути. Мистического посвящения Мейчен искал в окружающем мире; обращения к алхимии и герметизму, к розенкрейцерству и оккультизму были лишь эпизодами, во многом случайными проявлениями той глубоко сокрытой жажды, которая выразилась в самых первых сочинениях писателя и которая так причудливо воплотилась в необычной книге «Хроники Клеменди» (1888). Мейчен создавал стилизацию под средневековые романы и хроники, но при этом описывал родные края и знакомые реликвии, он повествовал о Гвенте, которого так недоставало юному писателю в лондонские голодные годы — но стремился он не просто в Карлеон-на-Аске; его влек город короля Артура, город Круглого стола и чаши Грааля. Стол становится центром ми-

---

<sup>1</sup> Цит. по: *Мейчен А.* Белые люди. М., 2001. С. 530. Пер. Л. Володарской.

роздания в романе — будь то место собрания пьяниц или мистическое пространство, где обитают древние рыцари. И веселая жизнь обитателей Клеменди обретает смысл лишь постольку, поскольку реален Грааль и все таинства, которые с ним связаны.

Мейчен еще не нашел идеальных средств для описания этой сокрытой реальности. Ему уже известна формула «что наверху, то и внизу», он уже прочитал герметические трактаты, он уже восхищался Элевсинскими мистериями. Но что-то в мире оставалось недоступным литератору — и стремление к этому недоступному пронизывает веселые, ироничные, игривые «хроники» веселых пьяниц и распутников. Круглый стол стал местом, где слышны слова тайного языка, где мир обретает смысл, а человек находит гармонию. Орден Золотой Зари дал писателю язык для выражения этой гармонии.

Очень многие ранние рассказы и эссе посвящены конфессиональным проблемам; понятно, почему среди героев — священники и философы, понятно, почему такое внимание уделяется «сексуальной этике» — Мейчен отразил в творчестве свои личные переживания, в чем с легкостью убедится всякий читатель автобиографической повести «Далекие годы» (1922). Это не хроника жизни, а скорее имитация великой книги Де Квинси, на которую автор повести часто ссылается. Что же до содержания — в автобиографии Мэйчена есть практически все; мы как будто попадаем в Дендретский лес, где единственной путеводной нитью оказывается древнее изречение: *omnia eheunt in mysterium*. И перед нами предстают потаенные уголки Гвента, мы заглядываем в дома и таверны — и вдруг переносимся в самое сердце Лондона. Мы читаем рассказ о вещах, который сменяется повествованием о героях книг. Мы следим за первыми шагами юного героя на литературном поприще — и тут же узнаем об инициации, которую Мейчену суждено было пройти в «Золотой Заре». Писатель ни разу не называет это общество напрямую, но опыт, пусть и



кратковременный, для него, несомненно, важен. В герметическом братстве Мейчен впервые отыскал не столько союзников (хотя дружба с известным оккультистом и исследователем Таро А. Э. Уэйтом<sup>1</sup> очень много ему дала), сколько подтверждение собственной идеи о магии, сокрытой во Вселенной, о восторге пронизывающем все вещи, о Красоте, которая должна вызывать и преклонение, и ужас одной силой своего совершенства. «Далекие годы» — своеобразное подведение итогов, повторение пройденного. И пусть этот путь был нелегко: герой повествования добился своего, он стал «литератором» в том смысле, который сам вкладывал в это слово. Мистическое озарение становится спасением, единственно возможным выходом из тупика, причина которого — смерть жены писателя. Вот как описывает этот период Мейчен в мемуарах:

...обстановка, в которой я жил, все больше походила на обстановку «Трех самозванцев», в свою очередь, заимствованную из «Новых арабских ночей» Р. Л. Стивенсона. Дело не только в том, что странные, неведомые, непонятные люди выскакивали из всех углов, появлялись за столиками всех кафе и вовлекали меня в запутанные лабиринты разговоров в арабском стиле; вдобавок я осознал, что творится нечто настоящему странное. Отдельные персонажи «Трех самозванцев», казалось, ожили; таких подвигов они прежде не совершали. Я однажды заговорил со смуглым молодым человеком, тихим и незаметным, носившим очки — мы с ним повстречались в месте, откуда следовало вслепую пробираться к свету — и он поведал мне странную историю о том, как его жизнь ежедневно подвергалась опасности. Он описал деяния врага в облике человеческого, мужчины, который был хорошо известным специалистом по Черной магии, мужчины, который подвешивал обнаженных женщин в подвале на крюках, раздиравших

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Waite A. E. Shadows of Life and Thought. Londres, Selwyn and Blount, 1938.*

нежную плоть. Этот монстр — могу подтвердить, что человек реально существует, но я не поручусь, совершал ли он в самом деле подобные злодеяния, в которых его обвиняли — по какой-то причине (я не уловил, по какой именно) невзлюбил моего юного собеседника. В результате, как я узнал, злодей нанял в Ламбете бандитов, которые должны были изувечить или предпочтительно убить смуглого молодого человека; все члены банды получали плату в размере восьми шиллингов и шести пенсов в день — как будто речь идет о ценности средневековой монеты, давно вышедшей из употребления. Я с удивлением слушал; существуют нелепости столь невероятные, что они просто вызывают потрясение, парализуют здравый смысл и блокируют его действие. Только когда я вернулся домой, меня озарило: я ведь услышал историю Молодого человека в очках, сошедшего со страниц «Трех самозванцев». А вскорости появилась и мисс Лалли, еще одна героиня книги...

Очень странно: эти двое как будто получили роли в пьесе и сыграли их — до того, как прозвенел звонок, поднялся занавес и в театре погасили свет. И мисс Лалли, и Молодой человек в очках все еще живы; но они стали полезными членами общества и, надеюсь, добились успеха на службе. Точно так же Король и Королева из спектакля возвращаются после представления в свои квартиры или особняки и наслаждаются холодной говядиной, пикулями и вкусным пивом<sup>1</sup>.

Вывод автора прост:

...я все-таки верю: литература — нечто большее. Определенно, она помогает сбежать от жизни; но она вдобавок — единственное средство воплотить и показать жизнь или, по меньшей мере, некоторые стороны жизни. Вот подходящий пример. Перед вами я, не пытающийся писать литературные произведения, а пытающийся изо всех сил поведать истинную историю — и я обнаруживаю, что не могу этого сделать. Я

---

<sup>1</sup> Мейчен А. Зеленый круг. Б. м., 2016. С. 432. Перевод здесь и далее по умолчанию А. Ю. Сорочана.

могу выстроить факты, вернее, те из них, которые удастся припомнить, но я отчетливо сознаю, что не способен в истинном смысле слова поведать правду; я не могу воссоздать ту необычайную обстановку, в которой жил в 1900 году, курьезное и неопишуемое впечатление, которое производили на меня события тех дней; чувство, что все переменялось, что все стало очень странным, что я жил в постоянном общении с людьми, которые показались бы годом раньше невероятными и невообразимыми; ощущение, что мой образ мира решительно изменился — я не могу внятно описать все это, имея дело лишь с тем, что можно назвать фактами<sup>1</sup>.

В рассказах Мейчен то и дело возвращается к «фактам» рубежа веков. Сочинения из сборников «Уютная комната» (1936), «Дети водоема» (1936) и «Священные ужасы» (1946) представляют собой на первый взгляд шокирующие и пугающие истории в духе тех, которые принесли писателю известность в 1890-х. Традиции «желтой» прессы на сей раз менее очевидны — хотя довольно сложно представить, как эти рассказы, нарушающие все и всяческие табу, могли появиться в чопорной Англии. Остановимся опять же на одном примере: повесть «N» (1935) до некоторой степени перекликается с рассказом лорда Дансени «Чудесное окно» (1911). Но в истории из «Книги Чудес» центральным элементом остается аура волшебства, у Мейчена ее место занимает Тайна, окружающая нас и уничтожающая и разум, и самую жизнь... Лондонская повседневность уводит в иное измерение; уже не нужно приобретать у незнакомцев волшебные предметы, достаточно один раз свернуть со знакомой улицы, открыть дверь — или окно — и приглядеться как следует. Герои живут в тех же домах, в которых жил автор, встречаются с теми же людьми, видят те же события... Только их ждет не спасение, а ужас — или

---

<sup>1</sup> Там же. С. 433.

невыносимое сомнение. И в новеллах Мейчена мистическое озарение предстает куда более мрачным, чем в мемуарах. Автобиографический персонаж заканчивает свою историю так:

После той ночи в «Короле Ямайки» я пошел домой и всю дорогу обдумывал услышанное. Казалось, больше делать нечего. Однако я чувствовал, что мне как будто хочется еще раз бросить взгляд на этот исключительный парк, и я направился туда в один сумрачный день. И прямо здесь я натолкнулся на молодого человека, который заблудился и потерял — по его словам — ту, которая жила в белом доме на холме. И я не собираюсь рассказывать вам о ней, или об ее доме, или об ее волшебных садах. Но я уверен, что молодой человек был также потерян — и навсегда.

И после паузы он добавил:

— Я полагаю, что существует *perichoresis*, взаимопроникновение. Возможно, и впрямь мы все трое сейчас сидим среди пустынных камней, у бурного потока... И кто сидит с нами рядом?<sup>1</sup>

Самый мрачный из автобиографических рассказов, «Открытые ворота», посвящен реальному происшествию, которым Мейчен занимался в бытность свою журналистом — необъяснимому исчезновению священнослужителя. Но гибель героя в рассказе становится непосредственным итогом озарения.

Сначала вообще ничего. Я не мог и предположить, что между открытием садовой двери и ее закрытием прошло больше нескольких секунд. Затем через день или два появилось неопределенное впечатление, что я находился где-то, где все было абсолютно правильно. Я не могу сказать больше.

---

<sup>1</sup> Мейчен А. Странные дороги. Б. м., 2013. С. 277.

Никаких радостей волшебной страны, или обиталища счастья, или чего-нибудь похожего; никакого ощущения чего-то странного или непривычного. Но там не было вообще никаких забот.

*Est enim magnum chaos.*

Но это означает «ибо есть великая пустота» или «великая пропасть».

Мы никогда не возвращались к этому разговору. Два месяца спустя Секретан Джонс сообщил мне, что его беспокоят нервы, и что он собирается провести месяц-полтора на ферме около Ллантони, в Черных Горах, в нескольких милях от его прежнего дома. Через три недели я получил письмо, написанное рукой Джонса. Внутри был листок бумаги, на котором он начертал слова:

*Est enim magnum chaos.*

В день, когда было отправлено письмо, он вышел на улицу в бурную осеннюю погоду, днем, ближе к вечеру, и никогда больше не вернулся. Никаких его следов обнаружить не удалось<sup>1</sup>.

Тексты Мейчена — своеобразный лабиринт, в них трудно ориентироваться и знатокам жанровой литературы, и поклонникам «высокого искусства». Основное внимание писатель в 1910–1930-х гг. уделяет тому, что нельзя описать словами; мистический опыт, пережитый автором, недоступен «литературной» интерпретации; и приходится медитировать о самом процессе письма, воспроизводить не сюжет, а настроение, не событие, а ощущение, с ним связанное. Блистательный опыт проделан в романе «Зеленый круг» (1933). Из нескольких газетных заметок создается причудливый лабиринт, из которого нет выхода и самая природа которого недоступна логическому постижению. Блестящая находка с прологом и эпилогом, где воспроизводятся частично подлинные, частично придуманные рассказы «очевидцев», напоминает приемы,

---

<sup>1</sup> Там же. С. 353.

которые использовал Борхес, когда конструировал свою систему метафорических представлений.

В последней части автобиографии Мейчена, «Лондонское приключение» (1924), мечта обрела воплощение — и писателю удалось поведать читателям тайну, которую он узнал во время странствий по лондонским закоулкам. Реальный мир оказывается иллюзорным, а мир мечты — абсолютно реальным. Вообще рассуждения об абсолютной реальности — едва ли не самое яркое откровение, которое ожидает читателей в автобиографии Мейчена. Хотя читатель многое узнает и о контактах с призраками, и о таинственных совпадениях, и о многом другом... Увидеть привычное по-новому — к этому призывает писатель; и поставленной задачи достигает с успехом.

Элджернон Блэквуд исследовал мир ужасов в огромном пространстве. Он редко обращался к домам с привидениями — хотя иногда писал о них и занимался исследованиями подобных домов; пару подобных рассказов вы найдете в большинстве его сборников. Лучше всего Блэквуду удавался мир Природы. Сам он был мистиком от природы и провел всю жизнь, странствуя и отдыхая под звездами в диких уголках мира. «Я проводил ночи в странных местах, — отметил он в мемуарной книге «До тридцати», — высоко в горах Кавказа, на берегах Черного моря, в египетской пустыне, на берегах Дуная, в Чернолесье и в Венгрии». И каждый раз путешествия становились источниками чудес и вдохновений:

Не было никаких признаков людей, никаких звуков человеческой жизни, даже собачьего лая — ничего, кроме вздыхающего ветра, плеска воды и чего-то вроде шепота земли под деревьями, и я привык думать, что Бог, кем бы Он ни был, или великие духовные силы, которые, как я верил, стояли за всеми явлениями и, возможно, были движущей силой самих стихий, в таких местах должны оказаться ближе, чем среди суеты людей

в городах и домах. Когда материальный мир исчез среди теней, я смутно почувствовал, как за ним просвечивает настоящий духовный мир... Я размышлял над смыслом этих снов, пока за-веса над внешними вещами не стала очень тонкой; погружаясь в свое внутреннее сознание так глубоко, как только мог, пока из моей души в ночь не излился поток огромной тоски по реальностям, лежащим за пределами зримого...<sup>1</sup>

Блэквуд был одержим природой:

Когда одержимость достигла своего пика, обычный мир и мои собственные ничтожные проблемы развеялись, как пыль; все деяния мужчин и женщин, коммерция и политика, даже судьбы наций стали мимолетными тенями среди теней, в то время как зримый и осязаемый мир обернулся временным и ограниченным представлением о реальном мире в ином пространстве, порога которого я на мгновение коснулся<sup>2</sup>.

Творческие способности Блэквуда получили новый стимул, и ему открылись пути вдохновения, которые многие писатели отвергали, занявшись исключительно человеческим миром. Блэквуд смог выйти за пределы человеческого мира в подлинный мир Природы, который удалось увидеть лишь немногим. «Обладаем ли мы способностями, которые при необычайных стимулах, позволяют обнаруживать то, что недоступно зрению, слуху, осязанию? — писал Блэквуд в 1938 г. — Такой исключительно сильный стимул может быть связан с болезнью или со вспышкой ужаса или восторга, которая поражает обычного Человека-с-улицы».

Источником вдохновения для Блэквуда стало общение с Природой. Это общение достигало уровня, неведомого дру-

---

<sup>1</sup> *Blackwood A. Episodes Before Thirty. London, 1923. P. 171.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 175.*

гим авторам weird fiction<sup>1</sup>, и делало писателя уникальным, а его лучшие произведения — образцами редчайшего совершенства. Американский исследователь Джек Салливан, оценивая два самых известных рассказа Блэквуда, «Ивы» и «Вендиго», заявил, что они «создают атмосферу ужаса, которая остается непревзойденной»<sup>2</sup>. Многие считают «Ивы» лучшим рассказом в истории литературы о сверхъестественном, и эта репутация во многих отношениях заслуженна.

Г. Ф. Лавкрафт писал об этих сочинениях:

...главные произведения мистера Блэквуда достигают классического уровня и пробуждают, как никакие другие, страх перед огромностью чужеродных сфер и чужеродного бытия ...надо упомянуть «Ивы», где парочка путешественников, к своему ужасу, сталкивается с неведомыми существами, живущими на островке на Дунае. Здесь строгое искусство мистера Блэквуда достигает своих высот, и впечатление создается повествованием без единого лишнего параграфа и единой фальшивой ноты. Еще одно сильное, но не выдержанное до конца сочинение — «Вендиго», где нам показывают ужасные свидетельства существования лесного демона, о котором по вечерам шепчутся дровосеки Северных лесов. То, как некоторые следы рассказывают о невероятных вещах, воистину триумфальное достижение мастера <...>. Некоторые из <...> произведений вряд ли можно назвать рассказами, или историями, скорее это исследования в области неуловимых впечатлений и полузабытых снов. Сюжет не столь важен, ибо здесь царство атмосферы<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> См. о современном состоянии исследований weird fiction: *Литинская А. А., Сорочан А. Ю.* Этюды о странном (Категория «weird» в современном литературоведении) // *Новое литературное обозрение.* 2020. № 5 (165). С. 318–335; *Сорочан А. Ю.* Странная классика: Weird fiction и проблемы исторической поэтики. Тверь, 2020.

<sup>2</sup> Цит. по: *Blackwood A.* *Magic Mirror.* London, 1988. P. 12.

