



## **ВРЕМЯ КАК СЮЖЕТ**

**14**

## ВРЕМЯ КАК СЮЖЕТ

- I. ПРОШЛОЕ КАК СЮЖЕТ
- II. НАСТОЯЩЕЕ КАК СЮЖЕТ
- III. БУДУЩЕЕ КАК СЮЖЕТ
- IV. ВЕЧНОСТЬ КАК СЮЖЕТ
- V. МГНОВЕНИЕ КАК СЮЖЕТ
- VI. БЕЗВРЕМЕНЬЕ КАК СЮЖЕТ
- VII. ЮНОСТЬ КАК СЮЖЕТ
- VIII. ЗРЕЛОСТЬ КАК СЮЖЕТ
- IX. СТАРОСТЬ КАК СЮЖЕТ
- X. ВРЕМЯ КАК СЮЖЕТ
- XI. ПОКОЛЕНИЕ КАК СЮЖЕТ
- XII. ВЕК КАК СЮЖЕТ
- XIII. ЭПОХА КАК СЮЖЕТ
- XIV. ОПОЗДАНИЕ КАК СЮЖЕТ**

ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет»  
Филологический факультет  
Кафедра истории и теории литературы

\*

Институт русской литературы  
(Пушкинский Дом)

Российской академии наук

\*

Кафедра теоретической и исторической поэтики  
Российского государственного гуманитарного университета

# **Опоздание как сюжет**

**Тверь  
2025**

УДК 821.161.6.09(082)  
ББК Ш5(2+411.2)-34  
О 61

**Редакционная коллегия:**

*С. А. Васильева, С. В. Денисенко,  
Ю. В. Доманский, А. Ю. Сорочан*

**Составитель:** *А. Ю. Сорочан*

**Рецензенты:**

*доктор филологических наук, профессор кафедры теории медиа  
Челябинского государственного университета*

**М. В. Загидуллина,**

*доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка  
и литературы Арзамасского филиала Национального исследова-  
тельского Нижегородского государственного университета  
им. Н.И. Лобачевского* **С. Н. Пяткин**

**О 61 Опоздание как сюжет: Статьи и материалы /**

*Ред. С.А. Васильева и др. Сост. А.Ю. Сорочан. —  
Тверь: ООО «Альфа Пресс», 2025. — 316 с., илл. (Вре-  
мя как сюжет; Вып. 14).*

ISBN 978-5-98721-090-1

В издание включены статьи и сообщения, посвященные проблеме несовпадения индивидуального и социального времени. В центре внимания участников проекта — различные художественные формы сюжетной репрезентации категории «опоздание».

10.31860/ISBN 978-5-98721-090-1

*В оформлении книги использованы  
фотографии Н. Ю. Сорочана  
и работы из серии «Опоздание как сюжет»,  
созданные нейросетью Dreamai*

© Авторы статей, 2025

## *ОТ СОСТАВИТЕЛЯ*

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-5-8

Настоящий сборник является продолжением исследовательского проекта «Время как сюжет», в рамках которого в 2012–2024 годах рассматривались категории исторического времени («прошлое», «настоящее», «будущее»), временной протяженности («вечность», «мгновение», «безвременье»), биологического времени («юность», «зрелость», «старость») и социального времени («поколение», «век», «эпоха»). Выход за пределы масштабных линейных и циклических моделей позволил рассмотреть значимые сюжетные аспекты временных категорий на микро- и макро-уровнях.

Изучение сюжетных репрезентаций временных категорий продолжается, и теперь мы рассматриваем соотношения времени социума и времени личности. Сегментация социального времени достаточно сложна и основана на представлениях значительных групп людей; но время личности течет иначе; комические и трагические коллизии, связанные с совпадением и несовпадением времени человека и времени социума, заслуживают подробного рассмотрения.

«Опоздание» – не просто случай несовпадения человека и времени, это расстыковка целей и принципов существования. Человек может «опоздать родиться», а может просто не явиться на встречу вовремя – в итоге основой сюжета может стать и кризис личности, и банальная ошибка. Следует отметить, что опоздание может стать основой и метафизического сюжета. Это понятие тесно связано с греческим «эпохе» (греч. ἐποχή – «задержка, остановка, удерживание, самообладание») – принципом рассуждения в философии, который означает «приостановку метафизики», отказ от «внешних» суждений и ограниченное положение «чистым наблюдением». Опоздание – еще и отказ от «своевременного», индивидуальная трактовка времени и противостояние сложившимся концепциям научного и ненаучного мышления. Опоздывает на встречу дворянин XIX века, опоздывает со своим открытием ученый XX века, опоздывает с изложением «естественной установки» сторонник феноменологии в XXI веке. В русской – и особенно в советской – традиции

«опоздание» как бы не существует: недаром в трудовом кодексе это понятие до сих пор заменяется словом «прогул».

И все это – сюжеты, которые могут представлять интерес при изучении репрезентации времени. Как показано в открывающей сборник статье, и сам феномен репрезентации изначально задается как «запаздывающий» или вторичный относительно присутствия — презентации; репрезентация возникает в силу отсутствия «ускользающего» объекта. Формирующиеся системы оценок бытия-во-времени становятся основой создаваемых представлений: таковы в нашей системе координат *опоздание, опережение, своевременность*.

В рамках конференции организаторы планировали уделить особое внимание следующим вопросам:

- опоздание реальное и воображаемое как сюжетный механизм;
- расхождение времени личности и времени социума;
- феноменология опоздания;
- классификация опозданий в литературе и культуре;
- репрезентация как «запаздывающее» явление;
- причины опоздания: инерция, замедление и отсрочка в системе темпоральности.

Однако реальность, как водится, внесла некоторые коррективы и в программу, и в состав сборника. В результате удалось высветить некоторые аспекты проблемы, первоначально оставшиеся на периферии наших интересов. Конечно, любой анализ сюжетной репрезентации предполагает обращение к истории – и сборник открывается историей опоздания, позволяющей оценить меняющиеся характеристики временного несовпадения человека и мира: от древности до наших дней... Но любое запаздывание может привести от истории к вечности, от подчинения времени к выходу за временные рамки. Достаточно сравнить статьи из первого и последнего разделов сборника: исследования О.А. Кузнецовой и А.А. Савченковой, К.А. Ельцовой и А.М. Грачевой, К.Р. Белозеровой и П.С. Громовой.

А в пространстве между историей и вечностью остаются лирические сюжеты, в которых репрезентация времени подчиняется несколько иным законам, а опоздание предопределено приоритетом индивидуальных установок. И второй раздел сборника, не без иронии озаглавленный «Отставание в лирике», посвящен как раз тому, как при пересечении векторов

личного и социального времени – наиболее важным оказывается первый. И даже если речь идет об актуальной поэзии (например, в статье Б.Ф. Кольмагина), опоздание не связано с подчинением общим установкам, это результат свободного выбора – и свободного развития сюжета.

В третьем разделе речь идет о рамках социального времени, определяющих интерпретацию индивидуальных опозданий. Провинция подчиняется диктату столицы (А.М. Васильева), личные воспоминания – «диктатуре памяти» (А.М. Лобин), даже архитектурные модели определяются новыми цивилизационными установками (Ж.В. Николаева)... В этом разделе, как мне кажется, выделяются статьи С.Н. Еланской и С.Ф. Меркушова, в которых (на разном материале и в разных терминах) определяется соотношение «поражения» и «победы» в сюжетных репрезентациях опоздания.

И, конечно, четвертый раздел приводит нас к вечному несовпадению – и к мотивным структурам, которые занимают стабильное положение в системе репрезентаций. Опоздания были и будут всегда, и разнообразие конкретных воплощений только подчеркивает универсальность категории. Однако завершается сборник на оптимистической ноте – в детском варианте опоздания (статья О.С. Карандашовой) мы видим и назидательность, и иронию. Опаздывать, конечно, плохо, но без опозданий невозможно понять и оценить движение – и человека, и мира.

Подтверждением подобной трактовки стала и культурная программа конференции, напоминанием о которой традиционно стала обложка сборника. Участники проекта посетили «Опоздавший уезд» – точнее, город Кашин и его окрестности. Они побывали в доме «советского президента» М.И. Калинина в селе Верхняя Троица и в санатории Управления делами Президента РФ «Тетьково» (ранее – усадьба Мордухай-Болтовских). Истории литературных опозданий была посвящена прогулка по Кашину. Рассматривались сюжеты, связанная с именами Густава Вазы, Якова Деллагарди, Михаила Салтыкова, Софии Парнок. В «Хронике» Конрада Буссова и «Истории государства Российского» Карамзина, в «Современной идиллии» Салтыкова и в цикле «Большая Медведица» Парнок встречаются упоминания кашинских реалий, требующие комментария "на месте". Пожалуй, этот комментарий стал важ-

ным дополнением и к истории литературных опозданий, и к репрезентации несовпадений личного и социального времени.

Многие теоретические установки, обсуждавшиеся на конференции, развиваются в нижеследующей статье. А в заключение этой преамбулы к сборнику напомню, что преодоление разрыва между временем социума и временем личности позволяет говорить о *своевременности*...

*А.Ю. Сорочан*

## РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ КАК ЗАПАЗДЫВАЮЩИЙ ФЕНОМЕН

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-9-18

*В статье рассматриваются различные трактовки понятия «репрезентация» в связи с (незавершенным) движением к презентизму. Сюжетная, категориальная, монтажная репрезентация — вот, по мнению автора, основные варианты преодоления отсутствия. На нескольких примерах демонстрируются возможности подобного анализа заглавной категории.*

**Ключевые слова:** репрезентация, история, Н. И. Костомаров, Х. У. Гумбрехт.

Первоначальная трактовка заглавного понятия многим исследователям казалась слишком «простой»: репрезентация (от франц. *representation*) — представление, представительство, изображение<sup>1</sup>. Поэтому исследование репрезентаций проходило по ведомству «интеллектуальной истории» с учетом уточнений, вносимых новейшими исследователями: «...каков статус этих многозначных и пересоставленных текстов, которые интеллектуальная история берет в качестве объектов своего анализа? Традиционно предполагается, что их единство обеспечивается самой функцией этих текстов. Все они фактически считаются способами репрезентации реальности, которую стремятся постичь различными средствами, философскими или литературными. Оппозицию между реальностью и репрезентацией представляют тем самым как изначальную, дабы различать как типы истории, так и типы текстов. В отличие от историков экономики или социальных историков — тех, кто воссоздает то, что действительно было, — исследователь истории ментальностей или истории идей ищет не реальность, а способы, которыми люди рассматривают и перегруппировывают реальность»<sup>2</sup>. Описание «типов истории», изменение границ

---

<sup>1</sup> Краткая философская энциклопедия М., 1994. С. 393.

<sup>2</sup> *Шартье Р.* Интеллектуальная история и история ментальностей: двойная переоценка? // Новое литературное обозрение. 2004. № 66.

«документальных текстов» крайне важны для понимания специфики репрезентаций; однако анализ *средств*, игнорирующий, по существу, *цели*, тоже оказался не вполне состоятельным. Теоретики приходят к выводу: «Репрезентация есть составная часть интерпретации, а не ее абстрактная рамка»<sup>1</sup>. Но при подобном отношении к пределам репрезентации закономерности новейшей «writing culture» подчас механически переносились в пространство «истории идей» других эпох. И репрезентация становилась основой для «атомарного» изучения текста, конструктом аналитической философии.

Новейшие обсуждения «теории репрезентаций» дали очень интересные результаты, но усложнение терминологического аппарата сыграло и отрицательную роль, что было отмечено и самими исследователями, обнаружившими, что в историческом дискурсе новомодная теория желаемых результатов не дает: «Аккуратность тартуской модели, в которой репрезентации и воплощения (enactments) соответствуют единому плану, предполагает стройность и стабильность, придающие русской истории подозрительно вневременной колорит»<sup>2</sup>. Наше же исследование репрезентаций как раз связано со временем, и потому возвращение к философской традиции в трактовке термина более чем оправданно: «*Репрезентация* — многозначное понятие <...> Наиболее общее определение может быть зафиксировано как “представление одного в другом и посредством другого” <...> Феномен репрезентации изначально задается как “запаздывающий” или вторичный относительно присутствия — презентации, то есть репрезентация возникает в силу отсутствия (в момент репрезентирования) объекта, который она репрезентует»<sup>3</sup>. Именно это значение позволяет нам рассматривать «вторичные проявления» — тексты, в которых фик-

---

См. также: *Зенкин С.* Критика нарративного разума // Новое литературное обозрение. 2003. № 59.

<sup>1</sup> *Елфимов А.* Об антропологии и гуманитарных науках: несколько заметок о творчестве К. Гирца // Новое литературное обозрение. 2004. № 70.

<sup>2</sup> *Энгельштейн Л.* Повсюду «культура» // Новая русская книга. 2001. № 3 —4.

<sup>3</sup> Новейший философский словарь. Мн., 2001. С. 826.

сируется не самый объект (история), а представление о нем<sup>1</sup>. Термин «репрезентация» оказывается исключительно важен для понимания отношений литературы и истории в культуре. История открывается постепенно и в разных формах; в системе эстетических ценностей она далеко не сразу занимает значительное место. Можно подыскать красивую формулу — например, «важно не вживание, но переживание». Но интереснее обратиться к постижению истории как Иного, прошлого, отличающегося от настоящего, к причинам этих различий, к художественному «представлению» одного (истории) в другом (современности). Первоначально репрезентация истории становится лишь средством, пока необходимость истории не осознается литературой. Именно осмысление различных целевых установок и методик их художественной реализации и составило существо многолетней работы, итогом которой стало понимание того, как постепенно менялась роль истории в литературе XIX века и как структурировались и эволюционировали репрезентационные практики.

Меняющееся понимание репрезентации не так уж сложно зафиксировать. Начнем с репрезентации в истории; здесь разговор идет о социальном воображаемом; яркий пример — книга Ж. Дюби «Трехчастная модель, или представление общества о себе самом» (1978). Речь идет не о фантазиях, а о распространенных представлениях, о конструировании отсутствующего (история сновидений, история призраков и т. д.). Но в англоязычных исследованиях термин «история воображаемого» не прижился, речь гораздо чаще идет об истории репрезентаций (журнал «Репрезентации» издается с 1983)<sup>2</sup>. Ученые сосредотачивают внимание не столько на фиктивном, сколько на Ином, будь то мир ориентализма или стереотипы восприятия незнакомого и чуждого в литературе путешествий или исторической и фантастической прозе. Ханна Арендт описывала политическое действие как нечто изначально утраченное, существовавшее только в античности и позднее сведенное к хозяйству. У Поля Рикера «представленность» человеческого суще-

---

<sup>1</sup> См. об этом: *Сорочан А. Ю.* Формы репрезентации истории в русской литературе XIX века. Тверь: Издательство М. Батасовой, 2015.

<sup>2</sup> *Берк П.* Историческая антропология и новая культурная история // Новое литературное обозрение. № 75. С. 82–84.

ствования неизменно отсылает к опыту непредставимого. Пространство «абсолютной явленности» требует осознания реальной целостности субъекта, воссоздания целостности. Но поиск объектов для репрезентации предполагает создание статичного научного аппарата, претендующего на всеохватность. И вслед за ориентализмом появляется вестернология, которую уже преподает в МГУ Александр Дугин. А в число Других, по мнению Дональда Трампа, попадают не только люди, но и пингвины...

В книге Михаила Ямпольского основной характеристикой репрезентации становится замещение: «Отсутствие изображаемого заменяется иллюзией реальности»<sup>1</sup>. При этом подчеркивается неопределенность репрезентации, кризис которой приводит к возникновению образов, не вписывающихся в оппозицию материального и идеального, принадлежащих к сфере чувствования.

Нужно отметить и еще один аспект определения репрезентации в новой культурной ситуации. Наш «запаздывающий феномен» довольно часто упоминается в связи с зеркалом в литературе пост-нон-фикшн<sup>2</sup>. Например, в романе Андрея Левкина «Марпл» (2010): «Отойдите от зеркал и закройте глаза — реальность исчезнет, а ваш мозг немедленно начнет генерировать комментарии к ней. В действительности мы можем только предполагать, что в этот момент происходит с осмыслемым, но не видимым нами реальным миром... Нам не дано знать, что отражает зеркало, когда мы отходим от него»<sup>3</sup>. Или — уже в научном тексте, в работе Ф. Саразина: «Стадия зеркала уже показывает это различие между образом другого и воспринимаемым как «расчлененное» собственным телом, показывает зазор между тем, что вполне понятно... и чуждостью собственного тела, которое не растворяется в этом изображении. Любая репрезентация — это картографирование с пробе-

---

<sup>1</sup> Ямпольский М. Ткач и визионер. М., 2007. С. 5.

<sup>2</sup> Наиболее значимые авторы этого ряда представлены на сайте: <https://postnonfiction.org>. См. также: Левкин А. Искусство прозы, а заодно и поэзии. М.: Новое литературное обозрение, 2024.

<sup>3</sup> Левкин А. Марпл. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 49

лами»<sup>1</sup>. Совершенно не обязательно обращаться к психоанализу для интерпретации этих представлений об отсутствующем. Однако в работах О. Тимофеевой, например, «стадия зеркала» характеризуется исключительно с опорой на психоаналитические теории: «Недостоверность индивидуального человеческого бытия — это изначальное содержание cogito, постоянно оспариваемое другими людьми. На месте его находится пустота, которую человек стремится заполнить: эта пустота соответствует эротически окрашенному желанию другого»<sup>2</sup>.

Итак, намечается несколько вариантов преодоления эффекта запаздывания. Репрезентация связана с устранением разрыва между присутствующим и отсутствующим — и немислима без этого разрыва. И далее мы рассмотрим случаи, как мне кажется, иллюстрирующие основные методы «сопротивления опозданию» и связанные с разными аспектами темы нашей конференции. Самый простой из вариантов репрезентации связан с рассказыванием истории, с построением сюжетного каркаса.

Особое место в творчестве историка Н. И. Костомарова занимает повесть «Сорок лет» (1840–1881) — единственная, в которой действие происходит до и после реформы 1861 года, а герой проходит путь от батрака до дворянина. Автобиографический подтекст в повести очевиден — сорок лет писал Костомаров это произведение, 30 лет ждал воссоединения с любимой женщиной<sup>3</sup>. Понятен интерес Л. Н. Толстого к повести «Сорок лет»; оба автора рассматривают историю убийства и предсказанного воздаяния как случай, который невозможно предугадать или объяснить с позиций готовых теорий. Однако Толстой, создавая свою версию народной легенды, на которой ос-

---

<sup>1</sup> Саразин Ф. Mapping the body // Новое литературное обозрение. № 71. С. 74.

<sup>2</sup> Тимофеева О. Текст как воплощение плоти // [Электронный ресурс:] <https://magazines.gorky.media/nlo/2005/1/tekst-kak-voploshhenie-ploti-k-morfologii-opyta-zh-bataya.html> (Дата обращения 01.07.2025). См. также: Тимофеева О. Введение в эротическую философию Ж. Батая. М.: Новое литературное обозрение, 2009.

<sup>3</sup> Переключки этой книги с биографией автора отражены в очерке Д. Л. Мордовцева «Под небом Украйны», посвященном Костомарову. См.: Сорочан А. Ю. Квазиисторический роман в русской литературе XIX века. Д. Л. Мордовцев. Тверь: Марина, 2006. С. 175-177.

нован текст Костомарова, дописывает финал<sup>1</sup>: философская отвлеченность версии историка его не могла устроить. В повести «Сорок лет» «прожил преступник в полном довольстве и благополучии и только временами тревожило его опасение кары, которая должна была постигнуть его в срок, указанный в видении. Дожил он, наконец, и до этого срока, а кара так и не пришла. Не знал он и не уразумел, что началом обещанной кары было его земное благополучие, а ее завершением — потеря бога»<sup>2</sup>. Трофим утратил веру — и умер спокойно. Толстой вводит в историю мораль, лишая преступника покоя; случай получает не философское, а религиозное истолкование. Репрезентация божьего суда в тексте Костомарова помещена в строгие рамки. Эпиграф взят из книги Иова: «Почему беззаконные живут, достигают старости, да и силами крепки?»<sup>3</sup> В финале Костомаров помещает несколько ироничных замечаний, вызвавших особое недоумение Толстого: «Никто не имел причины сомневаться. О преступлении, совершенном Трофимом Семеновичем в юные годы, никто не знал, и до сих пор не знает о нем никто, кроме нас с вами, благосклонные читатели»<sup>4</sup>. Установка на описание единичного сохраняется; преодоление запаздывания возможно, если сюжет не завершен, и зеркальное отражение по-прежнему движется в зеркале.

Финалы истории у Костомарова и у Толстого различны, если в первом случае речь идет о более или менее необязательном дополнении, сохраняющем возможность репрезентации основной категории, то во втором финал определяет единственно возможную интерпретацию события. Но первично в истории само событие, в данном случае незначительное, но ставшее основой сюжета. Отвлекаясь от бытовых подробностей ради философии и морали, Костомаров выводит свои рассуждения за рамки истории. В «Сорока годах» авторские размышления размывают связь текста с историческим временем; Толстой воспользовался текстом, увидев в нем еще одно подтверждение «случайности», необязательности истории — но этого

---

<sup>1</sup> Толстовская редакция легенды опубликована в журнале «Образование» (1908. № 2).

<sup>2</sup> Костомаров Н. И. Кудеяр. М.: Чарли, 1994. С. 574.

<sup>3</sup> Там же. С. 519.

<sup>4</sup> Там же. С. 575.

Костомаров, оставшийся профессиональным историком, как раз не предполагал. В этой повести — может быть, лучшем его художественном произведении — исторический эпизод, соотносимый с биографией автора, производит несомненное впечатление как раз видимой нелогичностью, случайностью происходящего. Автор практически не использует исторические факты — но создает образ исторической случайности.

История убийцы, избежавшего Божьего и человеческого суда, остается открытой, незавершенной. Запоздало не только наказание — запаздывание становится основой всей сюжетной конструкции (первая жена героя слишком долго откладывала поездку на богомолье, слишком долго ждал Трофим Семенович встречи с истинно святым человеком и т. д.). И этот разрыв между изображаемым и объектом изображения вызывает протест Толстого. Но именно зазоры в повествовании, возникающие при запаздывании, привлекают читателя и мешают навязать однозначное истолкование. Так сюжетная репрезентация способствует уходу от семиотического тоталитаризма.

Второй вариант преодоления разрыва связан с включением «отсутствующего» в систему научных категорий. Здесь сюжет тоже возможен, но он подчинен системным дисциплинарным установкам. К примеру, Ханс Ульрих Гумбрехт в 2005 году создает «автобиографическую фантазию», реконструируя свои отношения с учителями и систему научных приоритетов. Напомню, что учитель Гумбрехта Ханс-Роберт Яусс оказался офицером СС. Учителем Яусса был Ханс-Георг Гадамер, который пережил годы нацизма, занимаясь исключительно философией, и относился к ученику с явным презрением. А учителем Гадамера был Мартин Хайдеггер, приверженец национал-социализма, отрекшийся от своего учителя, еврея Эдмунда Гуссерля. И вот много лет спустя Гумбрехт реконструирует свою научную генеалогию. Для этого требуется несколько базовых установок: эдипов комплекс (фрейдизм), остранение (отъезд из Германии в США); ирония (отношение к «дедам»); этика (отношение к прадеду — Гуссерлю). Преодоление временного разрыва требует своеобразной модельной конструкции. Но мост в прошлое всегда ненадежен, попытка создания категориального аппарата, объединяющего «присутствие» и «отсутствие», оборачивается сомнением: «И разве не подтверждает мой запоздалый интерес к философии Хайдеггера, что я

так и не преуспел в попытках оставить свое немецкое прошлое — в прошлом?»<sup>1</sup>

Научная репрезентация сводится к подбору категориальных определений, создается общая картина, в которую вписываются все «отсутствующие» эпизоды, требующие репрезентации. Запаздывание очевидно — т. к. исследователь неизбежно настаивает на презумпции невинности, демонстрируя «объективность», которую легко поставить под сомнение. Однако и здесь стремление к стабильности научного знания связано с сомнением — меняющиеся парадигмы позволяют исследователю / сочинителю и читателю избавиться от навязанной схемы.

Третий вариант репрезентации связан с монтажными техниками — соединением сюжетных элементов и категорий в соответствии с уникальными правилами, позволяющими изменить точку зрения так, чтобы разрыв между присутствующим и отсутствующим не исчез, но утратил смысл.

В качестве одного из ярчайших примеров рассмотрим фильм Виталия Манского<sup>2</sup> «Частные хроники. Монолог» (1999). Напомним, что в фильме использованы документальные съемки реальных людей, советских кинолюбителей. Из этих кадров составлена биография героя, разделенная на главы с 1961 по 1985 гг. Сопровождаются любительские съемки вымышленным текстом Игоря Яркевича (историю выбора автора и редактирования текста Манский рассказывал несколько раз, в том числе в цитируемом далее диалоге с З. Абдуллаевой), прочитанным реальным человеком, родившимся в 1961 году (это Александр Цекало, личность которого важна для понимания текста). Финалом становится смерть человека и эпохи — смерть объявленная и нереальная: «Иногда мне и самому кажется, что я еще жив»<sup>3</sup>. Режиссерский замысел «монтажного кино» вызвал немало восторженных откликов, но были и возражения: «Как же я могу чью-то зафиксированную частную жизнь преломлять в фиксацию чужой

---

<sup>1</sup> Гумбрехт Х. У. От эдиповой герменевтики — к философии присутствия // Новое литературное обозрение. № 75. С. 37.

<sup>2</sup> Внесен Министерством юстиции РФ в перечень физических лиц — иностранных агентов.

<sup>3</sup> Цитата по фонограмме фильма «Частные хроники. Монолог».

частной жизни?»<sup>1</sup> Не получается ли так, что презентация становится репрезентацией? Или это совершенно иной процесс, развивающийся в иной системе координат? «...выжившие не могут свидетельствовать. Память о событиях принадлежит не уцелевшим, а умершим. Ибо для свидетельства у выживших нет языка»<sup>2</sup>.

Нарушение синхронности повествования неоднократно становилось предметом рассмотрения в работах об историческом воображаемом. Но — после работ Ролана Барта — речь идет о дехронологизации повествования и маскировке запаздывания, как в исследованиях «Былого и дум» Герцена<sup>3</sup>.

Суть монтажного подхода к материалу видится совершенно иначе. Радикальной формой переосмысления репрезентации становится выбор финальной точки повествования. Критики довольно активно рассуждали о смысле финала «Частных хроник», но нас сейчас интересуют отличия концепции Манского от других монтажных реконструкций. В позднейших сюжетных построениях писателей-шестидесятников (А. Гладилин, В. Аксенов, в меньшей степени В. Войнович) стремление преодолеть неизбежное отставание от новой эпохи и добиться завершенности повествования о времени приводит к неизбежному упрощению. Финал истории придает репрезентации статичность, включает ее в систему завершенных, исчерпанных смыслов.

В социологической модели Алексея Юрчака («Это было навсегда, пока не кончилось»; амер. изд. 2005, рус. 2014) опросы свидетелей и математические выкладки позволяют создать категориальный аппарат для научного обсуждения «отсутствующего» материала, но и эта схема неизбежно канонизируется — достаточно просмотреть, как менялись оценки работы Юрчака и общий контекст, в который она помещалась. В монтажной версии вымысла и реальности репрезентация ускользает от власти времени. Империя походя раздавила человека,

---

<sup>1</sup> Абдуллаева З., Манский В. Мы (о понимании истории в документальном кино) // Новое литературное обозрение. № 74. С. 424.

<sup>2</sup> Там же. С. 419.

<sup>3</sup> Корчинский А. В. «Былое и думь» А. И. Герцена: перформанс истории и диалектика не-отрицания // Новое литературное обозрение. № 186. С. 67-82.

а он этого даже не заметил — он опоздал во всех смыслах, и к смерти опоздал тоже... Потому и оказался свидетелем, умершим и живым одновременно, наделенным языком и лишенным языка.

Одной из основных характеристик репрезентации — сюжетной, категориальной, монтажной — оказывается движение к презентизму. Но запаздывающий феномен сохраняет свое основополагающее свойство — и движение не достигает цели. Интерес репрезентации — в этом движении, запаздывание преодолевается, но, если оно преодолено окончательно, — наступает стазис, где присутствие / отсутствие однозначно маркированы. А опоздание для репрезентации — и для человека, мыслящего об отсутствующем — становится спасением, о котором, наверное, могут рассказать (и написать) коллеги, обращающиеся к анализу сакральных текстов и практик.

**A. Y. Sorochan**

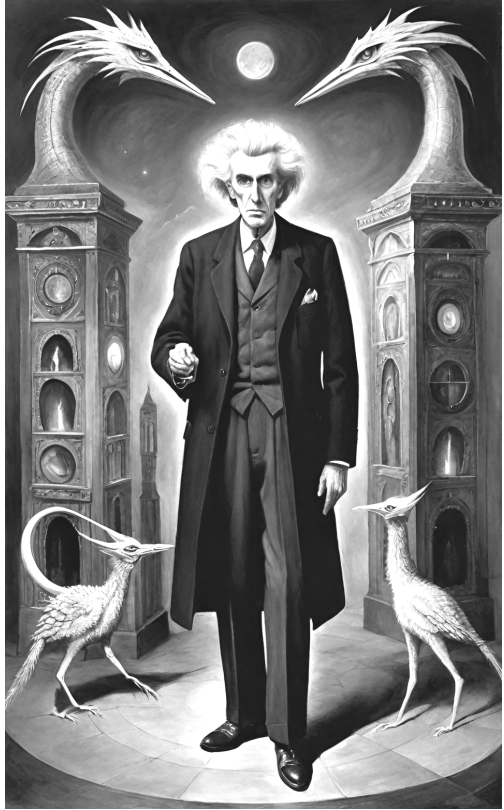
### **Representation as a delayed phenomenon**

*The article discusses various interpretations of the concept of "representation" in connection with the (incomplete) movement towards representativeness. Plot, categorical, and installation representation are, in the author's opinion, the main options for overcoming the absence. Using several examples, the author demonstrates the possibilities of such an analysis of the capital category.*

**Keywords:** *representation, history, N. I. Kostomarov, H. U. Gumbrecht.*

### **Об авторе**

СОРОЧАН Александр Юрьевич, доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.



**Краткая  
история  
опоздания**



**МОТИВ ОПОЗДАНИЯ В ДРЕВНЕРУССКИХ  
ПРОИЗВЕДЕНИЯХ, СВЯЗАННЫХ С ПОХОДОМ  
ИГОРЯ НА ПОЛОВЦЕВ**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-21-29

*В статье исследуется мотив опоздания в древнерусских памятниках, рассказывающих о походе Игоря на половцев, исторических сочинениях, посвященных этой теме, а также в переводах (как прозаических и комментированных, так и поэтических) «Слова о полку Игореве». Известно, что сепаратный поход Игоря на половцев, ставший предметом изображения в «Слове о полку Игореве», произошел после успешных южнорусских коалиционных походов русских князей во главе со Святославом Киевским в половецкие степи, в которых Игорь и его ближайшие родственники не принимали участия. Среди разных версий этого неучастия выдвигается и гипотеза об опоздании из-за неблагоприятных погодных условий. В статье проанализированы основные подходы к этой проблеме и возможность рассмотрения мотива опоздания как одного из сюжетобразующих для «Слова о полку Игореве».*

**Ключевые слова:** «Слово о полку Игореве», летописные повести о походе Игоря Новгород-Северского, переводы, опоздание.

Мотив опоздания в древнерусских памятниках, рассказывающих о походе Игоря на половцев, исторических сочинениях, посвященных этой теме, а также в переводах (как прозаических и комментированных, так и поэтических) «Слова о полку Игореве» — явно не основной, но, тем не менее, достаточно значимый и позволяющий углубить прочтение и интерпретацию знаменитого памятника древнерусской литературы конца XII столетия.