<sup>3</sup> *Лавкрафт Г. Ф.* *Зов Ктулху.* М., 2014. С. 582–583. Пер. И. Богданова и О. Мичковского.



И здесь вновь возникает интересное противопоставление: в мемуарных текстах озарение прекрасно и совершенно, оно открывает человеку новые возможности, дарит вдохновение и радость. А в художественных текстах все выглядит совершенно иначе. Источником вдохновения при создании «Ив» стало путешествие по Дунаю от истока в Чернолесье до Будапешта, которое будущий писатель предпринял в 1900 г. в компании друга, Уилфреда Уилсона (устные рассказы Уилсона Блэквуд неоднократно использовал и указал друга в качестве соавтора сборника «Волки Божьи»). Блэквуд еще дважды плывал по Дунаю и активно путешествовал по Европе каждое лето с 1900 по 1907 г. Франция, Швеция, Италия, Германия, Венгрия — вот лишь некоторые страны, где он побывал. Блэквуд никогда не задерживался в городах и селениях, но всегда стремился в удаленные места, где силы природы вырывались на свободу.

Но если описания дунайского путешествия в мемуарах выдержаны в том же благостном духе, что и приведенные выше цитаты, то в рассказе мы видим совершенно иную атмосферу и иную систему представлений:

Страха я не чувствовал, мною овладело небывалое, благоговейное удивление. Казалось, я вижу олицетворенные силы стихий, обитающие в этом древнем месте. Вторжение наше растревожило их. Это мы нарушили покой. В памяти роились легенды о духах и богах места, которых признавали и почитали во все века. Но прежде чем я подыскал мало-мальски годное объяснение, что-то побудило меня двинуться дальше. Я выполз на песок и встал. Босые ступни ощутили неостывший жар; рев реки ударил в уши. Песок и река были реальны, я убедился, что чувства мне не изменили. Однако фигуры по-прежнему струились к небу, тихо и величаво, мягкой и могучей спиралью, от самого вида которой рождалось глубокое, истинное благоговение. Я чувствовал, что надо упасть и молиться им, просто молиться...

...Набравшись храбрости, я двинулся дальше по песку. Темный поток долго струился к небу и был реален в той мере, какую поверяют реальность едва ли не все люди. Потом внезапно исчез.

С ним исчезло и удивление, а страх холодной лавиной обрушился вновь. Внезапно я понял сокровенную силу этих одиноких мест. Меня затрясло. Испуганным, почти обезумевшим взглядом я тщетно искал, как уйти, не нашел, увидел, что не могу ничего, тихо вполз в палатку, опустил лоскут ткани, служивший дверцей, чтобы не видеть ив в лунном свете, и укрылся с головой, чтобы не слышать ветра.<sup>1</sup>

Потрясающий ритм (в мемуарах ничего подобного нет) организует всю структуру рассказа. Ветви деревьев движутся сами по себе, их шелест складывается в слова, и открытие тайн Природы рождает невыносимый ужас... Нечто подобное повторяется и в «Вендиго». Легенды, изложенные в мемуарных текстах, содержат изложение тайных знаний — а в рассказе приближение к источнику тайны неотвратимо ведет к безумию и смерти...

Блэквуд достиг пика творческого развития в то десятилетие, которое предшествовало Первой мировой войне. Многие оккультисты уверены, что силы Природы использовали его в качестве медиума. Сам он отмечал, что «эти истории вырывались спонтанно, как будто кто-то поворачивал выключатель»; в позднем сборнике «Потрясения» (1935) мистический опыт отражается в самых мрачных рассказах и «спонтанное освобождение» в результате мгновенного озарения становится синонимом смерти. Но лучшими рассказами Блэквуда оказывались именно те, которые возникали не в результате долгой и тщательной работы, а рождались мгновенно, как будто под действием божественного вдохновения.

---

<sup>1</sup> *Блэквуд Э. Вендиго. М., 2005. С. 36. Пер. М. Макаровой.*

Объяснить такое несоответствие между документальной фиксацией озарения и его художественным воплощением довольно сложно. Думаю, один из ключей можно найти в монографии Джошуа Ганна «Современная оккультная риторика: масс-медиа и драма таинственности в XX столетии»<sup>1</sup>, которая посвящена, по словам автора, «объяснению того, что значит поклоняться дьяволу, прежде всего в терминах лингвистической практики, а также созданию исторической хроники нашего служения Сатане в мировом ордене франкмасонов». Ироничный стиль, в котором вся книга выдержана, не отменяет важности центрального тезиса: оккультисты строят свои доктрины и их описания на основе идеи, что все не таково, каким кажется, что хаос и порядок меняются местами, и выразить это можно, лишь используя «двойной язык». А если мы не примем данных конвенций, то не сможем адекватно воспринять ни книги Блаватской, ни романы Алистера Кроули, ни Мейчена и других. Идея исследования не столько текстов, сколько «оккультной риторики» исключительно продуктивна. Постигая язык эзотерических сочинений, Ганн предлагает новый подход ко всему «тайному» материалу. Работа Ганна сближается с философией языка и отходит от специфически филологического материала.

Сложный язык философии близок сложному языку оккультной традиции; обе традиции в равной степени скрывают те истины, которые пытаются обнажить их словари, и обе используют сложный язык, чтобы моделировать читательскую аудиторию. Короче говоря, содержательные сферы философии и оккультного разделяют единую логическую модель дискриминации. Я определяю «риторику» как исследование того, как репрезентации (лингвистические или иные) сознательно или

---

<sup>1</sup> *Gunn J. Modern occult rhetoric: mass media and the drama of secrecy in the twentieth century. Tuscaloosa: University of Alabama press, 2005.*

бессознательно вынуждают людей совершать некие действия или верить в некие истины, чего в обычном состоянии не произошло бы.

Эта вера в документальных повествованиях не вызывает никаких противоречий, а в художественных текстах противоречия нарастают:

...во-первых, оккультный дискурс связан с людьми, использующими странный или сложный язык; во-вторых, этот странный или сложный язык создан, чтобы лучше передавать или понимать что-то в основе своей непередаваемое<sup>1</sup>.

В начале XX в. оккультизм воспринимался как отвлеченная культурная деятельность с обширным и богатым историческим подтекстом, но в художественной прозе дискурс редуцировался до эстетической формы, «оккультистского»; этот переход вызывает у Ганна особый интерес:

То, что было некогда воображаемым и увлекательным искусством тайного знания Элифаса Леви, стало сложным сочетанием репрезентаций, которые приобретают разные значения для разных людей, в зависимости от обстановки и от социального или исторического контекста<sup>2</sup>.

Оккультная риторика рассматривается как особая модель, требующая специфического описания. Опираясь на построения Ж. Деррида, Ганн проводит подробную экскурсию по неоплатоническим парадоксам:

Когда Е. П. Блаватская выражала идею, всегда присутствовала лингвистическая позитивность в негативном выражении: это голос *Nada*, «голос Безмолвия», позитивность (голос) ничто

---

<sup>1</sup> Ibid. P. XX.

<sup>2</sup> Ibid. P. 7.

(молчания)». Оккультисты используют странные, эзотерические слова в рамках «платоновского поиска транслингвистических истин».

Это срабатывает и оказывает соответствующее воздействие на читателя:

В отличие от слова Божия, которое есть конечное и вечное, все существующие оккультные тексты содержат указание, что они являются лучшим приближением к абсолютной реальности, новизна становится их центральной характеристикой<sup>1</sup>.

Но «голос Безмолвия», звучащий из открытых врат, несет и откровение, и проклятие. Для самого сочинителя откровение гораздо важнее, но в художественной прозе, когда оккультное сменяется оккультистским, знание не столько привлекает «посвященных», сколько отталкивает «простецов».

И жаргон оккультистов в этом смысле уподобляется академическому жаргону. Духовная истина невыразима, но результатом этого становится акт говорения или письма, кажущийся противоречием первому утверждению.

...оккультный дискурс, поскольку по большей части он основан на метафизике присутствия и смешанном восприятии языка, мотивируется ошибочной верой в то, что язык способен обозначить внешние сущности<sup>2</sup>.

По мнению Ганна, «можно понять оккультные тексты как реактивную практику, которая противостоит ограничениям языка — оккультную поэтику». Акт интерпретации становится выражением силы — сам сочинитель обладает способностью интерпретации, его герои подобной способности лише-

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 48.

<sup>2</sup> Ibid. P. 57.

ны. И если реальный писатель может «обозначить внешние сущности», то воображаемые герои гибнут при столкновении с этими сущностями.

Мейчен и Блэквуд предвосхитили «окультуристскую риторику» второй половины XX в. Читатели их книг сталкиваются с делами человеческими, потом перемещаются в область воображаемого и сакрального, а в финале входят в чертоги Тайны. И после того как писатели пережили озарение, а герои встретили свою гибель, на долю читателей остается тайна, которую хранит странный, магический и пугающий мир, созданный величайшими мастерами «темной литературы».

**А. М. Грачева**

*Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия*

**СНОВИДЧЕСКОЕ ОЗАРЕНИЕ  
КАК ФОРМА ТВОРЧЕСКОГО СИНТЕЗА  
(НА МАТЕРИАЛЕ «ДНЕВНИКА МЫСЛЕЙ»  
АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА)**

Тема настоящих заметок возникла в процессе продолжения работы над изданием рукописей «Дневника мыслей» Алексея Михайловича Ремизова<sup>1</sup> и открытия его сложных коннотаций с создаваемыми параллельно художественными произведениями.

Жена Ремизова, Серафима Павловна, была тяжело больна с конца 1930-х гг., и ухаживавший за ней писатель практически почти прекратил заниматься литературным трудом, в том числе вести Дневник. К последнему он смог вернуться только после смерти супруги, скончавшейся 13 мая 1943 г. В дальнейшем Ремизов вел свой Дневник регулярно с 1943 по 1957 г.

Сначала это были обычные по типу ежедневные записи дневных происшествий, размышлений и сновидений. Но впоследствии и содержание, и сама форма Дневника претерпели значительные изменения. Писатель вел свой «Дневник мыслей» на страницах школьных «общих тетрадей». На левой (оборотной) стороне разворота тетрадного листа делались ежедневные краткие заметки о событиях, данные о публика-

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-191-198

<sup>1</sup> *Ремизов А. М.* 1) Дневник мыслей: 1943–1957 гг. СПб., 2013. Т. 1: Май 1943 – январь 1946; 2) Дневник мыслей: 1943–1957 гг. СПб., 2015. Т. 2: Январь 1946 – март 1947; 3) Дневник мыслей: 1943–1957 гг. СПб., 2017. Т. 3: Март 1947– февраль 1950; 4) Дневник мыслей: 1943–1957 гг. СПб., 2020. Т. 4: Февраль 1950 – ноябрь 1951.

циях и полученных гонорарах, перечни лиц, посетивших квартиру Ремизова на улице Буало. На правой же стороне тетрадного разворота размещались записи ночных сновидений, помещенные датировкой, в ночь с какого на какое число они приснились визионеру.

С 1947 г. все более значительное место на «ночной стороне» «Дневника мыслей» отведено отражению работы Ремизова над своими произведениями. Целый ряд сно-форм представляют собой как бы конспекты отдельных ключевых моментов *обдумывания* и даже собственно *писания* художественных произведений. Подобному ночному «продолжению» дневных трудов способствовала и реальная творческая загруженность Ремизова, после долгих лет вынужденного писательского простоя буквально «фонтанирующего» сюжетами и темами новых произведений.

В настоящей статье остановимся на отражении в «Дневнике мыслей» работы Ремизова над произведениями, посвященными увековечиванию памяти любимой жены.

Среди дневных литературных занятий Ремизова на первом месте стояло завершение книги «На вечерней заре» — текста, основанного на материалах его переписки с женой за всю их совместную жизнь. Приведу только некоторые из записей<sup>1</sup>:

*Ночная запись с 20 на 21 декабря <1947>.*

Продолжаю переписывать свои письма. Надо соединить без «дат» — этим я занят.

*Ночная запись с 24 на 25 января <1948>.*

Снова и снова прочитываю письма к С. П. Последние. И вдруг подумал: неужто я их забыл переписать? В письмах есть строчки, выходят из бумаги, застывают.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее дневниковые записи цитируются по тексту автографов: Ремизов А. М. Дневник с записями снов / РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 61, 31–80.



Завершение литературной обработки переписки было окончанием трудов по сохранению памяти о *реальных* взаимоотношениях писателя и Серафимы Павловны. В дальнейшем, в его творчестве наступил этап романтизации и символизации образа ушедшей любимой. В 1947 г. Ремизов начал создавать цикл «Легенды в веках». Первой ступенью реализации этого замысла стало написание произведения «Повесть о двух зверях. Ихнелат».

В источнике — восточной притче о дружбе двух шакалов, которые благодаря своему союзу могли противостоять окружающему их «звериному» миру, — распад их двуединства (казнь одного из друзей) влек за собой трагическую гибель (самоубийство) другого. В «пересказе» древнего текста Ремизов наделил обоих главных героев автобиографическими чертами (они — старые интеллигенты, писатели, эмигранты) и сделал основой концепции произведения так волновавшую его после смерти Серафимы Павловны тему безысходности человеческого одиночества. Обращение к «Дневнику мыслей» позволяет проследить ход авторской работы по отысканию семантического «ключа» к актуализации древней притчи и поиски ее словесного выражения. Ремизов продолжал и ночью обдумывать идейно-художественную структуру и стиль своей легенды:

*Ночная запись с 18 на 19 октября 1948 г.*

Оканчивая «Стефанита и Ихнелата» меня вдруг осенило: слезы Ихн<нелата> открыли мне разгадку — С<тефанит> и Их<нелат> — это дружба (самоубийство Стеф<анита>) «увенчанного», а Лев и Телец, хороша дружба: наговор «следящего» Льву на Тельца и Тельцу на Льва разрушил до убийства Тельца: друг убил друга, а не друг убил себя, предвидя гибель (смертная казнь) друга. Вот эта мысль закрыла мой сон. Я все просыпался и схватывался: не позабыть бы.

*Ночная запись с 25 на 26 ноября 1948 г.*

Наконец я понял, как надо разделить книгу «Стефанита и Ихнелата». В ней 4 части. Я отделал страницы. И читаю. И это повторяется. Первый раз до 2 ч<асов> ночи, а потом под утро.

Ремизовская «Повесть о двух зверях» осталась единственным произведением цикла, в котором ведущей лейтмотивной темой стала тема экзистенциального одиночества человека. В этой легенде наиболее явственно проявилось острое чувство покинутости и ощущения бессмысленности существования, переживаемое самим писателем и скрытое за развернутым иносказанием — истории героев повести.

В последующей работе над циклом Ремизов изменил направленность своего интереса к древнерусским текстам-источникам в свете определенной корректировки отношения к свершившемуся — смерти любимой. Теперь для него стало главным не отображение бездны отчаяния и далее гибели как единственного выхода для того, кто остался жить после утраты близкого человека. В дальнейших произведениях из цикла «Легенды в веках» переживаемое героем чувство, используя ремизовский термин, полного «пропада» сменилось переживанием катарсиса, поскольку Ремизов стал осмыслять земную разлуку двух любящих как мистериальную «смерть», являющуюся не концом, а этапом для последующего метафизического «воскресения», формой перехода из дольного мира в мир горний, в котором любовь была одной из трансцендентных категорий вечности.

Для раскрытия своей философско-мифологической концепции «любви–смерти–воскресения» Ремизов обратился к поиску таких древнерусских оригинальных и переводных памятников, основой сюжетов которых было повествование о великой трагической любви главных героев. Для них она являлась источником гибели, но, одновременно, и залогом бессмертия, так как была одним из фундаментальных сущност-

ных принципов вечного бытия. Вслед за первой повестью цикла были написаны произведения «Савва Грудцын», «О Петре и Февронии», «Тристан и Исольда», «Бова Королевич», «Брунцвиг».

Начиная с «Саввы Грудцына», в легендах Ремизова одной из главных тем становится тема любви как краткой встречи, момента соприкосновения земного и нереального (сказочного, чудесного, сакрального), за которым следует их недолгое соединение, дальнейшее трагическое расставание и чаяние оставшегося на земле о новом свидании/слиянии в ином пространстве, в мирах горних сфер. В авторском сознании Ремизова постепенно обозначались контуры единого метасюжета цикла. В плане реализации новой художественной задачи показательна работа писателя над переработкой легенды о Мелюзине.

Древнерусская переводная повесть о роковой любви рыцаря Раймонда и сказочной феи привлекла внимание писателя вследствие увиденной им в источнике явной ориентации сюжета сказания на параметры складывавшегося у него метасюжета цикла «Легенды в веках». О процессе постепенной материализации идеи о том, как адаптировать средневековую легенду к параметрам общего замысла «Легенд в веках», говорят уже начальные упоминания о «Мелюзине» в «Дневнике мыслей».