Сепаратный поход Игоря на половцев, ставший предметом изображения в «Слове о полку Игореве», произошел через год после успешного южнорусского коалиционного похода русских князей во главе со Святославом Киевским в половецкие степи,

в котором Игорь и его ближайшие родственники не принимали участия. Также Игорь не участвовал в походе против Кончака, завершившемся для Святослава победой при Хороле 1 марта 1185 г. Это неучастие по-разному объясняется в Лаврентьевской и Ипатьевской летописях, причем эта разница оказывается чрезвычайно важной составляющей интерпретации этого эпизода<sup>1</sup>.

Лаврентьевская летопись очевидно негативно характеризует неучастие Игоря и его ближайших родственников в коалиционном походе 1184 г. и сразу концентрирует внимание читателя на очевидной для автора связи этого неучастия в общей рати и мотивов сепаратного весеннего «полка» 1185 г.: «Того же лета здумаша Олгови внуци на половци, занеже бяху не ходили томь лете со всею князьею, но сами поидоша о себе, рекуще: “Мы есмы ци не князи же? Такыже себе хвалы добудем!”»<sup>2</sup>

Ипатьевская летопись тоже обращает внимание на то, что Игорь и его родственники были не прочь воспользоваться ситуацией в своих целях, когда под 1183 г. сообщает: «Того же лета слышавъ Игорь Святославличъ, оже шель Святославъ на половцы, призва к собе брата своего Всеволода и сыновця Святослава и сына своего Володимира, молвяшетъ бо ко братьи и ко всей дружине: “Половци оборотилися противу рускимъ княземъ, и мы без них кушаймся на вежах ихъ ударити”»<sup>3</sup>. В то же время, о событиях, судя по всему, связанных с битвой на Хороле, говорится несколько иначе: «Князь же Ярославъ Черниговский не шель бяше с братомъ, со Святославомъ, молвяшетъ бо тако: “Азь есмь послалъ к нимъ мужа своего Ольстина Олексича, а не могу на свой мужъ поехать”, темь отречеса брату своему Святославу. Игорь же молвяшетъ Святославлю му-

---

<sup>1</sup> Подробнее о различиях летописных интерпретаций событий 1184–1185 гг. см.: Демкова Н. С. Проблемы изучения «Слова о полку Игореве» // Демкова Н. С. Средневековая русская литература. Поэтика, интерпретации, источники: Сб. ст. СПб., 1997. С. 33–77; Соколова Л. В. Политическое и дидактическое осмысление событий 1185 г. в летописях и «Слове о полку Игореве» // Труды Отдела древнерусской литературы. Т. 57. СПб., 2006. С. 91–102.

<sup>2</sup> Полн. собр. рус. летописей. Т. 1. I, II: Лаврентьевская и Троицкая летописи. СПб., 1846. С. 167.

<sup>3</sup> Полн. собр. рус. летописей. Т. 2. III: Ипатьевская летопись. СПб., 1843. С. 128.

жеви: “Не дай Богъ, на поганые ездя, ся отрещи: поганы есть всимъ намъ обьчий ворогъ!” Потом же гада Игорь с дружиною, куды бы переехати полкы Святославлѣ. Рекоша ему дружина: “Княже, потьскы не можешь перелетети: се приехалъ к тебе мужъ от Святослава в четвергъ, а самъ идетъ в неделю ис Киева, то како можешѣ, княже, постигнути?” Игоревѣ же бѣшеть нелюбо, оже ему тако молвять дружина, хоти же ехати полемь перекъ, возле Сулу. И бѣшеть серень великъ, якоже вои не можахуть зреима переити днем до вечера, темь никуда же не може пути собе налести ехати по Святославе»<sup>1</sup>. Таким образом, согласно этой версии Игорь не просто не успевает воссоединиться со Святославом из-за неблагоприятных погодных условий, но, во-первых, демонстрирует явное намерение принять участие в общем походе, осуждая отречение Ярослава Черниговского («не дай Бог отказаться от похода на поганых») и высказывая уверенность в том, что половцы — общий враг для всех, а во-вторых, настойчиво пытается противостоять обстоятельствам, препятствующим его воссоединению с общерусским войском. Как мы видим, в данном случае повествование достаточно подробно, трижды используется прямая речь, для эпизода характерна повышенная эмоциональность и редкая в летописном тексте конкретика: временная (дружинники объясняют князю, что с четверга по воскресенье невозможно успеть в Киев), пространственная (рассказывается, каким маршрутом Игорь думал срезать путь) и погодная (упоминание про «серень великъ» — толстый ледяной наст, который появляется, когда мороз ударяет после оттепели; обычно в этом случае лошади проваливаются в снег, что сильно затрудняет передвижение для конной части дружины<sup>2</sup>).

«Слово о полку Игореве» никак не объясняет неучастие Игоря и его родичей в походах Святослава, но при этом военные события недалекого прошлого на протяжении всего произведения оказываются противопоставленными трагедии 1185 г., ведь Игорь и Всеволод своей опрометчивой акцией, демонстрирующей непокорство и попирающей представления

---

<sup>1</sup> Там же. С. 129.

<sup>2</sup> В современных исследованиях довольно часто «серень великъ» интерпретируется как распутица, см., напр.: *Ранчин А. М.* Путеводитель по «Слову о полку Игореве». М., 2012. С. 55.

о чести, «лжу убудиста... ту бяше успиль отець ихъ Святъславъ» [260]<sup>1</sup>; немцы, венецианцы, греки и чехи «поють славу Святъславлю, кають князя Игоря» [260]. Тот же смысл можно усмотреть и в зачине ««Комони ржуть за Сулою — звенить слава въ Кыеве!» Трубы трубять въ Новеграде, стоять стязи въ Путивле» [254], поскольку вполне можно предполагать, что в этой фразе слава успешного похода против половцев великого киевского князя противопоставлена началу неудачного и потому бесславного похода Игоря Новгород-Северского<sup>2</sup>. Можно обратить внимание и на то, что приписываемые Святославом младшим князьям слова: «Нъ рекосте: “Мужаемся сами: преднюю славу сами похитимъ, а заднюю си сами поделимъ”» [262] — перекликаются с фразой из Лаврентьевской летописи, точно так же приписываемой тем же персонажам: «Такыже собе хвалы добудем»<sup>3</sup>. Тем не менее, возникает ощущение, что автор «Слова о полку Игореве» намеренно не заостряет внимание на самом неучастии Игоря Новгород-Северского в военных акциях его старшего двоюродного брата и сюзерена и его причинах<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Здесь и далее древнерусский текст «Слова о полку Игореве» цитируется по: Слово о полку Игореве // Библиотека литературы Древней Руси. Т. 4. СПб.: Наука, 2004. После цитаты в квадратных скобках указывается номер страницы.

<sup>2</sup> Б. А. Рыбаков придерживался мнения о том, что фраза «звенить слава въ Кыеве» связана с успешной «разведкой боем», которую 21 апреля 1185 г. — на Пасху — осуществил по заданию Святослава Роман Нездилович: эта «победа над половцами совпала с пасхальным звоном множества колоколов первого города Руси во всех его храмах и пригородных монастырях» (Рыбаков Б. А. Петр Бориславич: Поиск автора «Слова о полку Игореве» М., 1991. С. 61). Нам все же представляется возможным интерпретировать это место иначе: на границе беспокойно («Комони ржуть за Сулою» [254]), в Кыеве, ничего не зная о замыслах Игоря, радуются достигнутым ранее успехам в борьбе с половцами и надеются развить эти успехи во время нового летнего объединенного похода («звенить слава въ Кыеве» [254]), а Игорь и его родственники уже готовы к выступлению в свой сепаратный поход («Трубы трубять въ Новеграде, стоять стязи въ Путивле» [254]).

<sup>3</sup> Полн. собр. рус. летописей. Т. 1. I, II. Лаврентьевская и Троицкая летописи. С. 167.

<sup>4</sup> Б. А. Рыбаков обращал внимание на то, что «за девять лет до сюурлийской трагедии тот же Святослав за несравненно меньшую вину требовал от Ростиславичей отказа от княжения, так как Давил Ростис-

В то же время некоторые исследователи связывают именно с этим опозданием фразу из «Слова» «Ольговичи, храбрыи князи, доспели на брань» [262]. Так, в объяснительном переводе Д. С. Лихачева читаем: «За год до своего похода Игорь и Всеволод не успели принять участие в победоносном походе объединенных русских сил под предводительством Святослава Киевского; теперь же, захотев одни “испытать Дону”, они поспешили лишь к своему поражению»<sup>1</sup>. У А. Чернова в комментарии к этому месту говорится даже: «в “Слове” речь как раз о том, что Ольговичи успели-таки к брани. Это ирония поэта, ведь до самовольного похода 1185 года Игорь с братом все “не попевал”»<sup>2</sup>. В настоящее время не все исследователи и переводчики согласны с такой трактовкой этого места, что хорошо видно, если проанализировать варианты словоупотребления, использованные для глагола «доспети» в различных переводах «Слова».

И. И. Срезневский для глагола «доспети» дает следующий набор значений: предупредить, успеть, окончить, соорудить, приготовить, поспешить, устроить, собраться, изготовиться<sup>3</sup>. При этом в соответствующей словарной статье это место из «Слова» отнесено к значению «собраться, приготовить»<sup>4</sup>, т. е. лишено связи с мотивом времени, однако во многих переводах этого фрагмента эта связь все же возникает. В Первом издании предлагается вариант: «Храбрые Князи Ольговичи на брань

---

славич по своей небрежности (или по нежеланию вступать в бой с половцами) “не притягн” вовремя, и половцы ворвались на Русь... <...> сам великий князь Киевский Роман Ростиславич за вину младшего брата вынужден был покинуть киевский престол, перешедший к Святославу» (*Рыбаков Б. А. Русские летописцы и автор «Слова о полку Игореве»*. М., 1972. С. 402-403).

<sup>1</sup> Объяснительный перевод «Слова о полку Игореве» Д. Лихачева // Слово о полку Игореве / Вступ. ст. и подг. др.-рус. текста Д. Лихачева; сост., ст. и комментарии Л. Дмитриева. М., 1985. С. 180.

<sup>2</sup> Слово о полку Игореве / Под редакцией А. Чернова; стих. запись. перевод, комментир. прозаический перевод и статьи А. Ю. Чернова; реконструкция древнерус. текста и примеч. А. В. Дыбо; статья А. Г. Боброва. СПб., 2010. С. 174.

<sup>3</sup> *Срезневский И. И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 1. А–К. СПб., 1893. Стлб. 710–711.

<sup>4</sup> *Срезневский И. И.* Указ. соч. Стлб. 711.

поспешили»<sup>1</sup>, аналогично будет в переводе В. И. Стеллецкого: «Ольговичи, храбрые князья, поспешили на брань»<sup>2</sup>, у В. В. Капниста: «Храбрые князья Ольговичи созрели уже к брани», у А. С. Шишкова: «Храбрые Ольговичи уже возрасли, готовы изыти на брань», у А. Палицына: «Уже и Ольговы взрослые, и могут чада, / Подъявъ оружіе, изыти въ брань изъ града», у Э. Я. Гребневой: «Вы, Ольговичи, храбрые князи, / и на подвиги рати созрели», у М. Д. Деларю: «Храброе племя Олега уже подоспело на битву», у Д. С. Лихачева: «Ольговичи, храбрые князья, подоспели на брань», у Л. А. Мея: «Да лишь Ольговичи храбрые / И поспели на тот бранный зов», у О. В. Творогова: «Ольговичи, храбрые князья, уже поспели на брань», у Р. О. Якобсона: «Ольговичи, храбрые князья, уже готовы к бою», у К. Д. Бальмонта: «Князи Ольговичи храбры, — брань почуяв, поспешили», у И. Сирякова: «Князи храбры сыны Ольговы / Поспешили вы на брань итьти!», у Н. А. Мещерского и А. А. Бурыкина: «Ольговичи, храбрые князья, поторопились на брань», у Ю. А. Косирати: «Ольговичи, / храбрые князья, / поторопились на брань», в прозаическом переводе А. Ю. Чернова и С. Л. Николаева: «А храбрые князья Ольговичи сразиться уже успели!» Довольно часто слово остается без перевода, как, например, у В. А. Жуковского: «Ольговичи, храбрые князи, доспели на бой». В некоторых переводах в этом фрагменте возникает мотив одиночества, например, у А. Н. Майкова: «А одни лишь Ольговичи вняли / И на брань, на зов его, доспели», И. А. Новикова: «Ведь одни только Ольговичи, / Храбрые князи, / Доспели на брань», Н. А. Заболоцкого: «Ольговичи храбрые одни вступили в бой», Н. И. Рыленкова: «Птенцы Олегава гнезда / Легли одни на поле брани». Как представляется, во всех этих примерах упоминание одиночества трактуется скорее не как осуждаемый сепаратизм, а как

---

<sup>1</sup> Ироическая песнь о походе на половцовъ удельнаго князя Новагорода-Северскаго Игоря Святославича, писанная стариннымъ русскимъ языкомъ въ исходе XII столетія съ переложениемъ на употребляемое ныне наречіе. М., 1800. С. 32.

<sup>2</sup> Здесь и далее цитаты переводов «Слова о полку Игореве» даются по: «Слово о полку Игореве»: параллельный корпус переводов [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://nevmenandr.net/slovo/> Дата обращения: 08.06.2025.

трагическая ситуация неподдержанности другими князьями и вынужденного принятия неравного боя. В переводе С. В. Шервинского: «Ведь ко времени в бой / Подоспели князь, / Удалые Олеговы внуки» — временное значение дополнительно усилено словосочетанием «ко времени», отсутствующим в оригинале, и однозначно интерпретирует глагол как маркер своевременности действия. В варианте В. П. Буйначева: «Ольговичи храбрые князь / Оказались первыми на бой готовы» — неожиданно возникает мотив опережения, но и его при желании можно интерпретировать не как первенство, а как «поспешение». Существуют и переводы, в которых это место передается вне связи со словарными значениями глагола «доспети», например, у А. Югова предлагается вариант: «Ольговичи, / храбрые князи, — / те — / рьяны на бой!», т. е. подчеркивается воинская доблесть героев. Наконец, несколько особняком стоит перевод Е. А. Евтушенко, из которого хочется привести более подробный фрагмент: «Мстиславе и Романе, / вас ждет безбрежный Дон. / Что слышится в тумане? / Победы нежный звон. / И Ольговичи с вами, / и раненое знамя, / и что-то, / словно свет, / чему названья нет».

Таким образом, как мы можем видеть, в интерпретациях этого фрагмента, относящихся к XIX–XX вв., его связь с временными категориями по большей части утрачивается, скорее подчеркивается мотив готовности к бою или как такового присутствия. В то же время значимо, что варианты перевода «поспешили», «поторопились», «уже успели» все-таки позволяют говорить о возможной связи этой фразы с опозданием на прошлую битву и некоторой — причем очевидно, не самой удачной — попыткой компенсации этого опоздания.

Показательно и то, что в контексте поэтики времени к рассмотрению может быть привлечен еще один фрагмент «Слова о полку Игореве», тоже вызывающий у исследователей неоднозначные интерпретации — фраза из «золотого слова» Святослава, где великий князь упрекает Игоря и Всеволода за то, что они «рано еста начала Половецкую землю мечи цвелити, а себе славы искати. Нъ нечестно одолесте, нечестно бо кровь поганую пролиясте» [260]. Слово «рано» некоторыми исследователями трактуется как указание на то, что поход Игоря был предпринят несвоевременно, поскольку на лето 1185 г. был запланирован второй общеюжнорусский поход Святослава,

долженствующий развить успехи, достигнутые в предыдущем, который не состоялся именно в связи с тем, что половцы, объединившиеся для того, чтобы разбить Игоря, после разгрома его войска набежали на южнорусские княжества, сожгли Римов, осадили Переяславль Южный и т. д. Эти боевые действия ослабили участников коалиции и сделали невозможным новое выступление русских князей в степь. Это не единственное объяснение этого места, наряду с этим существует и версия про то, что слово «рано» употребляется в значении показателя возраста: старший в роде Ольговичей киевский князь Святослав указывает таким образом младшим и по возрасту, и по статусу родичам на то, что им еще рано принимать самостоятельные решения.

И все же, если предположить, что обе приведенные цитаты в «Слове» указывают на временной аспект, получается довольно интересная картина. Автор «Слова» очень часто несколько раз выражает разными словами одну и ту же мысль, чтобы заострить на ней внимание читателя (слушателя) и прояснить свою точку зрения. И тогда получается, что он дважды неявно подчеркивает несвоевременность и поспешность нынешних действий Игоря в том числе и для того, чтобы вызвать у читателя в памяти историю про былое неучастие, не слишком удачно оправданное опозданием. В результате Игорь оказывается героем, прежде всего попадающим в сложные отношения со временем: опоздавшим к общему успешному походу и поспешившим к собственному сепаратному и неудачному, причем и то, и другое привело к гораздо более глобальным последствиям, чем предполагалось изначально.

### ***A. V. Arkhangelskaya***

#### **The motif of lateness in old Russian texts about Igor's Campaign against the Polovtsians**

*The article examines the motive of lateness in old Russian texts about Igor's campaign against the Polovtsians, historical works and translations (both prose and commented, and poetic) of «The Tale of Igor's Campaign». It is known that Igor's separate campaign against the Polovtsians, which became the subject of the depiction in «The Tale of Igor's Campaign», occurred after successful southern Russian coalition campaigns of Russian princes led by Svyatoslav of Kyiv into the Polovtsian steppes, in which Igor and*

*his closest relatives did not take part. Among the various versions of this non-participation, a hypothesis is put forward about being late due to adverse weather conditions. The article analyzes the main approaches to this problem and the possibility of considering the motive of lateness as one of the plot-forming ones for «The Tale of Igor's Campaign».*

**Keywords:** *«The Tale of Igor's Campaign», chronicle stories about the Igor Novgorod-Seversky's campaign, translations, lateness*

### **Об авторе**

АРХАНГЕЛЬСКАЯ Анна Валерьевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории русской литературы филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва.

## ОШИБКИ ПЕРЕПИСЧИКОВ, ИЛИ ИСЧЕЗНУВШИЕ СВЯТЫЕ?<sup>1</sup>

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-30-40

*В настоящей статье ставятся вопросы, связанные с разноречивыми данными месяцесловных записей, связанных с именами членов семьи Рюриковичей, о которых чрезвычайно мало известно по летописным источникам. Вопросы возникают, как правило, о местночтимых святынях, в практике почитания которых не сохранилось ни специально написанных житий, ни служб, а имя привычно связывается с другим лицом, более широко известным. Отличает одноименных святынь лишь различие в приведенной дате смерти. Месяцесловные записи о княжне / княгине Анне и князе Андрее Владимировиче оставляют гораздо больше вопросов, чем безусловных ответов. Сведения в них могут быть как точными по смыслу, так и ошибочными. Возможно, отраженные в них упоминания о представителях княжеского рода, о которых нам известно чрезвычайно мало, дают основания предполагать, что имеющиеся единичные записи – лишь «осколки», сохранившие сведения о местном почитании представителей семейства Рюриковичей, которое не приобрело устойчивой традиции.*

**Ключевые слова:** *местночтимые святыне, месяцесловы, княжна Анна (Янка), княгиня Анна Новгородская, князя Андрей Владимирович Добрый и Андрей Владимирович Серпуховской*

Прежде всего, необходимо заметить, что в моей статье скорее ставятся вопросы, чем даются ответы. В процессе участия в многолетней коллективной работе Отдела древнерусской литературы ИРЛИ, по выявлению источников русской агиографии выяснилось немало неожиданного. Так, например, оказалось, что среди широкого круга житий в очень многочислен-

---

<sup>1</sup> Статья написана на основе материалов доклада, сделанного на Агиографическом семинаре в ноябре 2023 г., посвященном юбилею В. И. Охотниковой.

ных списках представлено Житие Феодора Черного, которого затруднительно отнести к сонму самых светлых личностей его времени. До начала работы в рамках проекта имена некоторых местночтимых святых оставались неизвестными. Но самый обширный материал для размышлений содержат месяцесловы. И дело не только в том, что переписчики могли совершать очевидные ошибки в написании имен, которые легко поддаются исправлению: так, например, в рукописи начала XIX в. (РНБ, Q. I. 603, л. 51 об.) Сергей Нуромский оказался Сергием «Курумерским». Очевидно, что многие из переписчиков, копируя свои источники уже и сами в XVII–XVIII вв. не очень твердо знали некоторых из местночтимых святых, причем даже тех, кто географически не был слишком отдален от писателя. Так, в одной из рукописей XVIII в. из Вологодского архива (ГАВО, ф. 496 (Духовной консистории), № 1645) Зосима Ворбозомский назван Орбозинским; Даниил Шужгорский – и Шуегорским, и Шургорским. И это не единственный сборник, в котором мы встречаемся с подобными неточностями.

По этой причине вопрос о возможных ошибках переписчиков не теряет своей актуальности.

Списки местночтимых святых в месяцесловах содержат наибольшее количество поминаемых подвижников. Как известно, в «Источниках русской агиографии» Н. П. Барсукова,<sup>1</sup> приведено достаточно имен людей, о почитании которых известно лишь по кратким месяцесловным записям. Отметим, что составители Православной энциклопедии пошли еще дальше: статьи в этом издании посвящены не только святым, о которых достоверно известно чрезвычайно мало, но и персонажам, упоминаемым в житиях известных святых, и историческим личностям, о почитании которых неизвестно. Так, например, большая статья посвящена как князю Владимиру Андреевичу Серпуховскому, немногочисленные данные о почитании которого существуют, так и его современнику и свояку князю Олегу Ивановичу Рязанскому, названному в памятниках Куликовского цикла союзником Мамаю и обрисованному составителями с преобладанием изрядного количества черной краски. Хотя сомнения в предательской роли Олега были вы-

---

<sup>1</sup> Барсуков Н. П. Источники русской агиографии. СПб., 1882.

ражены еще Д. И. Иловайским в 1858 г.<sup>1</sup>, позже, в 1882 г. – А. В. Экземплярским<sup>2</sup>, развиты в работе Л. В. Соколовой<sup>3</sup>, но тем не менее и сведений о почитании рязанского князя как святого, насколько известно, никаких не сохранилось.

Вопросы возникают, как правило, о местночтимых святынях, в практике почитания которых не сохранилось ни специально написанных житий, ни служб, а имя привычно связывается с другим лицом, более широко известным. Обращают на себя внимание приводимые известия о Рюриковичах, о которых крайне мало известно по летописным источникам. Отличает одноименных святынь лишь различие в приведенной в месяцеслове дате смерти.

Первый из вопросов возник при анализе записей о княжне / княгине Анне. Самая известная из них – дочь князя Всеволода Ярославича Большое гнездо (родилась не позднее 1060 г., умерла 3 ноября 1112 г.). В летописных источниках известна под именем Янка (Янька). Причем, было ли это имя уменьшительным от Анны, или возможного монашеского Иоанны, или самостоятельным языческим именем княжны, сказать, как подчеркивал А. В. Назаренко, затруднительно.<sup>4</sup> Она была первой настоятельницей Андреевского женского монастыря, основанного ее отцом, и возглавляя посольство, ездила в Константинополь с целью привезти на Русь митрополита Иоанна. Ее имя было включено в 1650-х гг. в Месяцеслов Симона Азарьина (РГБ, собр. МДА, № 201, л. 330 об.), где днем памяти названо 3 ноября (день смерти). В иконописном подлиннике 1820-х гг. (РНБ, обр. Титова, № 1931), как показано в издании Г. В. Маркелова, Анна изображена в монашеском одеянии<sup>5</sup>. При этом необходимо заметить, что в некоторых ме-

---

<sup>1</sup> *Иловайский Д. И.* История Рязанского княжества. СПб., 1858.

<sup>2</sup> *Экземплярский А. В.* Великие и удельные князья Северной Руси в татарский период, с 1238 по 1505 г. Т. 1. 1889.

<sup>3</sup> *Соколова Л. В.* Что сообщалось об Олеге Рязанском в авторском тексте Повести о Куликовской битве (К вопросу о позднейших вставках в «Летописной повести») // ТОДРЛ. СПб., 2019. С. 76–109.

<sup>4</sup> *Назаренко А. В.* Анна Всеволодовна, княжна // ПЭ. Т. 2. С. 453.

<sup>5</sup> *Маркелов Г. В.* Святые Древней Руси: Мат-лы по иконографии (прорисы, переводы, иконописные подлинники): В 2 т. СПб., 1998 (2-е, перераб. и доп. изд.: СПб., 2008). Т. 2. Книга иконописных образцов: 500 прорисей и переводов русского икон XV–XIX веков. С. 52.

сяцесловах указывается другая дата ее смерти. В памятнике поздней рукописной традиции – в «Повести о российских святых угодниках» – (РНБ, Q.I.382, XVIII в.) и «Книге, глаголемой российских святых благоверных князей и благочестивых княгинь...» (РНБ, Q.I.603, начало XIX в.) содержится запись: «Княжна Анна Всеволодовна преставися в лето 6594 мая в 18 день во инокиняхъ, во Андреевскомъ монастыре в Киеве, зовома Янка» (л. 3 об.)<sup>1</sup>. В «Книге, глаголемой российских святых благоверных князей и благочестивых княгинь...» княжна Анна названа святой: «Святая благоверная великая княжна Анна Всеволодовна преставися въ лето 6594 мая въ 18 день во инокиняхъ, во Андреевскомъ монастыре въ Киеве, зовомо Янка» (РНБ, Q.I.603, нач. XIX в., л. 11) Т. е. временем ее смерти указан 1086 г., и дата эта повторяется еще в 5 рукописях из разных собраний. Появление новой даты с большой натяжкой можно было бы объяснить неверным прочтением той, что читалась в источнике: если написание Ψ (500) и Χ (600) можно спутать, то К и ЧД вряд ли. Поэтому возникают новые вопросы. О какой Анне могла идти речь? Или переписчики лишь повторяли сделанную когда-то ошибку?

В этих же сборниках содержатся записи еще об одной Анне, совпадающие друг с другом. В «Повести о российских угодниках» на л. 11 об. читаем известия о новгородских святых: «Святый благоверный великий князь Владимиръ Ярославичъ Владимировича преставися в лето 6560 октября въ 4 день. Положень в Софейскомъ соборе». И далее: «Святая благоверная *его* княгиня Анна преставися в лето 6560». В «Книге глаголемой...» Анна также упомянута как княгиня Владимира Ярославича. Правда, в записи о ее муже содержатся ошибки: «Князь Владимиръ *Ярославичъ*, князя *Владимира сынъ*» (т. е. отчество Владимирович, отнесенное к отцу князя, а значит, к его деду, в этой записи оказывается сведением об его отце). А датой смерти Владимира Ярославича указано 4 (а не 24) октября. Княгиню также называют святой<sup>2</sup> (л. 18). Действитель-

---

<sup>1</sup> Здесь и далее при цитировании источников буква «ять» везде заменена на «е».

<sup>2</sup> Впрочем, в качестве святых в этом сборнике названы князья Мстислав Ростиславич Новгородский, Мстислав Мстиславич Новгородский, Иван Данилович Калита, Дмитрий Юрьевич Галицкий; герои

но, похороненный в Софийском соборе сын Ярослава Мудрого и Ингигерд Шведской (Ирины) Владимир, при котором был построен и освящен 14 сентября 1052 г. епископом Лукой Софийский собор в Новгороде, умер в 1052 г., менее чем через месяц после этого знакового для Руси события. Согласно процитированным записям, княгиня Анна, *его княгиня*, т. е. – жена, умерла тогда же. Такое объяснение связи двух святых расходится с основной версией их родства. Известно, что архиепископ Ефимий II в 1439 г. украсил гробницу и велел «творить память» Владимиру Ярославичу и его *матери*, не названной им по имени. В Синодике из Софийского собора (РНБ, Софийское собр., № 1059, первая треть XVII в.<sup>1</sup>) родственные связи князя Владимира оказались расширены: велено поминать «великаго сего, и славнаго, и Богомъ хранимаго Новаграда святыя великия соборныя и апостольския церкви Софеи премудрости Божии создателемъ благоверному и христороливному великому князю Владимиру Ярославичю и матери его благоверной и христороливой великой княгине Анне, и благоверной и великой княгине его Александре. Вечная память» (л. 43 об.). Как видим, князь, согласно этой записи, получает в качестве жены Александру, неизвестную по прежним источникам, а Анна становится именем его матери. По предположению А. В. Назаренко, эта Анна не приходилась матерью князю Владимиру Ярославичу, а была первой женой его отца Ярослава Мудрого в период его новгородского княжения<sup>2</sup>. Летом 1018 г. она оказалась в числе пленниц Болеслава I Польского (Храброго), как сообщается в Хронике Титмара Мерзебургского. Нет никаких упоминаний о детях князя от Анны. Посколь-

---

«Повести о разорении Рязани Батыем» Олег Игоревич Рязанский, Федор Юрьевич с женой Евпраксией и сыном Иоанном; царь Федор Иванович. А Дмитрий Донской упомянут как «чюдотворец». Вместе с муромскими князьями-чудотворцами Константином Святославичем и его детьми Михаилом и Федором святой называется и жена князя Ирина, упомянутая в его Житии.

<sup>1</sup> По записи о многолетии патриарху Филарету, которое не могло читаться после его смерти в 1633 г.

<sup>2</sup> См.: Назаренко А. В. 1) О русско-датском союзе в первой четверти XI века // Древнейшие государства на территории СССР. Мат-лы и иссл. М., 1991. С. 180-182; 2) Немецкие латиноязычные источники IX-XI веков. М., 1993. С. 137; 142-143; 193-196.

ку князь Ярослав женился на Ингигерд в 1019 г., то Анна, по логике исследователя, умерла в плену и позже была похоронена в Софии Новгородской. Правда, объяснений тому, как, когда и кем ее тело было перевезено спустя почти 30 лет в Новгород, автором гипотезы предложено не было, никаких сведений об этом не имеется.

Княжеские гробницы, как отмечено В. Л. Яниным, были перенесены и обновлены при митрополите Новгородском Макарии в 1528 г., а затем в XVIII в.<sup>1</sup> Именно тогда на одной из них и появилась надпись, согласно которой Анна – это иноческое имя Ингигерд (Ирины), принявшей перед смертью иноческий образ, тем более год ее смерти – 1052 – совпадает с датой на гробнице. Впрочем, нельзя отрицать вероятности того, что сама дата появилась в результате убеждения, что в гробнице находился прах жены Ярослава Мудрого. Так полагал Н. М. Карамзин, вслед за ним ряд ученых признавали данный вывод справедливым. Но, как известно, сохранилось захоронение княгини Ирины и ее мужа князя Ярослава Мудрого в Софийском соборе в Киеве, так что с этим утверждением согласиться невозможно.