*Ночная запись с 26 на 27 января 1950 г.*

В объявлении о содержании в «Мелюзине» попало из «Грудцына». Надо как-то, сохранив, поставить на место в «Мелюзине» и соединить «Мелюзину» с «Грудцыным».

*Ночная запись с 29 на 30 января 1950 г.*

Надо прочитать все, что написано о «Мелюзине». И читаю свою рукопись: «Предисловие. Подготовка к охоте».

Для Ремизова в процессе его работы над своим вариантом легенды о Мелюзине основой формирования художественной

концепции явилось переосмысление кульминации сюжета источника — открытия Раймондом запретной тайны феи: ее превращений из прекрасной женщины в фантастическое чудище. В средневековом сказании нарушение «сказочного запрета» становилось причиной безвозвратного расставания героев. У Ремизова интенсивное творческое обдумывание данной узловых сцен повествования выразилось в своеобразном только отчасти осознаваемом психологическом процессе — уподоблении себя своему персонажу, как бы «наложении» истории Алексея и Серафимы Ремизовых на историю Раймонда и Мелюзины. Этот момент идентификации зафиксирован на страницах «Дневника мыслей» в ночной записи с 10 на 11 февраля 1950 г.:

И тут я провалился. И из глубины смотрю: я спрашиваю себя: «Может ли меня (Раймонда) видеть Мелюзина, или она поднялась так высоко на скалу, откуда я пропал из ее глаз?» И слышу, такого я никогда не слышал: музыка — из розоватого выблискивает. И понимаю: это заря, куда скрылась Мелюзина: это ее голос. Помнят о чем-то в беде. Я ее всегда буду помнить, моя жизнь безрадостна, а она? По легенде, Мелюзина криком возвещает о грозящей беде. Она меня вспоминает вот этой музыкой зари — я ее слышал.

Для Ремизова это образное ночное «видение» явилось неким озарением. Он, наконец, нашел ту основу, на базе которой он мог выстроить художественную концепцию своей «Мелюзины». На факт понимания Ремизовым важности сюжетной последовательности образов, возникших в его мозгу в момент пограничного состояния сознания между сном и явью, указывает то, что писатель, находясь под впечатлением виденного ночью, сразу же, «по свежим следам» запечатлел его на страницах «Дневника мыслей», а потом незамедлительно вновь «вольно» пересказал то же сновидение на отдельном листе бумаги. Последний сохранился, будучи вло-

жен в рукопись одной из редакций ремизовской «Мелюзины»:

А это из моего сегодняшнего сна (с 10–11. II). Вижу себя Раймондом. Я потерял Мелюзину, а с нею все — мне без нее не жизнь. Глубоко под землей стою я, вокруг стены, земля. Мое отчаяние говорит мне, что выхода нет, и нет такой птицы-мечты, которая бы подняла меня из ямы и вынесла на свет. И я спрашиваю: Мелюзина поднялась в своем отчаянии на такую высоту, мне ее никогда не увидеть, да и она меня. Но никогда я ее не забуду — единственная<sup>1</sup>.

К этой же редакции «Мелюзины» был приложен и еще один отдельный лист бумаги, содержащий значительно переработанный вариант записи того же видения. Этот текст был озаглавлен: «Сон Раймонда».

Таким образом, в созданной писателем версии легенды о Мелюзине трагизм конца союза рыцаря и его исчезнувшей чудесной супруги лишен полной безысходности. В финале намечены потенциальные возможности мистериального завершения истории о расставании любящей пары. Скорбь Раймонда по утраченному счастью освещена ожиданием новой встречи с любимой в том пространстве, куда она перешла. О такой интерпретации сюжета древней легенды свидетельствует и последняя «ночная» помета Ремизова, сопряженная с темой «Мелюзины».

*Ночная запись с 11 на 12 октября 1950 г.*

Расколотый и засыпан осколками, но мои половины не враждебны друг другу: одна в виде листа — серая «Мелюзина», и к ней подбираются листки, мелко записанные, не разобрать. Другая — я сам.

---

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Мелюзина. 1950 г. / ГМИРЛИ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 105. 55 л.

Дальнейшее создание новых составляющих «Легенд в веках» было напрямую связано с развитием параметров мета-сюжета цикла — мифа о бессмертии любви.

Ограниченный объем данных заметок не позволяет полномасштабно раскрыть детальную картину творческого процесса Ремизова периода 1943–1957 гг. Однако представленные примеры демонстрируют предоставляемую «Дневником мыслей» уникальную возможность заглянуть внутрь ремизовской «творческой лаборатории»: раскрыть историю возникновения и последующего воплощения авторского замысла; рассмотреть первоначальные абрисы образов, возникающих в писательском сознании в момент его «пограничного состояния» между сном и явью, а затем проследить поиски путей их дальнейшего воплощения в меняющемся тексте произведения.

Напряженная литературная деятельность Ремизова способствовала почти круглосуточному продолжению процесса творческого мышления. Записи сно-форм свидетельствуют, что зачастую именно ночью писатель обдумывал и неоднократно мысленно «проигрывал» план построения и формулировку основной идеи того или иного произведения, отыскивал лейтмотивную характеристику образов героев. «Дневник мыслей» буквально переполнен записями такого рода. При этом, кроме работы над конкретными произведениями, на «ночной странице» отражается авторефлексия – попытки передать в образах-метафорах свое, поднимающееся над конкретикой, переживание творческого акта как составной части экзистенции писателя.

С. А. Фомичев

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,  
Санкт-Петербург, Россия

## ОТКРОВЕНИЕ ПРЕЛОМЛЕННОГО ХЛЕБА (О ПОЭТИКЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ В. Т. ШАЛАМОВА)

«Анагноризис» — термин, употребленный в «Поэтике» Аристотеля<sup>1</sup> и лишь изредка упоминаемый в современном литературоведении. Аристотель употребил этот термин в отношении с мифом об Эдипе, которому открылось осознание своей трагической вины, хотя она и была — согласно мифологическим представлениям, изначально и неминуемо — предопределена свыше, *Судьбой*<sup>2</sup>. Верховная власть над смертными отражена и в благостном понятии *Провидения*<sup>3</sup>. Тайнство же, по религиозным представлениям осознается в качестве того, что нельзя понять, но во что необходимо верить. Показательна в этом смысле символика евангельской Тайной вечери, во время которой Христос поведал своим ученикам, что один из них его предаст. Однако он не открыл им истины, но обозначил иное таинство: «И взяв хлеб и благословив, преломил и подал им, говоря: сие есть Тело Мое, которое за вас предается; сие творите в Мое воспоминание»

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-199-207

<sup>1</sup> См.: *Аристотель. Поэтика* // Аристотель и античная литература. М., 1978. С. 128.

<sup>2</sup> Отметим парадокс духовного *прозрения* Эдипа. После преодоления множества напастей и многолетнего успешного его царствования — в Фивах начался голод и вспыхнула эпидемия чумы. Дельфийский оракул предсказал, что бедствия прекратятся только с изгнанием того, кто убил прежнего владыку. В результате энергичных разысканий Эдип узнал, что именно он был убийцей отца, и *ослепил* себя.

<sup>3</sup> «Провидение — Промысл Божий, верховное творческое промышление, или предопределение» (Словарь церковно-славянского и русского языка. Т. 3. СПб., 1847. С. 516).

(Лк. 22:19; см. так же: Мт. 26:26; Мк. 14:22). Так возник обряд эвхаристии, таинства причащения, когда, под видом хлеба и вина, христиане причащаются тела и крови Христа. Зачин эвхаристии: «Твоя от Твоих Тебе приносяше», — означает: всё, что ни есть на этом свете, создано Богом.

Бытовое же восприятие пиршества нередко предполагало пародийную коннотацию высокого речения, как, например, в стихотворении Пушкина «В. Л. Давыдову» (1821):

Вот эвхаристия [другая],  
Когда и ты, и милый брат,  
Перед камином надевая  
Демократический халат,  
Спасенья чашу наполняли  
Беспенной, мерзлую струей  
И на здоровье *тех* и *той*  
До дна, до капли выпивали!..  
Но *те* в Неаполе шалят,  
А *та* едва ли там воскреснет...  
Народы тишины хотят,  
И долго их ярем не треснет.  
Ужель надежды луч ис< чез>  
Но нет! — мы счастьем насладим<ся>,  
Кровавой чаши причастимся,  
И я скажу: Христос воскрес<sup>1</sup>.

Впрочем, в народной фразеологии восходящий к Евангелию фразеологизм «преломить хлеб» (разделить с кем-либо трапезу) использовался как обычай повседневного дружеского общения.

Узнавание — действительно важная литературоведческая дефиниция, так как процесс постепенного, в ходе сюжета, раскрытия тайны обеспечивает читательский интерес к произведению. Подобная коллизия может носить и шутивную

---

<sup>1</sup> Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 20 т. Т. 2. Кн. 2. СПб., 2016. С. 116.



интерпретацию: *qui pro quo* (ср. в этом отношении хотя бы повесть Пушкина «Барышня-крестьянка»). Но вместе с тем, термин «узнавание», то есть постижение истины, предполагает и высшее (как гносеологическое, так и этическое) значение этого понятия — в качестве внезапного *открытия* или *откровения*<sup>1</sup>.

Об этом — рассказ Варлама Шаламова «Хлеб». Писатель отмечает:

Растлевающая сила лагерей велика и многообразна. (Даже желание изобразить характеры «устоявших» связано с этой растлевающей силой.)

Опыт лагерной жизни — весь отрицательный. Даже день, даже час не надо там быть. Я видел много такого, чего человек не должен, не имеет права видеть. Душевные травмы — непоправимы. Душевные «обморожения» — необратимы. Остатки мяса на костях колымских «фитилей» — лишь для злобы или безразличия, равнодушия. И вдруг оказывается, что и душевных, и физических сил хватает еще на что-то, что позволяет держаться, жить...<sup>2</sup>

Все дело здесь будто бы лишь в неимоверной выносливости человека. Писатель размышлял:

Часто кажется, да так, наверное, и есть на самом деле, что человек потому и поднялся из звериного царства, стал человеком, то есть существом, которое могло придумать такие вещи, как наши острова со всей невероятностью их жизни, что он был физически выносливее каждого животного. Не рука очеловечила обезьяну, не зародыш мозга, не душа — есть собаки и медведи, поступающие умней и нравственней человека. И не

---

<sup>1</sup> «Откровение. Внезапное прозрение, просветление мысли, вдохновение, наитие» (Словарь современного русского литературного языка. Т. 8. М.; Л., 1959. С. 1415).

<sup>2</sup> Шаламов В. Из переписки // Знамя. 1993. № 5. С. 133.

подчинением себе силы огня — все это было после выполнения главного условия превращения. При прочих равных условиях в свое время человек оказался значительно крепче и выносливей физически, только физически. Он был живуч как кошка — эта поговорка неверна. О кошке правильнее было бы сказать — эта тварь живуча, как человек.

Лошадь не выносит месяца здешней жизни в холодном помещении с многочасовой тяжелой работой на морозе. <...> А человек живет. Может быть, он живет надеждами? Но ведь никаких надежд у него нет. Если он не дурак, он не может жить надеждами. Поэтому так много самоубийц. Но чувство самосохранения, цепкость, которой подчинено и сознание, спасает его. Он живет тем же, чем живет камень, дерево, птица, собака<sup>1</sup>. Но он цепляется за жизнь крепче, чем они. И он выносливее любого животного<sup>2</sup>.

Каторжный быт нещадно унижал узника, вытравливая из его души всё человеческое. И потому «Драка из-за куса седьки важнее мировых событий — это наиболее простой пример “сдвига”, “смещения масштабов”»<sup>3</sup>.

Вот как доносятся до Колымы вести о начале и окончании Великой Отечественной войны:

— Слушайте, — сказал Ступницкий. — Немцы бомбили Севастополь, Киев, Одессу.

Андреев вежливо слушал. Сообщение звучало так, как известие о войне в Парагвае или в Боливии. Какое до этого дело Андрееву? Ступницкий сыт, он десятник — вот его и интересуют такие вещи, как война (1, 488).

---

<sup>1</sup> Плоть от плоти природы явился и человек:

В природы грубом просторечье

Я утешение найду.

У ней душа-то человечья...

<sup>2</sup> Шаламов В. Колымские рассказы. Кн. 1. М., 1992. С. 496–497. Далее ссылки на это издание в тексте статьи.

<sup>3</sup> Шаламов В. Из переписки // Знамя. 1993. № 5. С. 135.

...хлеб был по лендлизу — из канадской муки с примесью костей и риса. <...> О том, что белому американскому хлебу скоро конец, говорили еще в прошлом году после Курской дуги. <...> Черняшка будет скоро, черняшка. Черный хлеб. Наши к Берлину идут (1, 496–497).

Жизненные испытания, изображенные писателем, экстремальны, и голод — неизбывное чувство колымского каторжника. Для описания его вроде бы были необходимы гамсуновские краски:

Я снова начал чувствовать неизменный аппетит, сосущее ощущение в животе, которое становилось все сильнее. Боль немилосердно терзала мою грудь, там была какая-то безмолвная, странная возня. Казалось, с десятков крошечных зверьков грызли ее то с одной, то с другой стороны, потом затихали и вновь принимались за дело, бесшумно вгрызались в меня, выедали целые куски<sup>1</sup>.

Сюжеты многих рассказов Шаламова движимы именно этим чувством, порождая куда более страшные в своей обыденности трагедии (ср., например, рассказы «Сухим пайком», «Васька Денисов, похититель свиней», «Спецзаказ» и др.). Но описание неотступного ощущения голода, в отличие от Гамсуна, у Шаламова чуждается гиперболических сравнений: оно заменено остраненной фиксацией долговременного физического и психологического состояния узника:

Ввалившиеся, блестящие глаза Багрецова неотрывно глядели Глебову в рот — не было ни в ком той могучей воли, которая помогла бы отвести глаза от пищи, исчезающей во рту другого человека (1, 10).

Это был чужой хлеб, хлеб моего товарища. Товарищ верил только мне, он ушел работать в дневную смену, я хлеб остался

---

<sup>1</sup> Гамсун К. Голод. М., 1935. С. 264.

у меня в маленьком русском деревянном баульчике <...> Я открыл баул и вынул хлеб. Это была пайка-трехсотка, холодная, как кусок дерева. Я поднес ее к носу, и ноздри тайно уловили чуть заметный запах хлеба. Я положил кусок обратно в баул и снова его вынул. Я перевернул коробку и высыпал на ладонь несколько хлебных крошек. Я слизнул их языком, сейчас же рот наполнился слюной, крошки растаяли. Я больше не колебался. Я отщипнул и кусочки хлеба, маленьких, с ноготь мизинца, положил хлеб в баул и лег. Я отщипывал и сосал крошки хлеба. И я заснул, гордый тем, что я не украл хлеб товарища (2, 166–167).

Поначалу и в рассказе «Хлеб» будет отмечено, как обычно потребляет — выдаваемую поутру на весь день — пайку узник: он «отщипывает по крошечному кусочку и отправляет его в рот. Хлеб все едят сразу — никто не украдет и никто не отнимет, да и сил нет уберечь. Не надо только торопиться, не надо запивать водой, не надо жевать. Надо сосать его, как сахар, леденец. Потом можно взять кружку чаю — теплой воды, зачерненной жженой коркой».

А в конце этого рассказа возникает откровение высшей ценности: разделенного (преломленного за общей трапезой) хлеба.

Высокое предназначение хлеба («на радость неба, на радость всей земле») было намечено уже в шаламовской «Оде ковриге хлеба»:

Накрой тряпьем творило,  
Чтоб творчества игра  
Дыханья сохранила  
До самого утра.

Дрожжей туда! Закваски!  
Пусть ходят до зари  
В опаре этой вязкой  
Броженья пузыри.

Пуškai в кадущке тесной,  
Пьянея в духоте,  
Поищет это тесто  
Исхода в высоте.

Пуškai в живом стремленье  
Хватает через край,  
Торопит превращенье  
В пшеничный каравай.

И вот на радость неба,  
На радость всей земле  
Лежит коврига хлеба  
На вымытом столе.

Соленая, кругая,  
Каленная в жаре,  
Коврига золотая,  
Подобная заре<sup>1</sup>.

Ср. также шаламовский перевод с еврейского:

Я к жизни жаден, и не в меру.  
Чем докажу? А вот, к примеру,  
Краюха хлеба так вкусна,

---

<sup>1</sup> Шаламов В. Т. Огниво. М., 1961. С. 7–8. Это отчасти — подражание балладе Р. Бернса «Джон Ячменное Зерно», в основу которой, в свою очередь, положена народная шотландская песня. Ср.:

...Бушует кровь его в котле,  
Под обручем бурлит,  
Вскипает в кружках на столе  
И души веселит.  
Недаром был покойный Джон  
При жизни молодец, —  
Отвагу подымает он  
Со дна людских сердец...