Важно также заметить, что княжна Анна Всеволодовна в ряде месящесловов и сборников XVIII-XIX вв. из собрания РНБ (ОЛДП, Q.862, собр. Михайловского, Q.532; Q.I.603; Q.I.382) названа *княгиней*, а временем ее смерти указан, как уже было сказано прежде, все тот же ошибочный 6 594 (т. е. 1086) г. Как можно объяснить два этих факта? Известно, что в 1086/87 г. умерла невестка Ярослава Ода Штаденская, *вероятная* жена того самого, похороненного в Софии Новгородской рядом с Анной, князя Владимира Ярославича Новгородского (впрочем, как заметил А. В. Назаренко, она могла быть и женой его брата Святослава Ярославича<sup>2</sup>). В исторических источниках Ода фигурирует, как и многие представители княжеской фамилии, под светским именем. Ее христианское имя на Руси неизвестно. Была ли она названа Анной, мы утверждать не можем. Но если предположить, что она именовалась Анной, то оказывается возможным объяснить все зафиксированные разночтения в

---

<sup>1</sup> См.: Янин В. Л. Некрополь Новгородского Софийского собора: Церковная традиция и историческая критика. М., 1988. С. 127-140.

<sup>2</sup> Назаренко А. В. Немецкие латиноязычные источники... С. 142-143.

датах и титуле. В этом случае становится очевидным, что память об этих женщинах правящего дома – Анне Всеволодовне, Анне из Новгородской Софии и княгине Анне, умершей в 1086 г., носившей княжеское имя Ода(?) – к XV в. (времени установления памяти князю Владимиру Ярославичу Ефимием II) почти испарилась, а потому появившаяся путаница в датах и титулах никем не исправлялась. Для составителей месяцесловов эти Анны были уже только именами, за которыми не сохранилось устойчивой традиции почитания. Анна Новгородская, в известном смысле, является «именем из гробницъ» – в противовес известному сюжету «святой из гробницъ», которым занимались Е. К. Ромодановская<sup>1</sup> и Е. А. Рыжова<sup>2</sup>. Действительно, ничего, кроме имени, об этой Анне мы достоверно не знаем. Что касается даты 1086 г. и титула «княгиня», которые фиксируются в месяцесловных записях о княжне Анне (Янке) Всеволодовне, то их можно объяснить либо устойчивой ошибкой переписчиков, либо осторожным предположением, что перенос и титула, и даты смерти произошел от реального лица, о жизни и деяниях которого нам почти ничего не известно.

Второй пример связан с именем князя Андрея Владимировича. Первая из записей в собрании РНБ связана с ожидаемым именем Андрея Владимировича Доброго, одного из младших (пятого или восьмого) сыновей Владимира Мономаха.

В сборнике последней четверти XVII в. (РНБ, ОЛДП, О. 252) содержится Слово о знамении при погребении князя Андрея Владимировича: «В лето 6949 (1441) преставися благоверный и великий князь Андрей Владимировичъ в Переяславле месяца генваря 22. Егда же несущу<sup>3</sup> его ко гробу, дивно бысть знамение на небеси: 3 солнца сияюще межи собою на небеси, и столпии 3 от земля до небеси, надо всеми беше горе

---

<sup>1</sup> Ромодановская Е. К. «Святой из гробницъ»: О некоторых особенностях сибирской и севернорусской агиографии // Русская агиография. Исследования, публикации, полемика. СПб., 2005. С. 143-159.

<sup>2</sup> Рыжова Е. А. Жанр видений в севернорусской агиографии // Русская агиография: Исследования, публикации, полемика. СПб., 2005. С. 160-194.

<sup>3</sup> Исправлено мною. В рукописи: «сущу».

яко дуга, а месяц о себе стояше. И стояша знамения та, дондеже и погребоша его у церкви святого Михаила» (л. 443 об. – 444 об.). О смерти этого князя кратко сказано под 1141 г. в Лаврентьевской летописи. Более пространным источником сообщения о знамении при его погребении является Лицевой летописный свод Ивана Грозного 1565-1576 гг.<sup>1</sup>, где текст о небесных явлениях снабжен миниатюрой и несколько более пространен по сравнению с приведенной записью. Князь в Лицевом своде назван «христоролюбивым», отмечено, что он Мономахич, небесное знамение было не только «дивным» но и «страшным зело». Кроме того, если в сборнике в качестве даты смерти названо 22 января (день смерти), то в Лицевом своде – 23 (день его погребения). Однако, текстуальная близость двух записей не оставляет сомнения в том, что составитель сборника ориентировался на запись, которая отразилась в памятнике XVI в. Гораздо более неожиданным оказывается указание на год смерти князя Андрея Владимировича – 6949 (т. е. 1441) г. Эта дата, безусловно, является ошибкой переписчика, как и сделанное исправление на полях: 6962 (т. е. 1454): описание знамения, случившегося при погребении князя Андрея Переяславского, не оставляет сомнений в том, что речь идет именно об этом историческом персонаже.

Еще одна запись о князе Андрее Владимировича содержится в месящеслове из Кирилло-Белозерского монастыря (РНБ, Кирилло-Белозерское собр., 5/262), который в существующем описании датируется XV в. Ж. Л. Левшина по моей просьбе уточнила по филиграням время создания рукописи (рубеж XV–XVI вв.) и подтвердила, что почерк оказывается близок как лучшим кирилловским писцам, так и традициям московских переписчиков<sup>2</sup>. В этой рукописи под 24 марта читаем: «Предпраздньство Благовещения Владычицы наша Богородица и святого отца нашего Артемиа епископа Селуню В той же день преставись благоверный князь Андрей Владимирович въ лето 6934». Известно, что 24 марта 1426 г. умер третий сын князя Владимира Андреевича Серпуховского, известного своим уча-

---

<sup>1</sup> См.: Лицевой летописный свод Ивана Грозного 1565-1576 гг. Голицынский том. С. 232.

<sup>2</sup> Пользуясь случаем, искренне благодарю Ж. Л. Левшину за ее помощь.

стием в Куликовской битве, и Елены Ольгердовны, дочери Ольгерда Литовского. Достоверных сведений о нем очень немного. Как известно, его отец не стал бороться за великое княжение после смерти Дмитрия Ивановича Московского (Донского), который, в нарушение существовавших правил престолонаследия передал великокняжеский стол не старшему в роде Калиты (Владимиру Андреевичу Серпуховскому), а первому из своих сыновей Василию. Пятеро сыновей Серпуховского князя остались в границах своего княжества. Князь Андрей Владимирович с 1410 г. стал князем Радонежским и Боровским, а с 1422 – Серпуховским. Был женат на дочери боярина Ивана Всеволожского. Умер в мор вместе с братьями, похоронен в Архангельском соборе Московского кремля (по крайней мере, там находится его гробница с соответствующей надписью). Других данных о почитании князя Андрея Владимировича нет кроме этой приведенной краткой записи конца XV – начала XVI вв., и в ней князь назван не святым, а благоверным. Если его и почитали в Серпухове, то после смерти братьев и присоединения Серпуховских земель к Москве известий об этом нет. Как представляется, интересно включение имени князя в месящеслов Кирилло-Белозерского монастыря (известно о покровительстве Серпуховских князей Троицкой Сергия Радонежского обители), хотя нельзя исключить возможности, что записи о нем могут быть обнаружены в месящесловах Троице-Сергиева собрания в РГБ. Предположительно, затухание его почитания можно было бы объяснить тем, что единственная дочь Андрея Владимировича, княжна Анастасия, была выдана замуж за князя Василия Косого, противника Василия II Московского в борьбе за великокняжескую власть. В сохранении памяти тестя своего соперника великий князь Московский заинтересован, разумеется, не был. Известно, как он расправлялся со своими противниками, не брезгуя в этой борьбе ни обманом, ни предательством, ни ядом. Большой корпус сведений о перипетиях долгой борьбы Василия Темного со звенигородскими князьями был представлен и проанализирован А. А. Зиминым<sup>1</sup>. Впрочем, отметим, что и недавние союзники этого московского князя не были застрахованы от рас-

---

<sup>1</sup> *Зимин А. А. Витязь на распутье: Феодалная война в России XV в. М., 1991.*

правы: назовем, к примеру, участь князей Можайских, которые последовательно поддерживали в долгой междоусобице Василия II. Потому несложно представить, сколь не заинтересованной оказалась эта ветвь Рюриковичей в поддержании памяти князя Андрея Владимировича Серпуховского. Вопрос о том, зарождалось ли местное почитание благоверного князя в Серпухове, и насколько он был развит (если был), решить на известном к настоящему времени материале затруднительно.

Завершая свои размышления, отмечу, что вопросов месяце-словные записи о Рюриковичах оставляют гораздо больше, чем безусловных ответов. Да, они содержат сведения как точные по смыслу, так и ошибочные. Возможно, отраженные в них упоминания о представителях княжеского рода, о которых нам известно чрезвычайно мало, дают основания предполагать, что имеющиеся единичные записи – лишь осколки, единственное, что сохранилось от местного почитания представителей семейства Рюриковичей, которое не приобрело устойчивой традиции. Так ли это? На более широком материале мы сможем получить либо больше материала для рассуждений, либо еще больше подобных вопросов.

***I.A. Lobakova***

### **Scribes' Errors v/s Lost Saints?**

*This article addresses issues arising from inconsistencies in menologia entries relating to members of the Rurik dynasty, individuals about whom extant chronicle sources offer scant information. The discussion primarily concerns locally venerated saints for whom no dedicated hagiographies or liturgical services have survived, and whose names tend to be associated (often erroneously) with more prominent historical figures. In such cases, the only distinguishing feature between similarly named saints may be the date of death recorded in the calendar. The entries concerning Princess / Princess-consort Anna<sup>1</sup> and Prince Andrei Vladimirovich raise significantly more questions than they provide definitive answers. These records may contain either accurate references or scribal mistakes. It is conceivable that such fragmentary mentions preserve traces of local cults associated with lesser-known Rurikids veneration which, for various reasons, failed to solidify into an enduring tradition.*

**Keywords:** *locally venerated saints, menologia, Princess Anna (Yanka), Princess Anna of Novgorod, Prince Andrei Vladimirovich the Good, Prince Andrei Vladimirovich of Serpukhov.*

**Об авторе**

ЛОБАКОВА Ирина Анатольевна, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург.

## ВЕСЕЛЫЙ СТАРИК КАК ОПОЗДАВШИЙ ЖЕНИХ В КОМИЧЕСКИХ СЦЕНКАХ XVIII–XIX ВВ.

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-41-49

*В статье рассмотрены лубочные картинки, комические сценки народной драмы, сюжетные печные изразцы и другие формы популярной культуры XVIII–XIX вв., которые демонстрируют «неправильное», неприличное поведение пожилых мужчин и женщин. Они сватаются, покупают любовь молодых и всячески развлекаются – делают то, что, согласно общим представлениям, им делать поздно. Помимо карнавального поведения, в этих сценках проявляются и героические интонации, желание преодолеть время.*

**Ключевые слова:** *изразец, старик, карнавальное поведение, народная драма, моделирование*

Старик как бессильный персонаж, не способный на «поступок», – в лучшем случае способный дать совет, а то и вовсе глупец, дурачина, – хорошо известен русскому фольклору. В поговорках фиксируется трагикомический парадокс, декларирующий, что в жизни человека очень мало времени для настоящих дел: «Молодо, жидко; старо, круто; а середовая пора одним днем стоит»<sup>1</sup>; «Молодому жениться рано, а старому поздно», «Старой хочет спать, а молодой играть»<sup>2</sup>.

Мотив неумолимого хода времени, невозможности догнать славное прошлое даже на быстром коне, звучит в «Песне старика» на слова А. В. Кольцова: картинки с этим текстом были отпечатаны в литографии в XIX в. Романтическое дерзновение героя преодолеть злую судьбу обречено на неудачу:

Догоню, ворочу  
Мою молодость.  
Приберусь и явлюсь

---

<sup>1</sup> *Даль В. И.* Толковый словарь живого великорусского языка: В 4 т. СПб.; М., 1880. Т. 1. С. 439.

<sup>2</sup> *Барсов А. А.* Собр. 4291 древних российских пословиц М., 1770. С. 134, 199.

Прежним молодцом.  
И приглянусь опять  
Красным девицам.  
Но, увы! нет дорог  
К невозвратному...<sup>1</sup>

Идиллические сюжеты, распространявшиеся с XVIII в. в лубках, изразцовой и домовой росписи, в основном изображают старика смирившимся с невозможностью активно участвовать в жизни и спокойно доживающим свой век. Ключевым определением такого существования становится «честная» старость – по библейской формулировке (Прем. Сол. 4:8), чрезвычайно распространенной в книжной традиции и фольклоре. На популярных картинках тихого добродетельного старца сопровождают милосердные дети, которые стремятся поддержать его, проводить, утешить. Те же бессмертные композиции можно видеть в современном наивном искусстве, на открытках и прочих изображениях, которые теперь воспроизводятся с помощью нейросети. Иногда в них появляется легкая юмористическая интонация (проказы стариков), не выходящая, впрочем, за пределы приличия и гармонизированная нежной цветовой палитрой, то есть идиллический пафос при этом сохраняется.

«Нормальному» порядку вещей, который транслируется через популярные идиллические картинки, противостоит карнавальное поведение, комическое переворачивание: надделение старика свойствами молодого человека, демонстрация преимуществ старого над юным. Прежде всего это проявляется в эротических сюжетах, где старик ухаживает за молодой девушкой. В лубочной традиции распространялись анекдотические истории в картинках о женитьбе богатого старичка на юной бесприданнице. Нередко героя ожидал печальный конец, вплоть до гибели, пока молодая жена увлекалась каким-нибудь красавцем («Старик видит – нет ласки, / Не в свои сел салазки... / На постель свалился / И с светом простился»)<sup>2</sup>. Под-

---

<sup>1</sup> Песня старика. М.: Литография Морозова, 1878 [Электронный ресурс]: Национальная электронная библиотека. Режим доступа: [https://rusneb.ru/catalog/000199\\_000009\\_010089710/](https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_010089710/). Дата обращения: 07.07.2025.

<sup>2</sup> Сказка как старик богатый взбесился, на молодой Дарье женился. М.: Металл. П. Шерапова, 1858. [Электронный ресурс]: Государствен-

писи к картинкам на эту тему подают сюжет в назидательном ключе: неестественность, неправильность ситуации (впрочем, вполне бытовой) выравняется дидактическим финалом, хотя изображение может быть весьма откровенным<sup>1</sup>:

Старики, смотрите:  
Себя берегите,  
С ума не сходите,  
Старость не смешите.  
Прежде не женились,  
На невест не льстились,  
А теперь уж поздно,  
Вам молиться должно<sup>2</sup>.  
Стану старость свою доживати,  
А впредь того не упоминати<sup>3</sup>.

Несомненно, истинный интерес для публики составляет не поучение, а комический сюжет с участием знакомых масок. Старик отнюдь не всегда остается страдающей стороной в этом любовном треугольнике. И в драматических, и в лубочных сценках маска старика составляет пару с женским персонажем по имени Арина (Аришенька, Аринка<sup>4</sup>) – веселой дамой, которая готова полюбить за деньги. В отличие от преуспевающего старика, третий участник сценки, добрый молодец, может не иметь средств. В театральном пространстве ему остается роль резонёра, который произносит:

Ах, почтеннейшие господа,  
Как это не стыдно,  
Как это не обидно,

---

ный исторический музей. Режим доступа:  
<https://catalog.shm.ru/entity/ОБЪЕКТ/6063217>. Дата обращения:  
07.07.2025.

<sup>1</sup> Подробнее о фривольности в этом сюжете: *Шруба М.* Щегольство и либертинаж в русских народных картинках // *Russian Literature*. 2014. Vol. 76. С. 160–161.

<sup>2</sup> Сказка как старик богатый взбесился...

<sup>3</sup> *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. СПб.: Имп. Акад. наук, 1881. Т. 1. С. 354–355.

<sup>4</sup> Подробнее об имени: *Плетнёва А. А.* Имя шута: лубочные персонажи Фарнос, Гонос и Ералаш // *Русская речь*. 2023. № 3. С. 60, прим. 5.

Что старый хрыч с бородой  
Сидит на коленях у молодой?!<sup>1</sup>

А в менее назидательной лубочной сценке его монолог завершается сетованием: «Я, кажется, млад и хорош, а без денег ей не угодж...»<sup>2</sup>

Бродячая рифма «молодой – бородой» способствует воссозданию сюжета в разных художественных формах. Борода становится метонимией старого покорителя сердец: в фольклорной лирике молодки сетуют, что их отдали «за сядую бороду, за табачную ноздрю»<sup>3</sup>, «за старую головушку, / за седую бородушку»<sup>4</sup>. Лубочный старик-ухажер осознает бороду как нежелательный маркер своего возраста: «Ничего не боюсь и не трушу, / Тотчас и бороду свою закушу»<sup>5</sup>. Над бородой иронизируют неверные жены: «Борода у него как помело / Любить его привело»<sup>6</sup>; «У моего ли старичка – / Замашная голова, / Козинья борода»<sup>7</sup>; за бороду дерзкого старика таскают для посрамления: «Через скамью за седую бороду, / По горенке словно венничком метут, / А по сеням-то метелочкой»<sup>8</sup>. Через мотив соотнесения бороды с домашними инструментами женского хозяйства комически обыгрываются манипуляции, которые хитрые молодки проделывают над старыми мужьями, «дергая за ниточки» («Дарья им мудрила, / себе обнов накупила, / бороду ему ощипала, / старые кости потрепала»<sup>9</sup>). Характерна шутка с прядением бороды, которая воспроизводится разными мастерами-изразечниками, вероятно, независимо друг от друга: «Ты

---

<sup>1</sup> Народный театр (Библиотека русского фольклора). М., 1991. С. 303.

<sup>2</sup> *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. С. 353.

<sup>3</sup> Собрание народных песен П. В. Киреевского. Тула, 1986. С. 278.

<sup>4</sup> ЭНИ «Былины и песни». № 363; № 1139 [Электронный ресурс]: Фундаментальная электронная библиотека «Русская литература и фольклор». Режим доступа: <https://feb-web.ru/feb/byliny/default.asp>. Дата обращения: 07.07.2025.

<sup>5</sup> *Ровинский Д. А.* Русские народные картинки. Т. 1. С. 353.

<sup>6</sup> Там же.

<sup>7</sup> ЭНИ «Былины и песни». № 575.

<sup>8</sup> Собрание народных песен П. В. Киреевского. С. 154.

<sup>9</sup> Сказка как старик богатый взбесился...

у меня бороду прядешь, / а сама не даешь»<sup>1</sup>; «Старого мужа люблю / и бороду ему пряду».



Изразец XVIII в. Усадьба Рагозина, с. Петрово-Городище

Еще одна формула, которая способна оформлять подобный сюжет, – «хоша (хотя) и стар, да (а)...». На печных изразцах XVIII – нач. XIX вв. фиксируется две шуточные подписи «хоша и стар, а хочется», сопровождающие галантные сцены разного происхождения (источниками изразцовых изображений в ос-

---

<sup>1</sup> Коллекция Российского этнографического музея: РЭМ 2823-16/1. С картинкой можно ознакомиться по номеру 18564195 [Электронный ресурс]: Госкаталог РФ. Режим доступа: <https://www.goskatalog.ru/portal/#/collections?id=18705088>. Дата обращения: 07.07.2025.

новном являлись гравюры, исходные сюжеты которых не соответствовали русским подписям, как и в лубочной практике<sup>1</sup>). Примечательно, что в изразцовой коллекции Егорьевского историко-художественного музея есть картинка как с традиционной подписью – задумчивый старец с репликой «Старость моя велика» (КП 3972(24)), – так и шуточная вариация «И стар, да не устал» – текст сопровождает идущего старика (КП 3972(17), см. также КП 3973(10)). Комическая подпись, вероятно, возникла под влиянием фольклора (ср. в поговорках: «И стар, да удал...», «И стар, да петух...», «И стар, да весел...», «И стар, да дюж...») как перепевка идиллического сюжета, но закрепилась в качестве изразцовой формулы. Кроме двух изразцов Егорьевского музея, она встречается в собрании Плеского государственного историко-архитектурного и художественного музея-заповедника (текст сопровождает пару бородатых персонажей: «И стары, да не устали»).

Интересна судьба девиза к эмблеме № 658 из «Символы и эмблемата» 1705 г.<sup>2</sup> – книги, существенно повлиявшей на декоративно-прикладное искусство и тексты XVIII в. При подготовке этого издания в русских адаптациях ряда эмблем, в том числе рассматриваемой, произошел существенный смысловой сдвиг. Иноязычные варианты связаны с идеей любви, которой покорны все возрасты: и старая лисица может попасть в ловушку Амура («Ein alter Fuchs wird auch gefangen»; «Et annosa capitur Vulpes» и др.). Однако переводчик воспользовался другим русским афоризмом, который мог быть известен ему по фольклорным источникам: «Молод легок, а стар лукав»<sup>3</sup>. Мас-

---

<sup>1</sup> Подробнее о технологии: *Макогонова М. Л.* Эмблемы, символы и аллегории. К иконографии русского «живописного» изразца XVIII века // *Архитектурная керамика мира*. СПб., 2021. Вып. 5. С. 44–45.

<sup>2</sup> *Символы и эмблемата*. Амстердам: Типография Генриха Ветстейна, 1705.

<sup>3</sup> Стоит подозревать в таких случаях переводческую стратегию, а не ошибку. Подобным образом внесено изменение в эмблему о жадном волке, который бросает недоеденную добычу, чтобы заполучить еще («Oblivio paupertatis parens»). В русском варианте девиз заменен: «Кто за многими зайцы гонит, то ни единого не изловит» (Там же. С. 10. № 25). Причем это изменение осталось в существенно исправленном издании Н. М. Амбодика-Максимовича 1788 г., хотя на гравюре от-

тера-изразечники опирались на девизы из «Символы и эмблемата» при создании подготовительных материалов («цитатников») перед нанесением текста, однако в изразцовый фонд формула попала именно в фольклорном, перевёрнутом варианте: «Стар да лёгюк»<sup>1</sup>.



Изразец XVIII в. Усадьба Рагозина, с. Петрово-Городище

---

четливо видно, что добыча волка вовсе не зайцы, а крупные животные, вроде лошади и овцы.

<sup>1</sup> Печь в усадьбе Рагозина, с. Петрово-Городище Гаврилово-Посадского района Ивановской области. Выражаю благодарность Андрею Кириленко за возможность обращаться к этому материалу.

Благодаря коллекционерам и исследователям, которые принимают близко к сердцу тексты любимых изречений, подпись иногда возвращается в эмблематическое поле, и даже комический сюжет может сохранять героическую интонацию: звучать как кредо, мотивационный лозунг, статус, которым человек определяет себя в обществе. Так, подобный изречение с энергичным старичком и подписью «Хоша и стар, да лежок» внаше время осмыслен именно в контексте репрезентации владельца перед внуками<sup>1</sup> – то есть в ситуации уже не нарицательной, а разыгранной в жизни комической сценки.

Смех над «неподобающими» выходками и намерениями стариков широко представлен в разных художественных формах XVIII-XIX вв. Дурашливые старики, сами себя веселящие и утешающие, могли изображаться на забавных картинках верхом на козле и с музыкальными инструментами. Шутки о нелепом сватовстве и приставаниях к молодым встречаются и в медвежьей комедии<sup>2</sup>, и в вечерочных песнях, и в кукольном театре, причем возраст и иные физические особенности престарелых невест и женихов поданы гротескно: «...Музыкант предлагает ему Невесту; в зрителях совершенный восторг от девяностодевятилетней Матрены Ивановны»<sup>3</sup>; «Как посватался жених, / Из Романова старик: / Девяносто лет, / Зубов во рту нет, / Хошь люби, хошь нет!»<sup>4</sup> Но, помимо высмеивания, иногда видно, как комический сюжет о старике моделирует действительность, как наивные картинки призывают не унывать и формируют в современной популярной культуре образ яркого, остроумного и неутомимого пенсионера, который способен обогнать молодежь, преуспеть над всеми.

---

<sup>1</sup> [Электронный ресурс]: личная страница. Режим доступа: [https://vk.com/wall995774\\_511](https://vk.com/wall995774_511); [https://vk.com/wall995774\\_512](https://vk.com/wall995774_512) Дата обращения: 08.07.2025.

<sup>2</sup> Некрылова А. Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища. Конец XVIII — начало XX века. Л., 1984. С. 43.

<sup>3</sup> Народный театр. М., 1991. С. 440.

<sup>4</sup> ЭНИ «Былины и песни». № 107; ср. также № 322.

**O. A. Kuznetsova**

**Sketches about old man's wedding in Russian naive art  
18<sup>th</sup> – 19<sup>th</sup> century**

*Annotation: The article discusses popular prints (lubok), comic scenes of folk drama, stove tiles and other forms of popular culture from the 18th and 19th centuries that exhibits «wrong» and inappropriate behavior of older men and women. They woos a young people, pay for sex, have fun – the general attitude is that all these things are too late for them. Besides the carnival, these sketches demonstrate heroic pathos, struggle with fate, desire to transcend time.*

**Keywords:** stove tiles, old man, carnival, folk drama, modeling

**Об авторе**

КУЗНЕЦОВА Ольга Александровна, кандидат филологических наук, научный сотрудник филологического факультета МГУ им. М. В. Ломоносова, Москва.

**ОПАЗДЫВАЮЩИЙ ГЕРОЙ:  
ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ВРЕМЕНИ  
В ПОВЕСТИ И. С. ТУРГЕНЕВА «ЗАТИШЬЕ»**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-50-55

*И. С. Тургенев, будучи не только талантливым писателем, но и тонким психологом, особое внимание уделял человеческой психике. В своих «студиях» писатель исследовал различные типы и характеры, анализируя не только личностные, но и социальные аспекты поведения человека. Так, результатом подобных «исследований» стало закрепление в литературе образа «лишнего человека», однако, можно говорить о выделении еще одного, собственно авторского, типа героя – «опаздывающего». «Опаздывающий герой» – характерный герой любовной прозы Тургенева, и именно с мотивом опоздания связано большинство любовных конфликтов в творчестве писателя. В статье рассматриваются особенности восприятия времени «опаздывающим героем», который в системе тургеневского текста противопоставляется женскому восприятию времени, при этом женское время, по мнению автора, соотносится с природным, а мужское – с историческим.*

**Ключевые слова:** старое время, новое время, женское мировосприятие, мужское мировосприятие, антитеза, прошлое, опоздание, любовь.

Повесть «Затишье» впервые была опубликована в 1854 г. в № 9 «Современника». Ее появление вызвало бурную полемику в литературной критике. В произведении И. С. Тургенев не только воссоздает портрет российского провинциального дворянства, но и обращается к широкому кругу социальных и философских проблем,

Повесть открывает описание старого флигеля, в котором читатель знакомится с одним из главных героев произведения – Владимиром Сергеевичем Астаховым, молодым помещиком двадцати семи лет. Наполняя пространство бытовыми приметами прошлого: «старый покоробленный столик», «очень ветхое

крошечное фортепиано» и «столь же древний комод с дырами вместо замков»<sup>1</sup>, автор заостряет внимание читателя на несоответствии времени героя и окружающей его обстановки. В Ипатьевке, как и в деревне Сасове, куда приехал Астахов из своего главного имения, время течет совершенно иначе: это мир вековых традиций и прошлого, здесь люди живут неспешно и по своему обычаю, им свойственна «натуральность в обращении» (4, 383): здесь не надевают фрак на именины и поют старые народные песни, одним словом, здесь – затишье. Сам же Астахов, по оценке А. В. Дружинина, являет собой обобщенный образ «целого класса петербургских юношей, неспособных на жизнь, вследствие самой их жизни, принявшей ложно-практическое направление»<sup>2</sup>. Молодой человек, получивший столичное образование и знакомый со всеми новейшими течениями европейской мысли, живет согласно общепринятым законам светского общества, но, являясь непосредственным участником описываемых событий, выступает только как сторонний наблюдатель. Не успевая перестроиться под иной ритм жизни, он лишь рассматривает провинциальное общество со стороны, порядки которого кажутся ему нелепыми и устаревшими. Символическое перемещение героя в «старое время» происходит во время первого визита Владимира Сергеевича в Ипатьевку, куда он отправился «в своем новеньком тарантасе» (4, 386). Все в усадьбе Михаила Николаича Ипатова дышало духом старины: и «старинный сад с заматерелыми соснами», и «убитые кирпичом дорожки» (4, 387), и барыня, «дряхлая старуха лет семидесяти» (4, 387). Таким образом, в тексте сталкиваются два типа маркеров: условное «недавно / только что» и «давным-давно / старое / ветхое», и это несоответствие личного времени и времени «затишья» порождает мотив опоздания тургеневского героя.

Но опаздывает не только Астахов, не менее важную роль в конфликте несоответствия времени играет и Петр Алексеич Веретев – отставной гвардии поручик и один из главных ге-

---

<sup>1</sup> *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М., 1978. Далее цит. по этому изданию с указанием тома и страницы в тексте.

<sup>2</sup> *Дружинин А. В.* Повести и рассказы И. Тургенева. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <http://turgenev-lit.ru/turgenev/kritika-o-turgeneve/druzhinin-повести/chast-6.htm> Дата обращения: 15.03.25.

роев любовного конфликта повести. Именно в его образе писатель отразил тип «лишнего человека». Весьма одаренный и неглупый, он является центром всеобщего внимания и притяжения, способный и на глубокое чувство, и на отчаянный подвиг, он тем не менее не видит в своей жизни ничего стоящего и просто прожигает её в постоянных кутежах, тем самым опаздывая жить и не имея возможности по достоинству оценить настоящую любовь. Сам о себе он говорит, что любит выпить и в этом грешен, снисходительно относясь к беспокойству сестры за его будущее, он готов «прошутить жизнь» (4, 418). Важно отметить и собственно-авторское отношение к этому герою. Так, в VII главе, от лица повествователя Тургенев замечает, что «из Веретьевых никогда ничего не выходит» (4, 450). Аналогичного мнения придерживались и многие литературные критики, так, в статье 1857 г. «Повести и рассказы И. С. Тургенева» С. С. Дудышкин охарактеризовал Веретьева как «талантливую русскую натуру, на многое годную и никуда не годную»<sup>1</sup>.

Мотив опоздания реализуется в тексте посредством противопоставления, антитеза становится одним из основных приемов композиции. В основе лежит противопоставление мужских и женских образов, что в свою очередь, придает особую остроту и динамичность всему повествованию. Марья Павловна – главная героиня повести и одна из первых «тургеневских девушек» в русской литературе. Ее образ – квинтэссенция всех представлений о своенравной мечтательнице с горячим сердцем: нелюдимая и замкнутая, внешне отстраненная и даже грубая, она обладает чистым сердцем и богатым внутренним миром. Посредством экфрастических описаний автор вписывает образ женщины в историко-культурный контекст. Так, например, аналогии с богинями Древнего Рима: «Сложена она была великолепно. Классический поэт сравнил бы ее с Церерой или Юноной» (4, 390) не только подчеркивают феминность и женскую привлекательность героини, но и включают ее в общий поток мироздания. И в этом смысле мы можем говорить о вневременной сущности женщины, которая в своем перво-

---

<sup>1</sup> Дудышкин С. С. Повести и рассказы И. С. Тургенева. [Электронный ресурс] / Режим доступа: <https://rvb.ru/turgenev/02comm/0160.htm> Дата обращения: 15.03.25.