(Роберт Бернс в переводах С. Маршака. М., 1950. С. 8).

Что райской кажется она.  
Буханку выпекли в раю –  
Натуру разбудить мою.  
Я ем — все корочки хрустят,  
А мне — под шестьдесят<sup>1</sup>.

Не вызывает сомнения, что Шаламов с особым вниманием прочитал дидактику хлеба в повести «Военный летчик» Сент-Экзюпери<sup>2</sup>:

Пшеница — это нечто большее, чем телесная пища. Питать человека не то, что откармливать скотину. Хлеб выполняет столько назначений! Хлеб стал для нас средством единения людей, потому что люди преломляют его за общей трапезой. Хлеб стал для нас символом величия труда, потому что добывается он в поте лица. Хлеб стал для нас непременным спутником сострадания, потому что его раздают в годину бедствий. Вкус разделенного хлеба несравним ни с чем. И вот теперь вся сила духовной пищи, духовного хлеба, который будет рожден этим полем, находится под угрозой... Ведь хлеб это то же, что масло в светильнике. Оно также претворится в свет<sup>3</sup>.

Ср. в финале шаламовского рассказа «Хлеб»:

Кочегар взял буханку в две руки и легко разломил ее. Горячий ароматный пар шел из разломанной ковриги <...>. Мы принялись за еду <...>. Нам дали по буханке хлеба, мы изломали его, набили карманы <...>. Я вернулся на место, разделил

---

<sup>1</sup> См.: *Мальтинский Х.* Бьется сердце родника. Стихи. Пер. с еврейского. М., 1969. С. 122.

<sup>2</sup> «Это правда особого рода, — замечал в рассказе «Галстук» о предназначении своего творчества Шаламов, — это правда действительности. Но это не очерк, а рассказ. Как мне сделать его вещью прозы будущего — чем-либо вроде рассказов Сент-Экзюпери, открывшего нам воздух».

<sup>3</sup> *Сент-Экзюпери А.* Избранное. Л., 1977. С. 366.

с соседями принесенный хлеб <...>. Всю ночь перед мной мелькали буханки хлеба и веселое, озорное лицо кочегара...

Здесь происходит осознание высшего смысла бытия, в противовес «драки из-за куска селедки»: прозрение, откровение духовной, щедрой связи с людьми.

В письме к Ф. А. Вигдоровой от 16 июня 1964 г. Шаламов недаром заметит:

...Вы хотите знать, почему «Колымские рассказы» не давят, не производят гнетущего впечатления, несмотря на их материал. Я пытался посмотреть на своих героев со стороны. Мне кажется, дело тут в силе душевного сопротивления началам зла, в той великой нравственной пробе, которая неожиданно, случайно для автора и для его героев оказывается положительной пробой<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Знамя. 1993. № 5. С. 133.

**И. В. Мотеюнайте**

*Псковский государственный университет, Россия*

**АНАГНОРИЗИС ПАЛАЧА XX ВЕКА  
(РАССКАЗ Н. АРЖАКА «РУКИ»  
В КОНТЕКСТЕ ТРАДИЦИИ)**

Образ палача присутствует в литературе Нового времени как в виде героя фона (например, в романах Александра Дюма), так и в качестве центрального персонажа. Общее восприятие людьми этой фигуры выразил Жозеф де Местр:

Человек ли это? <...> Так что же это за непостижимое существо, способное предпочесть стольким приятным, доходным, честным и даже почтенным занятиям, которые во множестве открыты ловкости и силе человека, ремесло мучителя, предающего смерти себе подобных? Его рассудок, его сердце — так ли они сотворены, как и наши с вами? Не заключено ли в них нечто особенное, чуждое нашему существу?<sup>1</sup>

Описывая образ палача в широком культурном контексте, исследователи называют его главной чертой родство с верховным правителем: «то, что палач стоит над законом и одновременно является орудием закона, делает его очень сходным с сувереном. Палач оказывается зловещим пародийным двойником властителя»<sup>2</sup>. Сторонний наблюдатель видит в нем в «своего рода зловещего двойника главы государства»<sup>3</sup>. Роже Кайуа в статье «Смерть палача» отмечает:

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-208-226

<sup>1</sup> Местр Ж. де. Санкт-Петербургские вечера. СПб., 1998. С. 31–32.

<sup>2</sup> Ямпольский М. Физиология символического. Кн. 1: Возвращение Левиафана: Политическая теология, репрезентация власти и конец Старого режима. М., 2004. С. 665.

<sup>3</sup> Кайуа Р. Смерть палача // Социология палача. Коллеж социологии. СПб., 2004. С. 362.



...оба они становятся объектами, на которые направлены чувства страха и обожания, и религиозная природа этих чувств ясно осознается. Один стоит на страже всего, что заслуживает уважения, всего, что образует ценности и институты, на которых зиждется общество. Другой представляется зараженным скверной тех людей, которых общество передает в его руки, получает доход от проституток, слышет колдуном. Его отбрасывают во внешний мир мрака, злоедей, клокочущий, неприемлемый мир...<sup>1</sup>

Главное отличие от властителя – отсутствие права милловать – бросает трагичный отсвет на фигуру палача. Однако тень трагедии, с присущим ей катарсисом, обусловила и своеобразную идеализацию палача. А. И. Федута рассмотрел процесс мифологизации этого образа в эпоху романтизма, связав его с такими событиями Великой Французской революции, как публичность казни царствующих персон и изобретение гильотины.

Ненависть и страх, вообще сопровождавшие палача как человека, общественно уполномоченного лишать других людей жизни, неизбежно должны были усилиться после того, как была казнена королевская семья. Десакрализация королевского тела неизбежно сакрализовала (хотя и особенным — негативным — образом) цареубийц. Они оказались в центре общественного внимания. При этом в сознании разделились на цареубийц вольных и невольных – сознательно приговоривших государя к смерти и вынужденно исполнивших этот приговор. Таким образом, начал эксплуатироваться миф о добром палаче<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Федута А. И. «Казнит злодея провиденье...»: Образ палача в литературе романтизма // Федута А. И. Сюжеты и комментарии. Вильнюс, 2013. С. 204.

Психологической основой для создания этого мифа, по мысли Федуты, становится близость палача к казнимому в его последние минуты и перенос на него естественного человеческого сострадания к приговоренному. Эта мысль находит подтверждение в романе Жюль Жанена «Мертвый осел и гильотинированная женщина» (1827), в произведениях А. Дюма («Шевалье де Мезон-Руж», «Двадцать лет спустя»), в рассказе О. де Бальзака «Случай из времен Террора», написанном им вместе с Луи-Франсуа Леритье де л'Эном. Резонансность этого произведения показательна: рассказ стал предисловием к известной книге Г. Сансона, принадлежавшего к французской династии палачей, «Записки палача, или Политические и исторические тайны Франции» (1830)<sup>1</sup>.

Анализируя образы палачей в литературе первой трети XIX в., Федута выделяет проблематику насильственной смерти как несомненного зла и рассматривает примеры драматичного перехода казни в убийство.

Несмотря на несомненное отличие в трактовках казни и роли в ней палача у авторов, традиционно относящихся к «высокой» и «низкой» литературе, очевидно, что есть общее: казнь рассматривается ими как публичный акт лишения жизни, свершенный в интересах высшей справедливости. Именно это роднит пушкинского Сальери и Эдмона Дантеса Дюма, лермонтовского Арбенина и Жавера из «Отверженных». Мрачная фигура с закрытым лицом становится для этих героев определенным символическим образцом. Но именно это и заставляет авторов осудить их: палач не заслуживает сочувствия. Добро-

---

<sup>1</sup> Этому изданию предрек популярность А. С. Пушкин, откликнувшийся на него в «Литературной газете», что говорит об интересе культуры не столько к экзистенциальной проблеме смерти, сколько к непосредственно с ней связанным психологическим и социальным проблемам человека.

вольный палач, превысивший свои полномочия, ставший убийцей, — тем более<sup>1</sup>.

Процесс оценки собственных действий палачом, как правило, не эксплицирован в текстах; самостоятельным внутренним сюжетом тема «казни» становится в описаниях убийства, причем тогда в произведениях задается катарсический финал. На протяжении полутора веков литература, касаясь темы смертной казни и ее исполнения, транслируют традиционные для эпохи Просвещения ценностные представления о человеке как о личности, наделенной свободой воли и способностью к рефлексии.

В литературе XX в. к образу палача обращаются писатели при освещении разных тем. Так, А. Куприн в рассказе «Палач» (1900) иллюстрирует миф о добром палаче в средневековом городе, а шведский нобелиат Пер Лагерквист в одноименной повести, написанной в знаковом для истории XX в. 1933 г., разоблачает природу зла в современности. Оба автора учитывают традиции и мифы, окружающие образ палача: ореол неприкосновенности, вынесенность жилища за пределы поселения, приписываемые магические способности, тесная связь с проститутками, яркая внешность и знаковая одежда. Будучи центральным персонажем, палач возвышается над окружением своими моральными качествами. В простом сюжете Куприна он становится единственным человеком, согласившимся дать приют уставшему голодному страннику в непогоду, да еще во время войны. Последний оказался изгнанным главой страны, который использует свою власть для царского жеста благодарности: палач, осознающий и принимающий свою исключенность из социума, возведен в рыцари.

В повести Лагерквиста, написанной под впечатлением от прихода к власти Гитлера, показываются психологические

---

<sup>1</sup> Федута А. И. «Казнит злодея провиденье...» С. 221.

истоки фашизма, который и клеймит герой. Всю повесть он молча наблюдает за происходящими в трактире событиями, обнажающими человеческие пороки, не реагирует на обращения и замечания, словно выпадая из времени и действия, и лишь в конце раздражается ярким и прямолинейным монологом о природе зла, его вечности в человеке и собственной обреченности. Начав повесть с обсуждения зла досужими посетителями трактира, автор заканчивает ее словами служителя зла, который, опять же единственный, способен понастоящему оценить его масштаб и донести собственную трагедию.

Социальные изменения в обществе установившегося капитализма, индустриализованном, урбанизированном и секулярном, повлекли изменения в отношении к смертной казни и ее исполнителям. Когда европейское общество шло к признанию необходимости отмены смертной казни, эта тема активно обсуждалась А. Камю. В «Размышлениях о гильотине» (1957) он сформулировал психологический и социальный вектор ее развития:

Законодатели... руководствовались мыслью, что их закон воздействует на один из самых тайных и мощных рычагов человеческой природы. Но закон всегда неизмеримо проще природы. И когда, стремясь возобладать над нею, он сбивается с пути в слепых пространствах человеческой души, ему более, чем когда-либо, грозит опасность оказаться бессильным перед той сложностью, которую он намерен одолеть<sup>1</sup>.

Одной из важнейших психологических проблем института смертной казни Камю называет искажение природы ее исполнителя:

---

<sup>1</sup> Камю А. Размышления о гильотине // Камю А. Изнанка и лицо: Соч. М.; Харьков, 1998. (Сер. «Антология мысли»). С. 588.

Великолепный и назидательный пример, придуманный нашими законодателями, влечет за собой по меньшей мере одно неоспоримое следствие: принижение и уничтожение человеческой сути и разума у всех, кто непосредственно участвует во всей этой мерзости»<sup>1</sup>.

Таким образом, от идеализации этого образа культура склонна отказаться.

Вполне естественно, что тема казни и соответственно описание палачей в русской литературе XX в. связаны с красным террором. История первого же смертного приговора в Советской России негативно характеризует большевистскую идеологию, как по ее отношению к законности, так и с точки зрения справедливости. 26 октября 1917 г. II Всероссийским съездом Советов смертная казнь была отменена, а в 1919 г. в Руководящих началах по уголовному праву РСФСР она опять предусматривалась. Однако первый смертный приговор был вынесен в июне 1918 г., т.е. до легитимации высшей меры наказания, и он имел политические причины<sup>2</sup>.

Процедура расстрела в застенках ВЧК-НКВД-ОГПУ-КГБ неоднократно описана в мемуарных источниках, хотя часто с чужих, но свидетельских, слов. Например, в изданной в Шанхае книге генерала Ивана Зайцева «Четыре года в стране

---

<sup>1</sup> Там же. С. 591.

<sup>2</sup> Начальник Морских сил Балтийского моря Алексей Щастный обвинялся «в контрреволюционной агитации, попустительстве таковой во флоте, неисполнении приказов Советской власти и планомерной дискредитации ее в глазах матросов с целью ее свержения» Позднейшие изыскания военного судьи, полковника юстиции Вячеслава Звягинцева доказали несправедливость приговора с этической и правовой точки зрения. В своей разоблачительной статье в «Известиях» в 1990 г. он изложил запутанную историю о политической игре Троцкого, жертвой которой стал Щастный, на самом деле спасший для России Балтийский флот. (Первый в Советской России смертный приговор // Право. Ру URL: <https://pravo.ru/process/view/95518/> (дата обращения: 27.07.2022).

смерти» (1936) о «церемониалах» (жаргонное обозначение казни) рассказано со слов чекиста, участвовавшего в расстрелах. Сегодня в Сети есть целый ряд публикаций о советских исполнителях смертных приговоров<sup>1</sup>. Общий осуждающий пафос в этих материалах сочетается с указанием на личностные различия палачей; топосами в них стали противоположность судеб сотрудников, выполняющих грязную работу (одни расстреляны, другие награждены), а также их пьянство как во время, так и после службы. Причинно-следственные связи последнего трудно установить, однако частое оправдание алкоголизма работой говорит о невозможности примирения человека с бесчеловечной деятельностью.

В этом контексте интересны эстетические решения сложного вопроса о психологии чекиста-палача в повести В. Зазубрина «Щепка» (1923) и в рассказе Н. Аржака «Руки» (1963), центральными героями которых стали сотрудники ВЧК, принимающие участие в казнях. В сюжетах этих произведений есть ряд схожих моментов: военное прошлое героя, подробное описание процесса расстрела, наличие образа священника (одна из жертв, причем с одинаковым именем Василий), мотив пьянства, упоминания матери, демонстрация психологической травмы. Главным же отличием между произведениями можно считать различный культурный уровень героев-палачей, чем мотивировано отсутствие/наличие в сюжете поворотного момента анагнориза – психологического прозрения, отраженного в судьбе героя и воспринятого читателем как откровение истины.

---

<sup>1</sup> Заслуженные палачи СССР // Бессмертный барак URL: [https://bessmertnybarak.ru/gubric/palachi\\_sssr/](https://bessmertnybarak.ru/gubric/palachi_sssr/); «Стахановцы» расстрельных команд НКВД: Блохин, Магго, братья Шигалевы и другие... // Мономах URL: <https://monomah.org/archives/12560>; Процедура расстрела в ЧК-ОГПУ-НКВД // Solovki энциклопедия. URL: [https://www.solovki.ca/camp\\_20/rasstrelnaia-procedure-OGPU.php](https://www.solovki.ca/camp_20/rasstrelnaia-procedure-OGPU.php): (дата обращения: 27.07.2022).

Повесть В. Зазубрина «Щепка» была подготовлена к изданию в 1923 г., участник «Перевала» В. П. Правдухин написал к ней предисловие под названием «Повесть о революции и о личности»; однако книга тогда не была издана и напечатана только в 1989 г. в альманахе «Енисей», в журналах «Сибирские огни» и «Наш современник». Написанная в привычном для 1920-х гг. орнаментальном стиле, она имеет довольно простой сюжет: Андрей Срубов — начальник ГубЧК руководит расстрелами и осуществляет их сам. Он оправдывает свою деятельность служением революции, которая сравнивается с широкозадой дикой русской бабой и олицетворяет силы первородящего хаоса; мощный символический смысл этого образа подчеркивается предельно отчужденным и обобщенным именованием: «Она». Жестокости Срубова удивляются сослуживцы, от него уходит жена, в финале он сходит с ума. Срубов — бывший интеллигент, в прошлом читатель Достоевского и Чехова, ценитель Левитана, узнающий Скрябина в «непонятной» игре заключенной пианистки. Культурная база объясняет его напряженную внутреннюю жизнь, склонность к рефлексии и оправдывает выбранный автором способ повествования: от третьего лица в начале и от первого — в последних главах, демонстрирующих сумасшествие. Внутренние монологи Срубова вовлекают читателя в состояние аффекта; благодаря специфичности синтаксиса и общей метафоричности стиля они репрезентируют самобытное сознание сложившейся личности. Зазубрин, в отличие от автора предисловия, уходит от прямой оценки героя и событий и вольно или невольно транслирует понимание сложности ситуации, в которой естественная человечность усиленно подавляется верой в идею.

Срубов ясно до боли чувствовал всю безвыходность положения приговоренных. Ему казалось, что высшая мера насилия не в самом расстреле, а в этом раздевании. Из белья на голую

землю. Раздетому среди одетых. Унижение предельное <...>. И Срубову показалось, что сейчас вместе с ними будут расстреливать и его (С. 8–9)<sup>1</sup>;

Для Нее и в Ее интересах Срубов готов на все. Для Нее и убийство — радость. И если нужно будет, то он не колеблясь сам станет лепить пули в затылки приговоренных. Пусть хоть один чекист попробует струсить, отступить, — он сейчас же уложит его на месте. Срубов полон радостной решимости (С. 13);

И вот мы должны, и вот я должен, должен, должен их давить, давить, давить, давить. И вот гной из них, гной, гной (С. 17);

У Срубова мысль о Ней. Она уничтожает врагов. Но и они ее ранят. Ведь Ее кровь, кровь из Ее раны этот Боже. А кровь, вышедшая из раны, неизбежно чернеет, загнивает, гибнет. Человек, обративший средство в цель, сбивается с Ее дороги, гибнет, разлагается. Ведь она ничтожна, но и велика только на Ее пути, с Ней (С. 19);

Срубову нехорошо. Мысли комками, лоскутами, узлами, обрывками. Путаница. Ничего не разберешь (С. 21),  
...сердце обожженное болело (С. 28).

Ряд цитат можно продолжить.

Самооценка Срубова также двойится. В процессе мучительного самоопределения он опирается на два слова: «ассенизатор» и «палач». Однако если первое выражает стремление героя к оправданию:

В мозгу по букве вылезло и кривой лестницей вытянулось иностранное слово (они за последнее время вязались к нему) а-с-с-е-н-и-з-а-т-о-р. Срубов даже усмехнулся. Ассенизатор революции. Конечно, он с людьми дела почти не имел, только с отбросами. Они ведь произвели переоценку ценностей. Ценное

---

<sup>1</sup> Здесь и далее повесть «Щепка» цит. по: *Зазубрин В.* Щепка. Повесть о Ней и о Ней. Предисл. В. Правдухина // *Сибирские огни.* 1989. № 2 (февраль). С. 3–41, с указанием страниц в скобках.



раньше — теперь стало бесценным, ненужным. Там, где работали честно живые люди, ему нечего было делать. Его обязанность вылавливать в кроваво-мутной реке революции самую дрянь, отбросы, предупреждать загрязнение, отравление Ее чистых подпочвенных родников. И длинное это слово так и осталось в голове (С. 22–23)),

то второе делает жизнь невыносимой:

Палач. Не слово — бич. Нестерпимо, жгуче больно от него. Душа исхлестана им в рубцы. Революция обязывает. Да. Революционер должен гордиться, что он выполнил свой долг до конца. Да. Но слово, слово. Вот забиться бы куда-нибудь под кровать, в гардероб. Пусть никто не видит. И самому чтоб — никого (С. 26).

Зазубрин здесь следует литературной традиции сопоставления казни и убийства и стирания границы между ними. Драматичная внутренняя борьба героя, вызывающая ужас читателя, заканчивается катастрофой; поскольку победа человеческого в данном случае проявляется разрушением личности (болезнью). Мы видим не трагедию с обязательным катарсисом, а именно катастрофу. Автор погружает читателя во внутреннюю борьбу палача и тем самым смещает акцент с оценки его деятельности на объяснение ее психологического наполнения. Метафоричность описаний отчуждает автора от изображаемого; натурализм в изображении расстрела, детальное описание принятия решений о мере наказания, вульгарно ницшеанские коннотации в сцене с просителями — все это не может не вызвать омерзения и ужаса читателя по отношению к деятельности ЧК. Адам Карпински пишет: «Все-таки, у читателей вряд ли появится чувство сострадания к Срубову, поскольку от его решений на посту председателя

зависела жизнь невинных жертв»<sup>1</sup>. Однако страдания Срубова описаны в русле традиции изображения палача как фигуры выдающейся и страшной, поскольку герой отказывается признать своей основой гуманистическое человеческое начало, уходит от узнавания себя и истины, что образует вокруг него ореол жертвы. В получившейся картине современники Зазубрина не услышали созвучия советской идеологии (напомним, повесть не была напечатана); сегодняшние исследователи, опираясь на исторические материалы, выделяют проблематику взаимосвязи положений жертвы и палача, акцентируя (как правило, в сюжете) их неразличение в определенных политических режимах.

Срубов рационально принимает необходимость стать палачом, но в душе с этим не смиряется; он старается подавить свои чувства, но не выдерживает насилия над собственной нравственной сущностью<sup>2</sup>.

Развивает жертвенную тематику в образе палача через 40 лет Н. Аржак (Ю. Даниэль). В 1963 г. в Вашингтоне была издана его книжка, в которую вошли 2 рассказа: «Руки» и «Человек из Минапа». Она открывается разделом «Вместо предисловия» Б. Филиппова, известного автора и издателя второй волны эмиграции. Рассказ «Руки» занимает 5 страниц. Он построен в форме монолога, выдержанного в сказовой форме. Автор делает субъектом повествования участника гражданской войны, бывшего рабочего, по партийной мобилизации отправленного на службу в ЧК. Там его распределили «в ко-

---

<sup>1</sup> *Karpiński A.* Образ палача и жертвы в произведении Владимира Зазубрина «Щепка» // *Acta Universitatis Lodziensis. Folia Litteraria Rossica.* 2010. № 3. С. 23.

<sup>2</sup> *Сухих О. С.* Воплощение «духа Великого инквизитора» в образе чекиста в повестях «Щепка» В. Зазубрина и «Шоколад» А. Тарасова-Родионова // *Филология. Вест. Нижегородск. ун-та им. Н. И. Лобачевского.* 2011. № 5 (1). С. 296.

манду особой службы, а просто сказать — приводить приговоры в исполнение» (С. 9)<sup>1</sup>. Назначению предшествовало вышение образования героя: «...германская да гражданская, за станком маялся — вот и все мое образование. Два класса церковно-приходской кончил» (С. 9). Этим уточнением объясняется специфика речи рассказчика, человека малообразованного.

Прежде всего, его речь отмечена признаками разговорного стиля на синтаксическом и лексическом уровнях. Например, рассказчик часто использует повторы и обращения («Я, брат, все понимаю», «Ну, Серега, наливай» (С. 7)); специфические обособления («Лечили меня, правду сказать, хорошо, заботливо» (С. 11–12), «...паек, как паек, обыкновенный, солдатский» (С. 9)), и парцелляцию («Приказано нам было вывести в расход партию попов. За контрреволюционную агитацию. За злость. Они там прихожан мугили. Из-за Тихона, что ли. Или вообще против социализма — не знаю» (С. 9)). В его речи часты разговорные выражения («дескать» (С. 8)), просторечия («впрямь расхлюпаю» (С. 7), «трясучка эта» (С. 7), «по-медицинскому» (С. 7), «посередке» (С. 9), «сшиб» (С. 11), «ржут» (С. 11)), а также канцеляризмы; например, при именовании человека он придерживается порядка документа: сначала фамилия, потом имя и отчество.

Включение в текст анагноризиса показывает, как сказовое повествование может отражать поворот сюжета, связанный с психологическим прозрением. Традиционно сказ позволяет автору показать, как обычно не склонный к рефлексии герой выстраивает нарратив таким образом, чтобы события оценивались читателем чуть иначе, чем субъектом речи. Особенность «повествовательной фабулы» в сказе В. В. Виноградов видел в том, что она «как будто строится в порядке ее непо-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее текст цит. по изд.: *Аржак Н. Руки. Человек из МИНАПа. Рассказы.* Вашингтон, 1963, с указанием страниц в скобках.

средственного говорения»<sup>1</sup>. В «Руках» Аржака неосознанное использование речевых штампов рассказчиком-исполнителем расстрельных приговоров отражается и в его неспособности к осознанию собственных действий. Однако дистанция между говорящим и слушающими (включая читателя) задает код текста. Вербальное оформление рассказа о «происшествии», как оно квалифицируется рассказчиком, приводит сразу к двум «озарениям», причем разным у героя и читателя.

Обратимся к герою. В своей характеристике работы особой командой рассказчик сосредоточен на фиксации действий, игнорируя их страшную суть:

А у нас так было устроено: караульное помещение — оно как раз посередке было. С одной стороны, значит, комната, где приговоренных держали, а с другой — выход во двор. Брали мы их по одному. С одним во дворе закончишь, оттащишь его с ребятами в сторону и вернешься за другим. Оттаскивать необходимо было, а то, бывало, как выйдешь за другим, а он как увидит покойника и начнет биться да рваться — хлопот не оберешься, да и понятно. Лучше, когда молчат (С. 9–10).

Однако когда он начинает описывать собственноручный расстрел троих священников, в его рассказе появляются зачатки интроспекции, за счет которой словно укрупняется эпизод. Он обращается к себе и собственному состоянию: передает неожиданное детское воспоминание о посещавшей церковь матери и о старом священнике-тезке; затем говорит о собственном недомогании между расстрелами священников и странном поведении (заговорил с приговоренным). После

---

<sup>1</sup> «Сказ — это своеобразная литературно-художественная ориентация на устный монолог повествующего типа, это — художественная имитация монологической речи, которая, воплощая в себе повествовательную фабулу, как будто строится в порядке ее непосредственного говорения» (Виноградов В. В. Избр. труды: Поэтика русской литературы. М., 1976. С. 263).

этого он подробнейшим образом рассказывает о самом «происшествии» – неудавшемся расстреле последнего. (Как выясняется позже, «неудачу» вызвала «шутка» его сослуживцев, заменивших в маузере обойму на другую, с холостыми пулями) В повествовании об этом страшном эпизоде всплывают конкретные детали внешности и поведения священника, его слова.

Картина несостоявшегося убийства, вызвавшего нервный срыв рассказчика, данная с подробностями и ретроспекцией, занимает больше четверти текста и становится эмоциональной кульминацией для героя, знаменующей не осознанный им, но очевидный для читателя перелом в сознании, отразившийся и в его речи.

Речь Василия состоит из доступных ему дискурсивных пластов. В начале рассказа признаки разговорного стиля, о которых говорилось выше, сочетаются, в основном, со штампами большевистской пропаганды начала советской власти. Приведу два примера:

А по порядку если говорить, то расскажу тебе так, что, когда *демобилизовались* мы в победившем 21-ом году, то я сразу вернулся на свой *родной завод*. Ну, мне там, ясное дело, *почет и уважение*, как *революционному герою*, опять же — *член партии, сознательный рабочий*. Не без того, конечно, было, чтобы не вправить мозги кому следует. Разговорчики тогда разные пошли: «Вот, дескать, довоевались, дохозяйничались. Ни хлеба, ни хрена...» Ну, *я это дело пресекал*. Я всегда был твердый. Меня на этой *ихней меньшевистской мякине* не проведешь (С. 8).

«Вот, говорят, тебе, Малинин, путевка. Партия, говорят, мобилизует тебя, Малинин Василий Семенович, *в ряды доблестной Чрезвычайной Комиссии*, для *борьбы с контрреволюцией*. Желаем, говорят, тебе успехов *в борьбе с мировой буржуазией* и кланяйся низко товарищу Дзержинскому, если увидишь». Ну, я — что ж? *Я человек партийный*. «*Есть, говорю,*

*приказ партии исполню». ... Иду, а сам в мечтах воображаю, как я всех этих контриков беспощадно вылавливать буду, чтобы они молодую нашу Советскую власть не поганили (С. 8. Курсив мой. — И. М.).*

Идеологическая составляющая его образа себя — принадлежность к партии — в этой части повествования выдвинута на первый план. В рассказе же о расстреле обнаруживаются следы иной идентичности, национальной и религиозной, репрезентация которых классически актуализирует архаичную оппозицию свой/чужой. Детское воспоминание о церкви и целовании руки старого священника предварено рассуждениями о собственном отличии от сослуживцев:

...Головчинер и латыш этот кончили своих, настала моя очередь. А я уж до этого спирту выпил. Не то, чтобы боязно мне было или там приверженный я к религии был. Нет, я человек партийный, твердый, я в эту дурь — богов там разных, ангелов, архангелов — не верю — а все ж таки стало мне как-то не по себе. Головчинеру легко, он — еврей, у них, говорят, и икон-то нету, не знаю... (С. 10)

Пробуждение у героя иных граней природы, кроме партийной исполнительности, сопровождается эмбрионом сомнения в его сознании («не знаю», оговорки) и приводит к неожиданному следу христианской культуры в его речи:

Стоит он передо мной, глаза горят, как у волка, грудь голая, и *от головы вроде сияние идет* — я уж потом сообразил, что он мне солнце застил, к закату дело шло (С. 11. Курсив мой. — И. М.).

Свечение, напоминающее нимб святого, провоцирует на аллюзию к общехристианской традиции света как символического образа Христа в человеческой душе, тем более, что имя

его прозвучало в словах приговоренного («Стреляй, кричит, в меня, антихрист! Убивай меня, Христа твоего!»), а также напоминает иконописные образы святых. Перед нами, действительно, убедительная сцена мученичества за веру, исторически мотивированная первой волной советских репрессий. Однако контекст показывает, что в сознании рассказчика этот пассаж является скорее знаком не пробуждающейся веры, а просто иного дискурса, отличного от партийно-идеологического. В части, посвященной собственно «происшествию», разговорность остается, большевистские штампы исчезают и им на смену приходят штрихи другой традиции, не столько речевой, сколько культурной, более глубокой и, видимо, естественной для говорящего. Декларированная им чуждость религии не отменяет христианской человечности, которая пробуждается в нем и на уровне поведения (истерика), и на уровне речи. Именно инаковость аксиологической основы человеческой жизни по сравнению с большевистскими ценностями, репрезентируется изменениями в повествовании.

Это ярко видно в композиционном распределении в тексте слова «убить» как прямого обозначения сути его работы. До момента нервного срыва вокруг деятельности особой команды ЧК образуется своеобразная зона умолчания. Рассказчик использует разные формы выражения: от предельно общего «борьба с контрреволюцией» (С. 8) и безлично делового «приводить приговоры в исполнение» (С. 9) до разговорного «вывести в расход» (С. 9) или нейтральных «закончишь» и «вывел» (С. 10). Автор акцентирует наше внимание на глубоком разрыве между индоктринированной идеологией сознанием Василия и его человеческой натурой: он ощущает, что дело его страшное и боится его точно обозначить. Так, о метафоре Дзержинского («болото сперва осушить <...>, при этом всяких там жаб да гадюк уничтожить придется») (С. 8)) герой отзывается специально: «Значит, он сказал вроде басни

или анекдота какого, а всё, конечно, понятно» (С. 8–9). Однако к концу эпизода расстрела слово «убить» из фразы жертвы «Убивай меня» переходит в речь рассказчика, причем с отрицательной частицей: «...не могу я попа убить!» Сказал я это, а сам упал, не помню больше ничего» (С. 11). Прямое обозначение действия, будучи, наконец, произнесенным, знаменует страшное прозрение. Так реалистичный закатный свет вокруг головы священника сопровождает понимание Василием себя-человека и бесчеловечной сути своей работы, что приводит к отказу от нее. Возвращенная человечность отменяет и пропагандистский дискурс в его речи, обнаруживая его неестественность и неосвоенность.

Средствами сказа Аржак воспроизводит в рассказе ситуацию психической травмы. В своем предисловии к сборнику его рассказов Б. Филиппов пишет об этом же, вспоминая свой лагерный опыт общения с начальником:

Воспоминания не дают ему спать, прошлое кровавыми призраками встает перед ним. С оперативной чекистской работы его давно убрали на спокойную и не требующую никаких усилий работу начальника одного из бесчисленных лагпунктов, но и тут воспоминания не оставляют его. Через год — психиатрическая больница, а к нам начальником присылают другого, тоже наполовину уже «отработанного» чекиста (С. 3).

Наблюдения автора и издателя над работниками ЧК тождественны событийно, но разнятся по смыслу. Художественная рефлексия Аржака выводит личный опыт на другой уровень обобщения и предлагает читателю более широкий объем значений.