зданном обличии уподобляется матери-природе. Этот эффект усиливают и пейзажные зарисовки, являясь своего рода средством психологической характеристики героини. Таким образом, согласно авторской концепции, «женское» время соотносится с природным временем, где все циклично и последовательно.

Однако, в силу особенностей мужского мировосприятия, ни Астахов, ни Веретьев не в состоянии понять этого. Для «положительного» и «аккуратного», как он сам себя рекомендовал, Владимира Сергеича, привыкшего к кокетливым столичным барышням, Марья Павловна представлялась загадкой, «странным существом», тем не менее очень заинтересовавшим его своей неподдельной самобытностью. А Петра Алексеича, счастье которого могли составить «...две-три женщины, да, извините за откровенность, вино...» (4, 410), будущее вообще несколько не интересовало, подобно эпикурейцу он предавался наслаждениям настоящего дня.

Строго говоря, опоздание героя проявляется и в любви; в этом смысле особого внимания заслуживает сцена свидания Веретьева и Марьи Павловны в IV главе. Символично, что встречаются они ранним летним утром в молодой березовой роще, начинающийся день и еще не до конца пробудившаяся природа являются метафорическим олицетворением чувств молодых людей. Однако, диалог героев свидетельствует о различном восприятии жизни и времени, порождающем нравственно-психологический конфликт между мужчиной и женщиной. Так, в сознании Марьи Павловны Веретьев предстает исключительным человеком, ради которого она готова на любой подвиг, однако, герой не может по достоинству оценить глубину этого чувства. Как «лишний человек», он разуверился не только в собственной значимости, но и в самой жизни, и единственное, что на данный момент для него действительно ценно – его сестра. Так, на балу в честь именин Гаврила Степаныча, где происходит досадный инцидент с дуэлью между Астаховым и Стельчинским, он признается, что ради ее блага готов пожертвовать всем и даже теми, «которые были бы готовы всем пожертвовать для меня» (4, 437), словно предрекая трагическую участь Марьи Павловны.

Следует отметить, что экспозиция, завязка и основное развитие действий приходятся на летний период, время бурного

цветения и ярких красок, именно в этот момент герои поют песни, флиртуют, танцуют на балах и объясняются в любви. Кульминация же и развязка происходят поздней осенью, когда Астахов в очередной раз решил навестить Ипатовых. Как и при первой встрече, Марья Павловна поразила его, по аналогии с потускневшей природой: «...Румянец исчез с ее похудевших щек; широкая черная кайма окружила ее глаза; горько сжались губы, всё лицо ее, неподвижное и темное, казалось окаменелым» (4, 442), а в глазах не было блеска жизни. Причиной столь разительной перемены было внезапное исчезновение Веретьева: поговаривали, будто он ушел вслед за цыганским табором, что для героини означало гибель – и прежде всего духовную. В ее облике чувствовалась близость зимы, поскольку отвержение человека, которого она считала исключительным и ради которого была готова на все, для нее сродни предательству. И это осознание оставленности и одиночества в чужом мире невыносимо для тонкой, чувствительной души. И именно поэтому единственным выходом в данной ситуации является смерть, поскольку время для нее уже остановилось. Для героя же время не остановилось – оно прошло. Так, через восемь лет Владимир Сергеич случайно встречается Веретьева на Невском. Его взору предстает подлинно лишний человек, он «не столько постарел, сколько осунулся и опустился» (4, 448). Воспоминание о Марье Павловне причиняет ему почти физическую боль, хотя он признается, что никогда о ней не забывал: «везде, всюду одно ужасное воспоминание, один призрак...» (4, 449). Но теперь у него остались только воспоминания и осознание того, что он опоздал жить: «Это было время молодости, веселости и счастья, время бесконечных надежд и сил неодолимых, и если это был сон, так сон прекрасный... [теперь же]. Жизнь прожита, и даром, нелепо, пошло прожита — вот что горько! Вот это бы стряхнуть как сон, вот от этого бы очнуться...» (4, 449).

Подводя итоги, следует отметить, что мотив опоздания является одним из основных в любовной прозе И. С. Тургенева, реализуясь, главным образом, посредством противопоставления «мужского» и «женского». При этом женщина предстает как глубокая и самобытная личность, высоко нравственная, способная не только на искреннюю и преданную любовь, но и на жертву во имя этой любви. Она находится в диалектической

связи с природой и исторически воплощается в ней. Таким образом, в системе тургеневского текста женское восприятие времени соотносится с природным, а ее жизнь соответствует природным циклам. Первоосновой жизни для такой девушки является любовь, и жизнь возможна для нее только, когда есть любовь. Для мужчины же время – это исторический процесс поэтапного становления личности в благоприятных условиях, именно поэтому его образ лишен естественной динамичности. Соответственно, результатом этого гендерного различия в восприятии времени является опоздание героя. И в этом смысле, для Тургенева совпадение «мужского» времени и времени «женского» остается концептуально невозможным.

***K. R. Belozeroва***

**The late hero: the peculiarities of time perception in I. S. Turgenev's novella «The Lull»**

*I. S. Turgenev, being not only a talented writer, but also a subtle psychologist, paid special attention to the human psyche. In his «studios», the writer explored various types and characters, analyzing not only personal but also social aspects of human behavior. So, the result of such «research» was the consolidation of the image of an «extra person» in literature, however, we can talk about the allocation of another, the author's, type of hero – «late». The «late hero» is a characteristic hero of Turgenev's love prose, and it is precisely with the motive of lateness that most of the love conflicts in the writer's work are connected. The article examines the peculiarities of the perception of time by the «late hero», who in the system of Turgenev's text is opposed to the female perception of time, while the female tense, according to the author, correlates with the natural, and the male with the historical.*

**Keywords:** *old time, new time, female worldview, male worldview, antithesis, past, lateness, love*

**Об авторе**

БЕЛОЗЕРОВА Ксения Романовна, аспирант кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета, Тверь.

«ОПОЗДАВШАЯ» СТАТЬЯ И. А. ГОНЧАРОВА

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-56-65

*Статья И. А. Гончарова «Лучше поздно, чем никогда» (1879) — автокритика, попытка осмыслить собственное творчество, выявить аспекты, незамеченные критикой и читателями. Она во многом перекликается с «Необыкновенной историей», в которой писатель утверждает свой приоритет в изображении ключевых тенденций в развитии России. Обе работы представляют собой попытку писателя защитить свои произведения от недооценки.*

**Ключевые слова:** *И.А. Гончаров, «Лучше поздно, чем никогда», «Необыкновенная история», герой времени, автокритика, эпоха.*

В 1879 г. Гончаров завершает работу над статьей «Лучше поздно, чем никогда», которая подводит итог его романному творчеству.

Несмотря на то что романы Гончарова уже давно увидели свет, критическую заметку «Лучше поздно, чем никогда» писатель называет предисловием ко всем трем романам. Причем статья эта не была написана под влиянием минуты, автор фиксирует этапы работы над ней: «Этот критический анализ моих книг возник из предисловия, которое я готовил было к отдельному изданию “Обрыва” в 1870 году, но тогда <...> не напечатал. Потом в 1875 году я опять возвратился к нему, кое-что прибавил и опять отложил в сторону»<sup>1</sup>, что свидетельствует о настоятельной потребности Гончарова поделиться с читателем своими размышлениями.

В статье писатель признается, что планировал закончить свою литературную деятельность, полагая, что его «время прошло» (8, с. 64), как и прошла пора его произведений. Автор

---

<sup>1</sup> *Гончаров И. А. Лучше поздно, чем никогда // Гончаров И. А. Собр. соч.: В 8 т. М., 1952–1955. Т. 8. С. 66. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием тома и страницы.*

считает, что романы и «вообще художественные произведения слова <...> живут для своего века и умирают вместе с ним; <...> поступают в архив и забываются» (8, с. 64). Подобной участи Гончаров ждал и для своей трилогии: «А я все думал, что если я уже замолчал в печати сам, то и другие поговорят-поговорят, да и забудут меня с моими сочинениями, и потому на обращаемые ко мне вопросы отвечал, что приходило в голову под влиянием минуты, личности вопрошателя и других случайностей» (8, с. 65).

Е. А. Краснощекова замечает ярко выраженную интонацию самооценок Гончарова, «непрерывно соскальзывающую с уверенно-декларативных тонов к раздумчиво-неуверенным»<sup>1</sup>: «Я отнюдь не выдаю этот анализ своих сочинений за критический непреложный критерий» (8, с. 66), «ежели читатели найдут этот мой ключ к моим сочинениям — неверным, то они вольны подбирать свой собственный» (8, с. 66). Особенно заметна эта неуверенность в голосе писателя, когда он касается темы, очень ему близкой: «Может быть, и оттого, между прочим, мои лица не кажутся другим такими, какими я разумел их, что все эти портреты, типы — слишком местные, вышедшие из небольшого приволжского угла, и потому не всем, живущим на разбросанных пространствах России, близко известны, и, наконец, разве и потому еще, что в них сквозит много близкого и родного автору и заметно пробивается кровная его любовь к ним» (8, с. 105). Эта двойственность, эта внутренняя борьба между уверенностью в собственном видении и опасением быть непонятым, пронизывает все размышления Гончарова о своем творчестве. Он словно пытается одновременно утвердить свою правоту и оставить пространство для альтернативных интерпретаций, признавая тем самым многогранность и субъективность восприятия искусства.

Гончаров отмечает, что с момента публикации романа «Обрыв» в 1869 г. он получил немало как восторженных похвал, так и сурового порицания, а порой даже искреннего сочувствия. Читатели находили в романах целые «галереи» картин, лиц, портретов» (8, с. 67), за которые были готовы поставить писателя «на высокий пьедестал в литературе» (8, с. 67). Были и многочисленные вопросы: «Одни осведомляются, отчего нет

---

<sup>1</sup> Краснощекова Е. А. Гончаров: Мир творчества. СПб., 1997. С. 10.

моих сочинений у книгопродавцов? Другие лестно упрекают меня, зачем я не пишу ничего нового...» (8, с. 65), третьи требуют пояснений к сочинениям, четвертые выражают порицание, «указывают слабые места» (8, с. 65). Сам же автор ждал, когда найдется тот, кто увидит истинный смысл и глубину его романов, «прочтет между строками и, полюбив образы, свяжет их в одно целое и увидит, что именно говорит это целое» (8, с. 67). Этого не произошло. «Лучше поздно, чем никогда» — это автокритика, в которой писатель «раз навсегда» (8, с. 66) отвечает на все возникающие вопросы, разъясняет собственный взгляд, авторские задачи.

Гончаров много думал о судьбе России, ее месте в цивилизации, о перспективах развития, что нашло отражение и в творчестве. В статье «Лучше поздно, чем никогда» он подчеркивает, что видит «не три романа, а один» (8, с. 72), и связаны они «одной последовательной идеею — перехода от одной эпохи русской жизни, которую я переживал, к другой — и отражением их явлений в моих изображениях, портретах, сценах, мелких явлениях и т. д.» (8, с. 72). В романной трилогии автор изобразил три эпохи русской жизни: «Обыкновенная история» — эпоха сороковых годов — юность России, которая исчерпала себя к пятидесятым годам. В романе «Обломов» развитие страны остановилось, жизнь заснула, <...> патриархальная Обломовка символизирует прошлое России. К середине пятидесятих годов относится начало важных для России реформ, которые Гончаров считал и началом новой эпохи в жизни страны. В соответствии с этим в «Обрыве» писатель показывает процесс брожения, становления новых идей, движение к следующей стадии развития»<sup>1</sup>.

В замыслах Гончарова был и четвертый период, который изображал бы современную жизнь, но писатель не реализовал этот план, аргументируя тем, что «творчество требует спокойного наблюдения уже установившихся и успокоившихся форм жизни, а новая жизнь слишком нова, она <...> слагается сегодня, разлагается завтра и видоизменяется не по дням, а по часам. Нынешние герои не похожи на завтрашних и могут отра-

---

<sup>1</sup> Васильева С. А. Три эпохи русской жизни в романе И. А. Гончарова // Эпоха как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: ООО «Альфа Пресс», 2024. С. 18–19.

жаться только в зеркале сатиры, легкого очерка, а не в больших эпических произведениях» (8, с. 80). Гончаров полагал, что писателю сложно объективно и правдиво изобразить то, что еще не оформилось, что находится в процессе становления, поэтому он обращается к уже сложившимся явлениям жизни, к событиям, которые прошли проверку временем. Не дает автор конкретных прогнозов и на будущее: «Никто не знает, в какие формы деятельности и жизни отольются молодые силы юных поколений, так как сама новая жизнь окончательно не выработала новых окрепших направлений и форм. Можно в общих чертах намекать на идею, на будущий характер новых людей...» (8, с. 101).

Созданные Гончаровым образы — «герои» своего времени, изменявшиеся в соответствии с эпохой. Так, например, по замечанию писателя, Ольга Ильинская — «превращенная» Надежда следующей эпохи (8, с. 76), Райский — это «прямой, ближайший <...> сын» Обломова, «герой эпохи *Пробуждения*» (курсив автора. — *К. Е.*; 8, с. 82), а в образе Бабушки отражается «как <...> солнце в капле воды: старая, консервативная русская жизнь!» (8, с. 90). Персонажи романов являются воплощением определенных социальных явлений, типичных для своего времени, показывая сложный процесс трансформации общества.

В «Лучше поздно, чем никогда» Гончаров подробно рассказывает читателям, как рождались созданные им образы. Они росли и менялись с течением времени. В статье литератор пытается доказать, что романы, развивающиеся «параллельно течению самой жизни» (8, с. 113), невозможно написать за год или два: «периоды, уложившиеся в эти три рамки, растянулись лет на тридцать, следовательно, и романы — или отражения жизни — должны были тянуться параллельно долго» (8, с. 113). Гончаров создает образы-символы, отражающие саму эпоху в целом и конкретные ее проявления, а не просто отдельные типы героев времени: «сама жизнь писалась у меня, как я переживал ее и видел, как переживают другие, так она и ложилась под перо. Не я, а происшедшие у всех на глазах явления обобщают мои образы» (8, с. 97).

Писатель издает «Лучше поздно, чем никогда» лишь в 1879 г., спустя десять лет после выхода последнего его романа (1869 г.) и по прошествии тридцати двух лет с момента публи-

кации «Обыкновенной истории» (1847 г.). Критика, по мнению Гончарова, не смогла оценить единство романов: «Все молодое и свежее поколение жадно отозвалось на зов времени и приложило свои дарования и силы к злобе и работе дня. Было не до эстетических критик. <...> И критика, как и само искусство, от крупного, мыслящего и осмысливающего синтеза перешла к мелкому анализу.

И в огромной толпе моих лиц она также погрузилась в мелкий анализ их, не добираясь до синтеза. <...> Больше ничего не видели — и замолчали». Но и сам автор смог дать оценку своим романам, лишь когда «закончил свои работы, отошел от них на некоторое расстояние и время, — тогда стал понятен <...> вполне и скрытый в них смысл, их значение — идея» (8, с. 67).