Скажем и о возможном «озарении» читателя. Напомню, что одним из признаков сказа является обращенность к собеседнику, отмеченная и Виноградовым, и М. М. Бахтиным. Еще Б. М. Эйхенбаум охарактеризовал его как «двухголосое повествование, которое соотносит автора и рассказчика, сти-



лизуется под устно произносимый, театрально импровизированный монолог человека»<sup>1</sup>. В связи с этим особенное значение приобретает образ слушателя в тексте. У Аржака рассказ начинается с обращения «Ты вот, Сергей, интеллигент, вежливый» (С. 7). Из первого же абзаца читатель узнает, что рассказчик с Сергеем — бывшие однополчане по гражданской войне, а также о деликатности последнего во время монолога бывшего сослуживца: он не спрашивает про руки, заметив их дрожание. Сергей говорит по-французски и когда-то выступал на митинге; из той давней речи рассказчик помнит одну деталь: «Помнишь, как ты на митинге выступал, за руку взял меня — я рядом с тобой случился — и сказал: “Вот этими, сказал, руками...”» (С. 7). Недопроизнесенная здесь идиома (что именно «этимими руками»?) соотносится с еще несколькими устойчивыми выражениями с компонентом «руки», встречающимися в тексте: пожать руку, приложить руку, целовать руку, черные руки, руки в крови, руки не такие нужные. Значения этого словообраза в тексте меняются, расширяясь, и благодаря вынесению слова в заглавие, оно приобретает символический социально-исторический смысл.

Анализ русского пословичного фонда выявляет доминирование инструментальной функции руки как части человеческого тела. С допустимой долей условности можно сказать, что руки противопоставлены голове по критерию принятие решений / исполнение действия. Напомним, что наибольшее количество пословиц с этим словом «отражает представления о труде, работе»<sup>2</sup>. Введения образа слушателя Сергея, более образованного, чем рассказчик, заставляет читателя посмотреть на описанную ситуацию как на метонимическое отраже-

---

<sup>1</sup> *Эйхенбаум Б. М.* Лесков и современная проза // *Эйхенбаум Б. М.* О литературе. М., 1987. С. 413.

<sup>2</sup> *Борисова И. З.* Сравнительно-сопоставительный анализ пословиц с компонентами «голова», «рука», «нога» // *Вест. Удмуртского ун-та. История и филология.* 2015. Т. 25. Вып. 2. С. 114.

ние взаимоотношений разных сословий в Советском Союзе, а еще точнее — народа и власти. Использование малограмотных в расстрельной команде воспринимается им негативно. Конкретный образ трясущихся рук рассказчика при разворачивании повествования сменяется метафорическим образом исполнителя чужих решений («привести приговор в исполнение»), а потом — и невозможности действий. «Руки только вот у меня... совсем теперь к работе не годятся...» (С. 12) — последнее предложение рассказа.

Указание в финале на изменение ситуации в целом через физическую и психологическую травмированность обогащает проблематику социально-историческими коннотациями. В результате читатель видит в рассказчике не бездумного палача, а жертву идеологического манипулирования. Таким способом Аржак декларирует необходимость «социального» анагнозиса для нормального существования человека и общества.

**Н. С. Ищенко**

*Луганский государственный педагогический университет,  
ЛНР*

## **ДВА УРОВНЯ АНАГНОРИЗИСА В МУЛЬТФИЛЬМЕ «ДЕВЯТЫЙ»**

Полнометражный мультфильм «Девятый» режиссера Шейна Экера вышел в мировой кинопрокат 9 сентября 2009 г. В России по решению продюсера Т. Бекмамбетова выпустили адаптированную версию мультфильма с измененным за счет переписанных диалогов и добавленных закадровых монологов сюжетом. В настоящей статье я рассматриваю русскоязычную версию мультфильма и роль анагноризиса в его эстетике.

Действие мультфильма происходит в постапокалиптическом будущем. Человечество уничтожено в войне машин, всё население Земли составляют девять одушевленных кукол, вместо имен у них – номера. Главный герой, Девятый, просыпается в некой лаборатории, спасается от смерти, знакомится с другими куклами и попадает в их небольшую общину. Вместе они стремятся узнать, почему произошла катастрофа, почему они спаслись, как победить машины, как выжить в этом мире.

Эстетика мультфильма является постмодернистской, то есть включает в себя два уровня текста, построенного как гипертекст. Для анализа гипертекстов культуры постмодерна наиболее адекватным представляется семиотический метод<sup>1</sup>. Кроме того, мультфильм создан в жанре постапокалипсиса, который предполагает собственные стратегии интерпретации.

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-227-237

<sup>1</sup> *Ильина И. А.* Проблемы изучения и восприятия гипертекста в мультимедийной среде Интернет. Автореферат дисс. на соискание уч. ст. к. ф. н. М., 2009. С. 11.

Гипертекст представляет собой сложноорганизованный нелинейный текст<sup>1</sup>. В XXI в. нелинейность из разряда литературных экспериментов переходит в основное требование новой эпохи. В настоящее время считается, что линейный способ передачи событий не отражает процессов порождения текста и развертывания мысли<sup>2</sup>. Востребованы тексты, повествующие о событиях с разных точек зрения, разбивающие действие на несколько параллельных сюжетов, помещающие узловые моменты сюжета в разные топоры смыслового пространства.

Для анализа смыслов текста и возможных его интерпретаций используется семиотический метод, разработанный в исследованиях Ю. М. Лотмана. В рамках семиотического подхода текст не является элементарным сообщением, а приобретает важные свойства: он коммуницирует с окружающим культурным контекстом, имеет собственную память, не только передает вложенную в него информацию, но и трансформирует сообщения, продуцируя новые тексты. Таким образом, текст существует на пересечении нескольких коммуникационных потоков:

- коммуникация между адресантом и адресатом (автором и зрителем);
- коммуникация между зрителем и культурной традицией;
- коммуникация зрителя с самим собой;

---

<sup>1</sup> *Маховиков Д. В.* Производство и восприятие гипертекста (к вопросу о методе) // *Русский язык на перекрестке эпох: традиции и инновации в русистике*: Сб. н. ст. Ереван, 2016. С. 122–124.

<sup>2</sup> *Буторина Н. Ф.* Эволюция гипертекста: от формы организации текста к форме коммуникации // *Гипертекст как объект лингвистического исследования*: Мат-лы IV междунар. научно-практической конф. Самара, 2015. С. 5–11.

— коммуникация текста с культурным контекстом<sup>1</sup>.

В нашем исследовании мы сосредоточимся на коммуникации между зрителем и культурной традицией. В этом случае текст выполняет функцию культурной памяти, он способен непрерывно обновляться, а также задействовать одни аспекты информации и временно не использовать (забывать) другие<sup>2</sup>. Важной также является коммуникация с культурным контекстом, позволяющая задействовать память жанра для прояснения смыслов текста и создания авторской интерпретации традиционного сюжета, который будет прочитан зрителем.

Прежде чем исследовать мультфильм «Девятый» на основе семиотического метода, покажем, в чем состоит специфика кинематографического гипертекста и какие элементы культурного контекста задействованы в жанре постапокалипсиса.

В современном мире человек существует и реализует себя в гипертексте. Гипертекст охватывает все стороны современной культуры<sup>3</sup>. Разнообразные варианты нелинейной организации текста реализуются также в кинематографе, вовлекающем зрителя в коммуникацию. Коммуникативная природа гипертекста вовлекает зрителя в сюжет фильма. Как создатель, так и интерпретатор текста обладают свободой выбора в перемещении по тексту. Как автор создает свой маршрут истории, так и зритель создает свой вариант прочтения<sup>4</sup>.

К общим тенденциям киноповествования конца 1980-х — 2000-х гг. относятся: стремительный ритм, быстрые переносы во времени и/или пространстве, почти всегда сложное соот-

---

<sup>1</sup> Дзялошинский И. М. Информационно-коммуникационный универсум как система матриц текстовой деятельности: создание, восприятие и понимание медиатекстов: Учебное пособие. М., 2021. С. 431–432.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Буторина Н. Ф. Эволюция гипертекста: от формы организации текста к форме коммуникации... С. 6–7.

<sup>4</sup> Там же.

ношение сюжета и фабулы на уровне драматургии, вариативность развития, особая значимость моментов выбора (автора, героя, героя в функции автора), имитация свободы выбора зрителя<sup>1</sup>. Эти тенденции способствуют погружению фильма в гипертекстовое пространство.

В то же время в кинематографе полноценная реализация гипертекста невозможна. Фильм ограничен собственным художественным пространством, он закончен и не может ветвиться бесконечно. Поэтому в рамках кинотекста гипертекстовые связи не могут реализоваться в полном объеме. В настоящее время множество художественных текстов создается за счет различного рода культурных проекций и взаимодействий. Находясь в едином культурном поле, тексты соотносятся, отсылают, цитируют, комментируют друг друга. В ткань современных кинофильмов активно внедряются различного рода цитаты, заимствованные сюжеты. Таким образом, заимствованный сюжет выступает как способ создания гипертекста, отсылающий к культурной реальности вне фильма и связывающий действие на экране с другими произведениями.

В кинематографе рассматриваются три типа создания нелинейного повествования, которые могут использоваться при реализации заимствованного сюжета: сериальная подача материала, вариативное разыгрывание одного базового нарративного блока или фабулы в пределах одного фильма, а также смешанная, полифонически-вариативная подача материала. При подобной организации киноповествования различные сюжетные линии, часто не связанные прямо, имеют общую причину (завязку) или, вариативно развиваясь, приходят к общему итогу. Здесь объединяющим элементом выступает завязка или финал.

---

<sup>1</sup> Гусев А. О. Гипертекстовое киноповествование // Вестник Санкт-Петербургского государственного университета культуры и искусств. 2015. № 4 (25). С. 146–148.

Итак, кинематографический гипертекст ограничен в возможностях составления бесконечных вариаций и подключения новых текстов к единому коммуникационному пространству.

Действие в «Девятом» разворачивается в постапокалиптическом мире. Как замечают исследователи, популярность темы постапокалипсиса выходит за рамки обычных культурных индустрий и уверенно превращается в форму идеологической визуализации ключевых социокультурных противоречий эпохи<sup>1</sup>. В фильмах постапокалипсиса реализуется религиозный сюжет конца света, который вызван собственными грехами человечества<sup>2</sup>. Постапокалипсис воспринимается не как полный конец истории и человечества, а конец развитых форм, цивилизации, культуры, духовный кризис. Фильмы этого жанра выступают как форма критики негативных тенденций современности.

Постапокалиптические фильмы середины двадцатого века сконцентрированы на философии холодной войны, связаны с опытом мировых войн и страхом перед Третьей мировой. Они рассказывают зрителям о том, как опасно жить в мире, где есть оружие массового уничтожения. К концу XX в. и в начале XXI в. в философии постапокалиптики появляются размышления о будущем человечества после наступления глобального катаклизма, инопланетного вторжения, заражения опасным вирусом, что же может погубить человечество и как его спасти (загрязнение окружающей среды, глобальное потепление). Современные произведения постапокалиптические

---

<sup>1</sup> Некита А. Г. Стратегии визуализации постапокалипсиса в современной массовой культуре // Векторы благополучия: экономика и социум. 2021. № 3 (42). С. 11–32.

<sup>2</sup> Шмелева Н. В. Образ смерти в американском кино апокалиптической и постапокалиптической тематики // Международный журнал исследований культуры. 2016. № 1 (22). С. 122–129.

ского жанра апеллируют к страху перед будущим, который в кризисном мире чрезвычайно распространен<sup>1</sup>.

Одним из центральных образов американской культуры является образ нового Адама<sup>2</sup>. Зарождение данного образа можно усмотреть в произведениях американской словесности XVII в., что непосредственно связано с появлением на страницах колониальных сочинений таких основополагающих мотивов, как предопределение, избранность, невинность, дикие просторы, трудолюбие, свобода и равенство. В современном литературоведении новый Адам воспринимается как некий мифический образ, которому многие ученые отводят центральное место среди иных мифов американской литературы.

Образ нового Адама появляется также и в кинематографе. Исследователи выделяют две основные идеи, заложенные в образе «американского Адама»:

- 1) религиозная, исходящая из изначальной греховности,
- 2) мифологическая, исходящая из изначальной невинности человека.

В американском кинематографе образ «грешного» Адама чаще всего воплощается в апокалиптических фильмах, а образ «невинного» Адама — в постапокалиптических<sup>3</sup>. В апокалиптических фильмах человечество карают за грехи, а в постапокалиптических размышления героев направлены на осознание того, почему именно они выжили и как они должны возродить человечество.

---

<sup>1</sup> Чеснова Е. Н. Философия миров постапокалипсиса в современной культуре // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2017. № 2 (22). С. 46–54.

<sup>2</sup> Афанасьева О. В., Баранова К. М. Образ Нового Адама в американской колониальной литературе XVII века // Вестник Московского городского педагогического университета. Сер.: Филология. Теория языка. Языковое образование. 2014. № 3 (15). С. 8–17.

<sup>3</sup> Шмелева Н. В. Образ смерти в американском кино апокалиптической и постапокалиптической тематики... С. 125.



В американской культуре чрезвычайно значим образ Адама как первого человека на новой земле. В то же время в мировой культуре известен образ Адама, вмещающего всё человечество и весь мир. В каббалистической традиции, которая очень сильна в европейском культурном пространстве с эпохи Возрождения, транслируются архаические представления о человеке, из которого создана вселенная, как в случае индийского Пуруши.

Библейской моделью антропоморфного космоса в образе человека является Адам Кадмон. Он выступает как архетип, синтез всего существующего человечества, первообраз материального и духовного мира. Каббалисты склонны считать, что первоначально Бог сотворил именно Адама Кадмона, который представлял собой сгусток энергии, сочетающей материальное и идеальное, обладая способностью к познанию и сотворению вещей из материи с помощью разума. Размеры Адама Кадмона впечатляют: «от края неба до края неба» (Втор. 4:32) — по сути, это сама Вселенная. Имя «Адам» не является именем собственным: в переводе с арамейского языка «адам» означает «человек», родственные слова — «земля», «почва»<sup>1</sup>.

Интересно, что образ Адама Кадмона присутствует в культуре постмодерна, в самом известном произведении, созданном по канонам нелинейного повествования. Это книга «Хазарский словарь» М. Павича, где все сны человечества объединены в огромное живое существо, охватывающее весь мир — в Адама Кадмона. Воссоздание тела Адама Кадмона — цель ловцов снов, преследуемая ими в течение тысячелетий. Первочеловек Адам Кадмон связан с Богом, и воссоздание

---

<sup>1</sup> *Кутякова Л. Н.* Образ первочеловека в Каббале. Адам Кадмон // *Образы человека и мира в философии: Сборник трудов лаборатории «Философия образования» и кафедры философии БГПУ. Барнаул, 2003. С. 25–28.*

его тела приближает человека к Богу, поэтому цель ловцов снов так важна для человечества<sup>1</sup>.

В православной христологии значимое место занимает учение о Христе как о новом Адаме. Впервые об этом написал святой апостол Павел, называя Господа нашего Иисуса Христа «последним Адамом» (1 Кор. 15:45). Ириней Лионский развил эту тему; в своих трудах он показывает, что жизнь Христа является ответом на жизнь Адама. То, что должен был сделать Адам и не сделал, то совершил Христос как совершенный человек. Подробнее эта тема была раскрыта в трудах Григория Богослова<sup>2</sup>. Адам выступает как прародитель человека, однако в то же время он единая личность, отдельный человек, физический предок всех людей, отец человечества. Адам согрешил и впустил в мир смерть, за что был изгнан из рая, и всё его потомство вынуждено существовать в мире смерти, которую может победить только Христос.

Рассмотрим, как в мультфильме «Девятый» реализуется заимствованный сюжет конца света и появления нового Адама, а также религиозная и мифологическая вариации этого образа. Темой, объединяющей все линии сюжета, является поиск знания.

Поиск знания — интегрирующая тема фильма, реализованная на уровне сюжета и на уровне читательской интерпретации. Одни персонажи стремятся узнать, что случилось с людьми, другие хотят понять, кто они такие, откуда появились, почему машины продолжают охоту за ними, как им выжить в этом жестоком мире. В ходе развития сюжета становится понятно, что все эти вопросы взаимосвязаны, и обретение ответа поможет решить сразу все загадки. Анагноризис в фильме происходит на двух уровнях: на уровне сюжета пер-

---

<sup>1</sup> Павич М. Хазарский словарь: Роман-лексикон. Мужская версия / Пер. с серб. Л. Савельевой. СПб., 2003.

<sup>2</sup> Змиев И. Д. Образ праотца Авраама как нового Адама // Труды Перевинской православной духовной семинарии. 2018. № 17. С. 37–48.

сонажи узнают ответы на свои вопросы, а на уровне метатекста читатель узнает в истории тряпичных кукол библейский сюжет о конце света и новом Адаме.

Материал фильма организован по вариативному типу создания нелинейного повествования: развивается несколько сюжетов, которые объединяются в нескольких ключевых топосах художественного мира и взаимно проясняют друг друга в финале.

Подготовка анагноризиса в фильме происходит разными способами. Зритель видит две сюжетные линии — историю людей и историю кукол. В экранном настоящем, в истории кукол, показывают вещи и знаки, принадлежащие людям, игравшие роль в предыстории событиях: это техника из лаборатории, где проснулся Девятый, рисунки и чертежи в бумагах ученого, изображения на машине, которая напала на общину, и так далее. Многое проясняется в библиотеке, где куклы хранят старые книги и газеты, и благодаря чему расшифровывают знак на машине.

В библиотеке персонажи узнают, что начало войне людей с машинами положил ученый Оппенгеймер, изобретатель чудо-оружия, мыслящей машины, способной принимать решения. Для поддержания своего существования машине требуются души людей. Недоработанную машину использовал в своих целях злобный канцлер, обративший чудо-оружие против врагов страны. В этом сюжете осуждаются имперские амбиции Третьего Рейха, поскольку канцлер явно списан с Гитлера, канцлера Германии в 1933–1945 гг. В то же время фамилия ученого (Оппенгеймер) отсылает к американской ядерной программе, которой руководил Роберт Оппенгеймер, создатель атомной бомбы, примененной Соединенными Штатами Америки в 1945 г., и участник антивоенного движения. Реальный Оппенгеймер становится символом ученого, выпустившего на свет силы зла, с которыми невозможно бороться, и посвятившего свою жизнь исправлению этой ошибки.

Таким образом, узнавание зрителем этих двух фигур — Гитлера и Оппенгеймера — позволяет считать посыл фильма, где на уровне образов и сюжета осуждается насилие и война, использование техники в военных целях, заигрывание с силами природы, стремление разгадать загадки мироздания для использования их на войне. Оказывается, что это те грехи, за которые старый мир уничтожен. Именно эти явления привели к разрушению мира и продолжают уничтожать всё, что осталось.

Однако в предвоенной истории людей есть еще один семантический слой, который недоступен куклам, хотя им и удается восстановить последовательность событий. В истории кукол поиск решения тактических задач постоянно сопряжен с поиском ответа на вопрос, кто мы, откуда мы взялись, что об этом знал Второй, убитый машиной, что нужно знать об этом всем остальным. Куклам постепенно становится ясно, что все куклы появились на свет в лаборатории Оппенгеймера. Ученый создал их, вложив в каждую из них часть своей души и памяти. Вернувшись в лабораторию, куклы разгадывают загадку машины и побеждают ее.

В этом сюжете Оппенгеймер выступает во второй ипостаси. Это не только человек, построивший машину смерти, но и родоначальник нового человечества, прародитель нового общества, и мужчин, и женщин кукольной общины. Таким образом, Оппенгеймер выступает как человек, впустивший в мир смерть в виде смертоносной машины, начавшей войну с людьми, и как праотец нового человечества. Это две характерные черты Адама, прародителя людей. Действия кукол совершаются внутри библейского сюжета, который им недоступен, но доступен зрителю, принадлежащему христианской культуре.

Таким образом, анагоризис в сюжете развивается на двух уровнях. Когда куклы узнают о своем происхождении, им удается победить машину, спастись от смерти. Фильм за-

канчивается чувством умиротворения, которое испытывают все выжившие персонажи, поскольку им удалось спасти души своих друзей, пожранных машиной. Однако зритель, опознавший библейский сюжет, не может удовлетвориться уходом призраков куда-то на небеса, который успокаивает их оставшихся в живых сотоварищей. В библейском сюжете первому Адаму противостоит новый Адам — Христос. Во Христе живы все, верящие в него, они воскреснут телесно и соединятся с теми, кого знали в жизни. В мультфильме новый Адам не появляется, реального преодоления смерти не происходит. На зрителя анагноризис оказывает другое действие, порождая не умиротворение, а чувство неудовлетворенности миром, в котором нет Христа.

Таким образом, анагноризис в фильме «Девятый» вызывает разные чувства на уровне сюжета и на уровне зрителя: персонажи решают текущие задачи, спасаются от смерти и испытывают умиротворение; зритель же в финале испытывает неудовлетворенность от половинчатого решения проблемы смерти, которую на самом деле персонажи не смогли победить.

**А. Р. Медведева**

*Челябинский государственный университет, Россия*

**«Я ПОМНЮ, ЧТО МОЕ ИМЯ ОРАНЖЕВОЕ  
И ПАХНЕТ СПИРТОМ»: КАК ИГРА «ДИСКО ЭЛИЗИ-  
УМ» ВСКРЫВАЕТ МЕХАНИЗМ ПОЗНАНИЯ  
ЧЕРЕЗ ИНТЕРФЕЙС АМНЕЗИИ**

Понятие интерфейса в последнее время получает все более широкие трактовки в связи с его развитием в философии коммуникации. Интерфейс, прежде всего, понимается как материальный аспект взаимодействия человека с цифровым пространством, выраженный при помощи определенных аффордансов. В аспекте взаимодействия с объектом (процесса) интерфейс выступает как абстрактное воплощение способа организации траекторий доступа к контенту, поставляемому ему техническим устройством. Интерфейс — основа любого открытия, познания, именно через него происходит прокладывание когнитивных путей к новой информации.

Ключевыми позициями в определении интерфейса как специфической коммуникативной плоскости можно считать определения Л. Мановича и А. Галлоуэя. По мысли Л. Мановича, интерфейс является частью любого объекта, выступая организующим принципом для системы:

Как только окно браузера заменило и вместило в себя кино, телевизионный экран, стену в галерее и библиотеку, новая модель заявила о себе: вся прошлая и современная культура демонстрировалась и воспринималась посредством компьютера и через призму логики пользовательского интерфейса<sup>1</sup>.

---

DOI: 10.31860/978-5-00166-822-0-238-248

<sup>1</sup> Манович Л. Язык новых медиа / пер. с англ. Д. Кульчицкой. М., 2018. С. 100.

Несколько другой подход к проблеме определения интерфейса сформулировал А. Галлоуэй. Его в большей степени интересовала возможность функционирования интерфейса как отдельной специфической структуры организации информации. А. Галлоуэй полагал, что вопрос об определении интерфейса следует ставить не в терминах предметности, неизменяемых компонентах или элементах, но более пристальное внимание уделить внутреннему движению: как специфическая локальная связь преуспевает в создании согласованности, центрирования?<sup>1</sup> То есть интерфейс — это не «что» происходит, а «как» происходит, это внутренняя система связей. Фактически, интерфейс определяет ограничения и возможности интеракции / рецепции / интерпретации объекта или процесса. И если говорить о художественном произведении в аспекте коммуникации, то интерфейс можно понимать как систему художественных приемов, организующих ту или иную «материю» в определенную последовательность для реципиента.

Для доступа пользователя к контенту при помощи интерфейса используются аффордансы. Аффордансы — это понятие из психологии, перешедшее в теорию интерфейса, которое обозначает некие сигналы в системе, подсказывающие реципиенту функциональные возможности объекта.

Аффорданс скрывает перекодировку объекта для восприятия реципиента. Об этом пишет К. Йоргенсен, отмечая, что метафоры как «понимание и переживание одного вида вещей с точки зрения другого» (определение Лакоффа) не являются абстрактными представлениями, а основаны на степени сходства по внешнему виду или функциям между представлением и представляемой системой<sup>2</sup>. Можно сказать, что аффордансы

---

<sup>1</sup> *Galloway A. R. The Interface Effect. Cambridge, 2012. P. VII.*

<sup>2</sup> *Jørgensen K. GWI: The Gameworld Interface // The 7<sup>th</sup> International Conference «The Philosophy of Computer Games». Bergen, 2013. URL:*

позволяют реципиенту а) предсказать результат интеракции с объектом, а значит, представляют из себя закодированные структуры; б) расшифровать такие структуры при помощи смежности качеств представления аффорданса и его функционала. Таким образом, аффорданс является двойным триггером: в «виртуальном» пространстве (когниции) реципиента, чтобы тот мог считать его функции, и в реальном пространстве актуального действия, когда реципиент его активирует. Тем самым аффорданс зашифровывает некоторую информацию, чтобы представить ее в сжатом виде (своего рода «когнитивное превью»). Аффордансы — это основной «инструмент» взаимодействия пользователя с интерфейсом, через который он выходит к контенту (содержанию).

В данном исследовании мы обращаемся к интерфейсу компьютерной игры «Диско Элизиум» в жанре изометрической RPG<sup>1</sup> (разр. ZA/UM, 2019), чтобы продемонстрировать при помощи машинно-структурного подхода (предложенного Ж. Делёзом и Ф. Гваттари), как особенности интерфейса репрезентируют сюжетные перипетии игры и обнажают структуру познания. Для отображения таких соответствий нами используется понятие сборки, под которой понимается законченный механизм любого процесса. Сборка в теории Ф. Гваттари состоит из двух «полюсов»: системной (машинная часть сборки) и структурной диад. Машинный компонент сборки основан на бесконтрольном производстве ради производства, тогда как структурный стремится к субъективной цельности, созданию последовательности для производства и превраще-

---

<https://gamephilosophy2013.w.uib.no/files/2013/09/Jorgensen-PoCG2013.pdf>  
(дата обращения: 20.06.2022).

<sup>1</sup> RPG (role-play game) – жанр компьютерных ролевых игр, в основе геймплея которого лежит управление персонажем (или группой персонажей) с набором определённых характеристик для продвижения по сюжету (выполнение квестов).



нию его в результат. Сочетание системной и структурной диад создает активное движение, которое в общем характеризуется «переводом» компонентов внутри сборки, что обеспечивает обмен информацией между двумя диадами<sup>1</sup>.

Репетативность машинной части подразумевает продолжительность процесса, поддержку его активности, тогда как структурная часть стремится к упорядочиванию процесса, внедрения внутри него некоего развивающегося алгоритма. Машинно-структурный подход подразумевает, что взаимодействие между машинной и структурной частью происходит постоянно. В терминах познания это бы означало, что, помимо устремленного к цели познания, в самом процессе должно существовать и постоянно обновляющееся *желание* познавать.

В сюжете игры «Диско Элизиум» данные машинная и структурная часть представлены в символическом виде: амнезия репрезентирует режим работы машины (системная диада; обновление желаний познавать), тогда как детективное расследование является режимом работы вселенной возможностей (структурная диада; поддержка цели познания). Сборка познания реализована в игре на сюжетном уровне (контент) и на уровне игровых механик (интерфейс).

Сюжет игры строится вокруг полицейского с амнезией, который пытается расследовать убийство в незнакомом ему городе, параллельно пытаясь вспомнить, что составляет основу его личности. Амнезия используется в игре не только как инструмент создания равных условий между игроком и персонажем для отыгрыша, но как процесс, который необходимо исследовать в рамках игры. Амнезия, таким образом, становится выражением протяженного во времени процесса «пред-

---

<sup>1</sup> Guattari F. Schizoanalytic Cartographies. New York, 2012. P. 60.

познания», а не мгновением «за секунду до» обретения истины.

В игре машинная часть репрезентируется при помощи условий амнезии, которая вновь и вновь подталкивает игрока (и главного персонажа) к выстраиванию связей. Для поддержания движения системной диады используется эффект новизны, интерес к самому процессу, аффективная подпитка игрока реакциями главного героя. Познание в таком контексте и является первичным желанием, а также прямой необходимостью.

Однако поддержка «движения» амнезии в рамках игры существует не только на сюжетном уровне, но на и на уровне интерфейса, игровых механик. Данная машинная часть репрезентирована в интерфейсе игры при помощи визуального игрового пространства, по которому перемещается персонаж, а также через текстовое окно с описаниями окружающего мира и диалогов (в том числе внутренних); импульсов, которые нельзя показать в заданных графических условиях. Поскольку при амнезии остро стоит вопрос и самоопределения, то и поток текста в правой части экранного интерфейса в большей степени сосредоточен на внутреннем диалоге главного героя Гарри. Текстовая часть описывает не только то, что происходит вокруг героя, но и как герой к этому относится, на какие мысли его наталкивает окружающая обстановка.

Именно постоянное взаимодействие пользователя с игровым пространством обеспечивает обновление желания познания через работу амнезии: любое взаимодействие с предметом, персонажем, окружающим миром, самим городом приводит к формированию одних связей и расщеплению других. Расщепление связей выражается теми пунктами ответов в диалогах, которые игрок *не выбирает* при взаимодействии, а также при окончании взаимодействия с интерактивным объектом.

Однако системная диада сама по себе антикульминационна, а значит, и все вышеупомянутые связи создавались и расщеплялись бы бесконтрольно, превращая игру в подобие калейдоскопа. Для придания линейности этому процессу, а, следовательно, установления своего рода контроля, существует структурная диада.

Структурная диада стремится к воссозданию целостности за счет установления последовательности логических связей, реализуясь в игре как процесс детективного расследования, вступающего во взаимодействие с уже разворачивающимся процессом амнезии главного героя. Расследование убийства вносит цель и ожидание кульминации.

Как упоминалось выше, детективное расследование обеспечивает своего рода остановку для постоянно обновляющегося процесса «амнезирующего познания» окружающего мира. Оно фактически выделяет главные вопросы среди прочих других, возникающих у главного героя: кто убил и зачем?

Тем не менее, в игре не реализуется принцип «доминирования» какой-либо из диад (машины или структуры, амнезии или детективного расследования), детективное расследование не пытается подавить любопытство амнезирующего сознания, но скорее использует его для выстраивания специфической траектории обретения истины.

На уровне интерфейса это реализуется при помощи системы навыков главного героя. В игре представлено 24 навыка, поделенных на четыре категории: интеллект, психика, физиология, моторика. Уникальность прохождения игры формируется именно набором выбранных характеристик, которые влияют на восприятие мира игроком: как герой будет описывать пространство, как будет подавать себя в общении с другими людьми и каким образом делать выводы. Этот набор условий создает субъективность прохождения, поскольку внутренний диалог героя обеспечивается именно навыками, каждый из которых имеет свой «голос» в сознании

героя. Таким образом, выбранные игроком навыки формируют набор реплик или действий героя в игровом пространстве.

Структурная диада (детективное расследование) реорганизует процесс познания, закодированный в системной диаде (амнезия), при помощи внедрения субъективности в восприятие и подчинение его единой цели (поиск истины).

Таким образом, сборка познания, которую игра конструирует для игрока, состоит из двух частей (или движений), взаимно обогащающих друг друга: 1) постоянный процесс формирования и расщепления связей за счет амнезии главного героя и взаимодействия персонажа с окружающим миром; 2) создание последовательности и иерархии связей за счет постановки целей (детективное расследование) и выборки игроком определённых навыков, организующих восприятие мира персонажем.

Однако важным остается момент вовлечения. В игре задействуется несколько условностей для того, чтобы игрок прочувствовал механизм познания и заинтересовался им.

Во-первых, это уже упоминавшаяся система распределения навыков героя. Поскольку в игре в полной мере работает принцип «сознание определяет бытие», то и выбор навыков означает выбор определенной степени подвижности мира. Однако данную подвижность восприятия компенсирует сюжетная стабильность. В игре нет нескольких концовок (как это обычно принято в играх жанра RPG), и игрок так или иначе должен прийти к разгадке личности убийцы. Тем не менее, игрок не ограничен своим первоначальным набором навыков, так как в игре существуют способы поднятия их уровня: механика «шкафчик мыслей» и изменение одежды главного героя. Наличие таких промежуточных вариантов позволяет игроку поддерживать личность героя в тех условиях, которые ему кажутся наиболее интересными в рамках текущего момента прохождения игры. Таким образом, система навыков в первую очередь влияет на поиск путей для реше-

ния детективной загадки, но подспудно влияет и на амнезирующие процессы, пути выстраивания связей, а значит, и восприятия окружающего мира (не обязательно привязанного именно к детективной части истории).

Во-вторых, реализуется аффективный потенциал самого главного героя. Игрок в определенной степени контролирует развитие его личности, но границы такого развития все-таки существуют. В первой же сцене знакомства с сюжетом игрок получает возможность узнать, что главный герой считает причиной продолжать жизнь: «страдать, тосковать и танцевать диско». Игра наполнена экзистенциальным юмором, постоянным переосмыслением привычной окружающей действительности (вроде задушевного взаимодействия с почтовым ящиком, которого главный герой волен видеть как одушевленное создание), безопасным смакованием страданий.

В-третьих, игра деконструирует провал проверок навыков. Провал обозначает буквально неудачу и создает для игрока определенные неприятности. В «Диско Элизиум» успех и провал эквивалентны в аффективном плане, потому что в любом случае ведут к получению нового контента. В этом плане очень показательна первая же проверка навыка координации у главного героя, когда тому необходимо снять галстук с крутящейся люстры-вентилятора. Провал проверки приведет к потере одной единицы здоровья, и, хотя формально это наказание, в эмоциональном плане абсурдность потери здоровья от такого действия ведет скорее к смеховой реакции, нежели к огорчению. Именно через ряд подобных проверок навыков с комическим исходом игрок проходит в самом начале игры, чтобы усвоить эмоциональную ценность провала в «Диско Элизиум». Такая игровая особенность дублируется и сюжетом, где главный герой смакует страдания и тоску, в которых находит определенную (иногда с мазохистическим привкусом) радость. Игра устроена так, чтобы преодолевать ошибки, подавляющие желание игрока к позна-

нию; ошибка воспринимается наравне с успехом, они равны по своей ценности.

В-четвертых, игра поддерживает радость новизны. Мы чувствуем текущие события либо через предпосылки, то есть через прошлый опыт, либо прогнозируем будущее и занимаемся переживанием абсолютно виртуальных событий, которые еще не произошли. Чтобы заниматься прогнозированием, необходимо ориентироваться на опыт прошлого для создания предпосылок. Единственный момент, который правдиво связан с текущим моментом, – это открытие, ощущение новизны, потому что тогда различается структура, аналогов которой до этого не было. Это и вынуждает видеть и чувствовать именно данную секунду, переживать это конкретное мгновение. Новизна помещает в начало пути, когда сложность дальнейших изысканий еще не осознается, а сложность предшествующего пути напрочь забывается. Новизна забирает все внимание, на ее постижение бросаются все ресурсы. Для достижения такого эффекта игра приковывает внимание игрока к машинной части познания через амнезию и возможность перепрохождения игры с разными навыками. Таким образом, амнезирующий герой постоянно вовлечен в детективное расследование, невольно транслируя тот же способ на познание самого себя. Но в большей степени такая реакция является показателем радости системы от обилия предлагаемых вариантов, в которые она может себя направить. Главным условием становится равноценность и одновременность представления этих вариантов.

В-пятых, такая игровая философия сочетается со сложностью восприятия, которую утверждают создатели игры. В «Диско Элизиум» существуют наказания за доминанту одного навыка над другими (вопреки распространенному в RPG-играх стремлению максимально развить навык). Так, доминирующий навык «Авторитет» приведет к тому, что игроку будет тяжело договариваться с другими персонажами, а глав-

ному герою начнут приходить в голову крайне абсурдные идеи по поводу утверждения собственной значимости. Игра, таким образом, поощряет баланс навыков: не стоит полагать, что при помощи лишь одного метода можно прийти к цели.

Подобным же образом игра «относится» и к иррациональному познанию. При осмотре трупа можно воспользоваться и стандартным детективным набором навыков, вроде «Логики» или «Восприятия», однако при развитом навыке «Внутренняя империя» главный герой сможет буквально «поговорить» с трупом и узнать, что его убили любовь и коммунизм (что является символической кодировкой реального мотива убийцы).

«Диско Элизиум» показывает, что в основе познания лежит желание чувствовать. При этом чувствовать не что-то конкретное, а «чувствовать как процесс», как возможность такого действия. Познание — это один из процессов сборки психики, в основе которого лежит расщепление связей и собирание новых. В «Диско Элизиум» эта насыщенность расщепления передается амнезией, изначально задающей контекст познания, и обильными импульсами, которые и контролирует игрок, то есть игрок в большей степени контролирует не действия, но восприятие. На первый план выходит не нарратив действий, но нарратив восприятия, контролируемый машиной. Игрок контролирует саму машину, потому что задает рамки восприятия.

Интерфейс «Диско Элизиум» дублирует контент при помощи аффордансов для того, чтобы игрок заранее понимал, что именно закодировано в последовательном движении сущностей внутри сборки, и мог преобразовывать ее. Познание в игре репрезентировано как длительный процесс, подпитываемый новизной, от которой игрок не устает именно в силу разнообразия предлагаемых открытий, но, тем не менее, подаваемых в едином регистре, чтобы не перегружать реципиента разрозненностью данных. Такой единый регистр зада-

ется структурной частью сборки, частично обрезающей потоки системной диады.

Таким образом, игра дает возможность контролировать саму субъективность без страха наказания за ошибку. Именно возможность доступа к структуре, которая реорганизует машинную часть сборки (создание связей), является основным инструментом преобразования действительности игроком, что и приводит в итоге к формированию специфичной сборки познания, транслируемой игроку.



### III.





## СВЕТЛОЙ ПАМЯТИ ИРИНЫ БОРИСОВНЫ САЗЕЕВОЙ



В ходе подготовки конференции «Все озарения мира: анагоризис в литературе и искусстве» мы получили известие о том, что ушла из жизни постоянная участница конференций проекта «Неканоническая эстетика» Ирина Борисовна Сазеева (5 августа 1954 г. — 30 ноября 2021 г.).

Ирина Борисовна была специалистом в области истории французской философии XX в., в 2000 г. в Московском государственном университете она защитила кандидатскую диссертацию «Нравственные ценности в философии Альбера Камю» под руководством Г. Я. Стрельцовой. В звании доцента преподавала на кафедре гуманитарных дисциплин и иностранных языков Арзамасского отделения Российского университета кооперации, а в последние годы (2019–2021) продолжала трудиться как независимый исследователь.

Темы ее выступлений всегда точно попадали в проблематику конференций «Неканонической эстетики», а сами выступления нередко служили важным и необходимым фило-

софским комментарием к историко-литературным и искусствоведческим рассуждениям коллег.

Ирина Борисовна осталась в наших сердцах как доброжелательный, спокойный, светлый, смиренный человек, мудрый горькою пронизательной мудростью французских философов-экзистенциалистов, стоявших над бездной, пристально глядевших в нее и находивших в себе силы, мужество и слова, чтобы ясно и доходчиво говорить о ней людям, просвещая и оберегая их своим знанием. С благодарностью и скорбью вспоминаем ее.

### **Работы И. Б. Сазеевой в сборниках «Неканонической эстетики»**

Неведомое как архетип страха в произведениях Стивена Кинга «Крауч Энд» и «Н.» // Все страхи мира: Horror в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2014. С. 202–212;

Альбер Камю: слияние с природой как экстаз // Все восторги мира: экстаз в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2015. С. 99–110;

Абсурд и разум: Альбер Камю о рациональном и иррациональном // Все истины мира: разум в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2016. С. 121–132;

Ощущение бездны как способ постижения тайны бытия (Паскаль, Бодлер, Фондан) // Все секреты мира: Тайны в литературе и искусстве. СПб.; Тверь, 2017. С. 243–255;

Философия абсурда Альбера Камю // Все нелепицы мира: абсурд в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2019. С. 61–66;

«Ложное» vs «правильное»: поэзия в защиту человека (Ложный трактат об эстетике Б. Фондана) // Все обманы мира: ложь в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; Тверь, 2019. С. 117–126;

Экзистенциальный бунт и насилие // Вся ненависть мира: насилие в литературе и искусстве: Сб. статей. СПб.; М., 2021. С. 122–133.

## ПРОГРАММА

IX Апрельской междисциплинарной  
международной научной конференции

**ВСЕ ОЗАРЕНИЯ МИРА:  
АНАГНОРИЗИС В ЛИТЕРАТУРЕ И ИСКУССТВЕ**

25–26 апреля 2022 г.  
Санкт-Петербург



*Марина Викторовна Загидуллина*  
(Челябинский государственный университет)

**Эстетика научного осмысления:  
об одной научной дискуссии**

*Сергей Александрович Фомичев*  
(Институт русской литературы РАН)

**Откровение преломленного хлеба:  
о поэтике произведений В. Т. Шаламова**

*Ольга Александровна Кузнецова*  
(Московский государственный университет)

**Момент осознания на русских сюжетных изречениях  
XVIII века**

*Сергей Владимирович Фролов*  
(Санкт-Петербургская государственная консерватория)

**Таинства сокрытий в творчестве П. И. Чайковского**

*Антон Олегович Дёмин*  
(Институт русской литературы РАН)

**Финал Четвертой симфонии П. И. Чайковского  
в свете биографических данных**

*Арина Ринатовна Медведева*  
(Челябинский государственный университет)

**«Я помню, что мое имя оранжевое и пахнет спиртом»:  
как игра «Диско Элизиум» вскрывает механизм познания  
через интерфейс амнезии**

*Ирина Анатольевна Лобакова*  
(Институт русской литературы РАН)

**Обретение знания о грядущем в сюжете житий  
затворников XVII в.**

*Светлана Анатольевна Васильева*  
(Тверской государственный университет)  
**Прозрение Калиостро: масоны и розенкрейцеры  
в романе Вс. С. Соловьева «Волхвы»**

*Алла Михайловна Грачева*  
(Институт русской литературы РАН)  
**Сновидческое озарение как форма творческого синтеза  
(на материале «Дневника мыслей» Алексея Ремизова)**

*Владислава Сергеевна Сычева*  
(Литературный институт имени А. М. Горького)  
**Анагноризис революции:  
любовь как путь постижения русской истории  
в романе А. Мариенгофа «Циники»**

*Илона Витаутасовна Мотеюнайте*  
(Псковский государственный университет)  
**Откровение палача: осознание и сказ:  
(На материале рассказа Н. Аржака «Руки»)**

*Анастасия Андреевна Липинская*  
(Санкт-Петербургская государственная лесотехническая  
академия им. С. М. Кирова)  
**Катарсиса не будет: ситуация узнавания  
в готической новеллистике**

*Александр Юрьевич Сорочан*  
(Тверской государственный университет)  
**Открытые Врата: мистические озарения в мемуарной  
и художественной прозе Артура Мейчена  
и Элджернона Блэквуда**

*Михаил Геннадьевич Кожевников*  
(Отдел редких книг и рукописей Государственной публичной  
научно-технической библиотеки Сибирского отделения РАН)  
**Эстетическая организация анагоризиса земного рая и  
рая небесного (на материале древнерусских хождений в  
земной рай и апокалипсисов вознесения)**

*Алина Олеговна Дроздова*  
(Тверской государственный университет)  
**Мотив узнавания в сюжете о встрече Христа с народом  
в поэме Ф. Н. Глинки «Таинственная капля»**

*Надежда Викторовна Калинина*  
(Институт русской литературы РАН)  
**Анагоризис в «Обрыве» И. А. Гончарова**

*Сергей Викторович Денисенко*  
(Институт русской литературы РАН)  
**Псевдо-катарсис после псевдо-анагоризиса:  
«Уха» И. А. Гончарова**

*Анна Валерьевна Батулина*  
(Новгородский государственный университет)  
**«Дух пытливости и желание увидеть чудеса природы»:  
анагоризис как средство формирования индивидуаль-  
ного лексикона (на материале романа Н. А. Лейкина  
«Где апельсины зреют»)**

*Владислава Леонидовна Гайдук*  
(Медиатеки Государственного музейно-выставочного  
центра «РОСИЗО»)  
**Источники вдохновения В. Я. Брюсова  
(по материалам ранних дневников и записных тетрадей)**



*Роман Романович Кожухаров*  
(Литературный институт имени А. М. Горького)  
**Слово как «Логос»: переосмысление символистского  
отношения к реальности и реализму  
в манифестах акмеистов**

*Виталий Юрьевич Даренский*  
(Луганский государственный педагогический университет)  
**Модель анагноризиса в стихотворении  
И. Бунина «В горах» (1916)**

*Елена Александровна Заславская*  
(Луганская государственная  
академия культуры и искусств имени М. Матусовского)  
**Анагноризис в военной поэзии:  
анализ стихотворения «Соловьи» М. Дудина**

*Анастасия Александровна Сердюк*  
(Национальный исследовательский  
Томский государственный университет)  
**Записки Задонского: своеобразие процесса саморефлексии  
в «Sketches of Russian Life in the Caucasus»**

*Мария Игоревна Крупенина*  
(независимый исследователь)  
**Моменты прозрения как опорные точки композиции  
в романе Ч. Диккенса «Дэвид Копперфильд»**

*Эльнара Теймуровна Ахмедова*  
(Институт гуманитарных наук  
Московского городского педагогического университета)  
**Откровения в темной комнате: спиритический сеанс  
в романе А. Конан Дойла «Туманная земля»**

*Нина Сергеевна Ищенко*  
(Луганский государственный педагогический университет)  
**Два уровня анагоризиса в мультфильме «Девятый»**

*Андрей Дмитриевич Степанов*  
(Санкт-Петербургский государственный университет)  
**Типология непонимания классического текста  
и задачи комментирования**

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ:

БЛДР — Библиотека литературы Древней Руси

ГМИРЛИ — Государственный музей истории российской литературы им. В. Даля (Москва)

ИРЛИ — Рукописный отдел Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Санкт-Петербург)

МГПИ — Московский государственный педагогический институт НИОР РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки (Москва)

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства (Москва)

ТОДРЛ — Труды Отдела древнерусской литературы

НИОР РГБ — Научно-исследовательский отдел рукописей Российской государственной библиотеки

## СОДЕРЖАНИЕ

От редколлегии

5

### I.

*М. В. Загидуллина*

Эстетика теоретического осмысления:  
об одной научной дискуссии

11

### II.

*М. Г. Кожевников*

Эстетическая организация анагоризиса земного рая и рая  
небесного (на материале древнерусских хождений в земной рай  
и апокалипсисов вознесения)

21

*И. А. Лобакова*

Обретение знания о грядущем Руси  
в сюжете житий затворников XVII века

34

*О. А. Кузнецова*

Знание и узнавание: от эмблемы к изразцу

46

*А. О. Дроздова*

Мотив узнавания в сюжете о встрече Христа с народом  
в поэме Ф. Н. Глинки «Таинственная капля»

56

*А. М. Сердюк*

Записки Задонского: своеобразие процесса саморефлексии  
в романе «Sketches of Russian Life in the Caucasus»  
(на материале части «Princess Anastasia»)

63

*Н. В. Калинина*

Драматические коннотации романа И. А. Гончарова «Обрыв»

73

*С. В. Денисенко*

Псевдо-катарсис после псевдо-анагноризиса:  
«Уха» И. А. Гончарова

86

*С. А. Васильева*

Прозрение Калиостро: масоны и розенкрейцеры  
в романе Вс. С. Соловьева «Волхвы»

97

*А. О. Дёмин*

Финал Четвертой симфонии П. И. Чайковского  
в свете биографических данных

109

*С. В. Фролов*

Таинства сокрытий в творчестве П. И. Чайковского

123

*В. Л. Гайдук*

Источники вдохновения В. Я. Брюсова  
(по материалам ранних дневников и записных тетрадей)

135

*Р. Р. Кожухаров*

Слово как «логос»: переосмысление символистских представлений  
о реальности и реализме в манифестах акмеистов

145

*А. А. Липинская*

Катарсиса не будет: ситуации узнавания  
в готической новеллистике

164

*А. Ю. Сорочан*

Открытые Врата: мистические озарения  
в мемуарной и художественной прозе А. Мейчена и Э. Блэквуда

174

*А. М. Грачева*

Сновидческое озарение как форма творческого синтеза  
(на материале «Дневника мыслей» Алексея Ремизова)

191

*С. А. Фомичев*

Откровение преломленного хлеба  
(о поэтике произведений В. Т. Шаламова)

199

*И. В. Мотеюнайте*

Анагноризис палача XX века  
(рассказ Н. Аржака «Руки» в контексте традиции)

208

*Н. С. Ищенко*

Два уровня анагноризиса в мультфильме «Девятый»

227

*А. Р. Медведева*

«Я помню, что мое имя оранжевое и пахнет спиртом»:  
как игра «Диско Элизиум» вскрывает механизм познания  
через интерфейс амнезии  
238

**Ш.**

Светлой памяти Ирины Борисовны Сазеевой  
251

Программа конференции  
253

Список сокращений  
259

Содержание  
260

*Научное издание*

**Неканоническая эстетика:  
Выпуск IX**

**Все озарения мира:  
анагноризис в литературе и искусстве:  
Сборник статей**

Составитель:  
*А. О. Дёмин*

Корректор М. С. Федорова  
Верстка В. С. Храмова  
Технический редактор Д. В. Сергеев  
Младший редактор Л. М. Гогеншторх  
Ответственный за выпуск М. А. Кузьмина

Дизайн обложки серии «Неканоническая эстетика»: Танка Федянина

Утверждено Ученым советом ИРЛИ РАН 21.09.2022 (протокол № 7)

Подписано в печать 21.10.2021.  
Бумага офсетная. Печать цифровая.  
Тираж 350 экз. Заказ № 782  
Отпечатано в типографии «Onebook.ru»  
ООО «Сам Полиграфист»  
109316, г. Москва, Волгоградский проспект,  
д. 42, корп. 5, «Технополис Москва»  
e-mail: [info@onebook.ru](mailto:info@onebook.ru)  
[www.onebook.ru](http://www.onebook.ru)

ISBN 978-5-00166-822-0



9 785001 668220