В статье указана еще одна причина, почему после стольких лет молчания Гончаров все-таки выступает с автокритикой: «прежде всего мне это нужно для проверки себя, прав я или нет — и если со мной согласятся и другие и найдут, что я в значительной степени прав, тогда, с объяснением внутреннего значения моих картин, объяснится само собой и то, в чем собственно состоит заслуга *романиста*, если он художник» (8, с. 69). Справедливо утверждение Е. И. Шевчуговой: «Проблема непонимания, потребность защитить себя, оправдаться стала причиной появления феномена литературной критики Гончарова – его автокритических статей, “разъясняющих” художественные произведения», «здесь больше надежды быть разубежденным, нежели искреннего самобичевания»<sup>1</sup>. Это объясняет «опоздание» Гончарова с публикацией «предисловия» к романной трилогии.

В том же, 1879 г., Гончаров в целом завершает работу над рукописью «Необыкновенная история», автобиографическими литературными мемуарами, повествующими о сложных личных и творческих связях Гончарова с Тургеневым и охватывающими значительный период — с 1840-х по 1870-е гг. Эту рукопись тоже можно назвать «опоздавшей» по отношению к

---

<sup>1</sup> Шевчугова Е. И. Авторские стратегии в критических статьях И. А. Гончарова // Гончаров после «Обломова»: Сб. ст. СПб.; Тверь. 2015. С. 262.

событиям, в ней изображенным, и в ней содержится много перекличек с «Лучше поздно, чем никогда».

Взаимоотношения писателей нельзя назвать дружескими: это был скорее литературно-творческий союз. Гончаров делился с коллегой своими идеями и художественными замыслами, полагаясь на критическое чутье писателя. Он признается: «Сядясь за перо, я уже начинал терзаться сомнениями. <...> Поэтому я спрашивал мнения того, другого, зорко наблюдал, какое производит мой рассказ или чтение впечатление на того или другого — и этим часто надоедал не только другим, но и самому себе»<sup>1</sup>. Тургенев, в свою очередь, получал от Гончарова помощь в самоопределении на новом пути романиста.

В «Необыкновенной истории», этой своеобразной «исповеди», автор пытается доказать, что создатель «Дворянского гнезда» не только «украл» идеи и образы из «Обрыва», но и «наполнил» ими западную литературу. После выхода «Накануне» конфликт писателей доходит до своей кульминации, едва не закончившись дуэлью. «Третейский суд» (П. В. Анненков, А. В. Дружинин, С. С. Дудышкин и А. В. Никитенко), состоявшийся 29 марта 1860 г., установил: «Произведения Тургенева и Гончарова, как возникшие на одной и той же русской почве, должны были тем самым иметь несколько схожих положений, случайно совпадать в некоторых мыслях и выражениях, что оправдывает и извиняет обе стороны»<sup>2</sup>. Разногласия литераторов формально были улажены, но до конца жизни между ними существовала неприязнь<sup>3</sup>.

В «Необыкновенной истории» Гончаров выражает подозрения, что Тургенев намеренно подрывает его литературный авторитет, стремясь при этом «сделать из себя первенствующую фигуру в русской литературе и распространить себя за грани-

---

<sup>1</sup> Гончаров И.А. Необыкновенная история (Истинные события) / Вступ. ст., подгот. текста и коммент. Н.Ф. Будановой // И.А. Гончаров: Новые материалы и исследования. М., 2000. С. 198.

<sup>2</sup> Анненков П. В. Литературные воспоминания. М., 1960. С. 441-442.

<sup>3</sup> О конфликте Гончарова и Тургенева см.: Батюто А. И. Тургенев и Гончаров // Батюто А. И. Тургенев-романист. Л., 1972. С. 326-349; Нездвецкий В. А. Конфликт И. С. Тургенева и И. А. Гончарова как историко-литературная проблема // Slavica. Debrecen. 1986. Т. XXIII. С. 315-332.

цей»<sup>1</sup>. Писателя мучает мысль, что литературный соперник распространяет слухи о своей роли наставника и вдохновителя: «Распустил очень искусно слух здесь, но особенно за границей, что он глава и что у него есть подражатель, но “с большим талантом и с кистью”»<sup>2</sup>. А между тем, по замечанию Гончарова, Тургенев никогда ему «ни одного совета не дал и ничего не подсказал, кроме двух слов (“голубая ночь”), когда я читал ему последние главы “Обломова”»<sup>3</sup>.

В «Необыкновенной истории» Гончаров отмечал талант Тургенева как автора малых жанров, но не находил в нем качеств, присущих настоящему романисту, в частности глубины в осмыслении времени: «Ни у кого так художественно-мягко не изображалось крепостное право и его уродливости. Тургенев навсегда останется в литературе как необычайный миниатюрист-художник!»<sup>4</sup> Чтобы подчеркнуть различие между своим творческим методом и методом Тургенева, Гончаров использует сопоставление с изобразительным искусством. Он говорит, что сам, в отличие от Тургенева, пишет кистью, создавая яркие, живые и завершенные образы, полные портреты. Если бы он следовал советам критиков, то его произведения превратились бы в «сухие рисунки, силуэты, эскизы карандаша»: «Зачем же мне карандаш, если, как говорят, у меня есть кисть?» (8, с. 82). Тургеневу же Гончаров приписывает владение лишь «карандашом», отмечая, что его произведения лишены полноты и живости: ««И в самом деле, у него кисти нет, везде карандаш, силуэты, очерки, все верные, прелестные!»<sup>5</sup> Гончаров противопоставляет свой подход, основанный на создании объемных и эпичных картин, подходу Тургенева, который, по его мнению, ограничивается более схематичными и лаконичными зарисовками.

Конфликт с Тургеневым, страх быть недооцененным и острое желание доказать свое первенство тревожили Гончарова долгие годы. Создание «Необыкновенной истории» относится к

---

<sup>1</sup> Гончаров И. А. Необыкновенная история (Истинные события). С. 212.

<sup>2</sup> Там же. С. 216.

<sup>3</sup> Там же. С. 225.

<sup>4</sup> Там же. С. 198.

<sup>5</sup> Там же. С. 202.

1875-1876 гг., когда «острая» фаза конфликта уже прошла, в июле 1878 г. работа была дополнена, к рукописи также прилагалась записка, датированная августом 1878 г., и еще одно дополнение, написанное уже в июне 1879 г. Статья не печаталась при жизни Гончарова, она была издана лишь в 1924 г. в «Сборнике Российской Публичной библиотеки». Согласно завещанию автора, рукопись можно было обнародовать лишь спустя пять лет после смерти писателя и только в том случае, если «через Тургенева, или через других в печати возникнет и утвердится убеждение (основанное на сходстве моих романов с романами как Тургенева, так и иностранных романистов), что не они у меня, а я заимствовал у них — и вообще, что я шел по чужим следам! В противном случае, то есть если хотя и будут находить сходство, но никакого предосудительного мнения о заимствовании выражать не будут, то эту рукопись прошу предать всю огню или отдать на хранение в Им<ператорскую> Публ<ичную> библиотеку, как материал для будущего историка русской литературы»<sup>1</sup>.

Таким образом, «опоздание» в написании «Лучше поздно, чем никогда» и «Необыкновенной истории» Гончарова связано с двумя аспектами.

Во-первых, в «Необыкновенной истории» писатель стремится утвердить свое первенство в изображении изменений жизни русского общества, в отражении главных тенденций эпохи. Хотя и Тургенев смотрел на свои романы как на некое единство, а события, отраженные в них, охватывали тот же период жизни, что представлен в произведениях Гончарова, последний не признавал за соперником «развитой эпической способности»<sup>2</sup>. Сам Гончаров вынашивал свои картины годами: «Одной архитектоники, то есть постройки здания, довольно, чтобы поглотить всю умственную деятельность автора: соображать, обдумывать участие лиц в главной задаче, отношение их друг к другу, постановку и ход событий, роль лиц <...>. Нельзя одолеть всего этого одним умом: приходит на помощь не зависящая от автора сила — художественный инстинкт» (8, с. 112). Писатель также хочет доказать, что он более чуткий художник, чем Тургенев, ибо, как справедливо отмечает

---

<sup>1</sup> Там же. С. 278.

<sup>2</sup> Там же. С. 185.

В. А. Недзвецкий, «не мнительностью и не завистью были вызваны известные претензии Гончарова к автору “Дворянского гнезда”, но сознанием своего приоритета в разработке приемов романической поэтизации»<sup>1</sup>.

Во-вторых, Гончаров предлагает свою оценку романов в статье «Лучше поздно, чем никогда». Он считает, что жизнь ставит перед каждым поколением одни и те же вопросы: «Вопросы о религии, о семейном союзе, о новом устройстве социальных начал, об эмансипации женщины и т. п. не суть частные, подлежащие решению той или другой эпохи, той или другой нации, того или другого поколения вопросы. Это общие, мировые, спорные вопросы, идущие параллельно с общим развитием человечества, над решением которых трудились и трудится всякая эпоха, все нации <...>. И ни одна эпоха, ни одна нация не может похвастаться окончательным одолением ни одного из них» («Предисловие к роману “Обрыв”»; 8, с. 154–155). Теперь автор показывает, как разворачиваются в каждом из его романов образы героев времени, проблемы религии, эмансипации и многие другие, как меняет отношение к ним само время. Гончаров полагает, что статья может служить «достаточным <...> разъяснением» (8, с. 66) и ответом тем современникам, которые до сих пор обращаются к нему печатно или лично с вопросами, осведомлениями, требованиями разъяснений. Одновременно он подчеркивает и свой «эпический талант», способность широко и всеохватно отразить жизнь, чего не было у Тургенева и о чем он писал в «Необыкновенной истории». Поэтому, несмотря на «опоздание», публикация критических заметок «Лучше поздно, чем никогда» была так важна для автора: «Я опоздал с этим предисловием, скажут мне: но если оно не покажется лишним и теперь — то “лучше поздно, чем никогда” — могу ответить на это» (8, с. 66).

***K. A. Eltsova***

### **I. A. Goncharov's «late» article**

*Goncharov's article «Better Late Than Never» (1879) is an autobiographical critique, an attempt to reflect on his own work*

---

<sup>1</sup> Недзвецкий В. А. Конфликт И. А. Гончарова и И. С. Тургенева как историко-литературная проблема // Гончаров И. А.: Материалы юбилейной гончаровской конференции 1987 года. Ульяновск, 1992. С. 82.

*and identify aspects that had gone unnoticed by critics and readers. It shares many similarities with «An Extraordinary Story», in which the writer asserts his priority in depicting key trends in Russia's development. Both works represent the writer's attempt to defend his creations from underappreciation.*

**Keywords:** *I. A. Goncharov, «Better Late Than Never», «An Extraordinary Story», «Literary Confession», era, architectonics, underestimation, primacy.*

### **Об авторе**

ЕЛЬЦОВА Кристина Александровна, аспирантка Тверского государственного университета.

## РАСХОЖДЕНИЕ ВО ВРЕМЕНИ КАК СЮЖЕТНЫЙ МЕХАНИЗМ ГОТИЧЕСКОЙ НОВЕЛЛИСТИКИ

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-66-72

*В статье рассматривается опоздание как важный мотив готической новеллистики. Этот своеобразный жанр исходно построен на временных аномалиях, поскольку призрак самим своим существованием нарушает границу между прошлым и настоящим. Опоздание также можно трактовать как сдвиг во времени, и оно не только служит мощным инструментом саспенса, но и позволяет случиться необычайному, тем самым формируя характерную для жанра картину мира.*

**Ключевые слова:** готическая новелла, время, опоздание, саспенс, троп

Разного рода временные аномалии можно с уверенностью назвать одним из жанрообразующих элементов готической новеллистики. Призраки и прочие беспокойные мертвецы самим фактом своего присутствия ломают «стрелу времени», а персонажи архаической мифологии, взаимодействуя с героями, вполне обычными людьми, демонстрируют власть прошлого над настоящим. Но это работает и на более локальном уровне: существуют тексты, довольно многочисленные, в которых двигателем сюжета является временной сбой — опоздание персонажа или, наоборот, его несвоевременное появление на месте каких-либо событий. Это мощный инструмент саспенса, но и, по всей видимости, также «несущая конструкция», отражающая определенное представление о времени, присущее жанру. Можно предположить, что готическая новеллистика строится, в числе прочего, на определенных пространственных конструкциях (свое и чужое пространство, запретные зоны, принадлежащие мертвым, нечисти, сверхъестественному), и на сдвигах времени (прошлое и настоящее, совпадение и рассинхронизация), причем то и другое в свою очередь определяет сюжетную механику.

В готической новелле часты ситуации, когда герои прибывают куда-либо не вовремя или не успевают что-то сделать, причем это необязательно приводит к дурным последствиям. Просто происходит некий сдвиг реальности, как, например, в рассказе Изабеллы Бэнкс «Мое завещание» (*My Will*, 1882)<sup>1</sup>. В предисловии к сборнику, в котором он был опубликован, автор называет призраки вестниками добра и зла, и сама история вполне соответствует этому послы. Герой, по имени Гилберт, опасно заболел и подписывает, не глядя, завещание, составленное давним другом-юристом по фамилии Шарп. Он выздоравливает, но теперь его преследуют сны, в которых покойный тесть настойчиво требовал проверить завещание. Законы жанра подразумевают, что сон — это предзнаменование, вот и герой рассказа отнесся к нему вполне серьезно, тем более, призрак обращается к нему трижды. Семейство едет в отпуск и уже собрало вещи, но Гилберт, с полного одобрения жены, решает зайти к другу и лично взглянуть на завещание. Он залпом проглатывает кофе, торопится к другу, а тот, как назло, уже уехал в контору. Может, отложить визит до возвращения? Лучше все же нет. Гилберт нанимает экипаж и буквально летит в контору, понимая, что нужно успеть и к юристу, и на поезд. Здесь спешка является источником саспенса, тем более, задач две — простая (сесть на поезд) и отягощенная тайной (застать друга, с перспективой обнаружить в бумагах что-то неожиданное). Юрист является далеко не сразу и тянет время, не торопясь показать завещание, так что Гилберт хватается шляпу и бросается вон — нужно успеть на поезд.

Но на поезд семейство опоздало, но, как ни странно, только на благо, потому что тот потерпел крушение. Как говорит сам герой, «и мы могли бы оказаться среди них [то есть жертв], если бы не сон, над которым так смеялся Шарп»<sup>2</sup>. Призрак говорил о завещании, но в итоге уберег героя от гибели, опоздание оказалось спасительным. Однако призрак озвучил предупреждение, касающееся бумаг, то есть история еще не окончена. Персонаж в суматохе позабыл о прямом значении слов покойного свекра, уже спасших ему жизнь, и спокойно уехал в от-

---

<sup>1</sup> *Banks I. Through the Night. Tales of Shades and Shadows. Manchester, 1882. P. 150-159.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 156.*

пуск, но там сон повторился: спасение — это прекрасно, но призрак добивался совсем другого. Уже имевшие место события как бы намекали, что пренебрегать снами опасно. Друг под разными предлогами отказывается показать завещание, которое якобы потерял, а когда оно обнаруживается, то становится ясно — оно оформлено на имя самого Шарпа. Гилберт и его семейство отворачиваются от предателя, а тревожные сны прекращаются.

Опоздание в этой истории — далеко не единственный двигатель сюжета, но оно — важный элемент общей конструкции, построенной на серии временных сдвигов. Герой заболевает, пишет завещание и в итоге остается жив (типичная ожидаемая последовательность, конечно, другая); давно умерший родственник является во сне с предупреждением; сам Гилберт мечется по Лондону, пытаясь успеть везде и в итоге не успевает, но только во благо. И тут сходятся два уровня — саспенс (читатель естественным образом переживает за героя, который попадает в потенциально опасные ситуации и пытается успеть везде) и своеобразные искажения реальности, делающие сюжет возможным: мертвые возвращаются с того света, чтобы выручить живых, а опоздание оказывается спасительным: нечто подобное происходит почти в любом рассказе с привидениями. Но остается непроясненным: имеется ли реальная причинно-следственная связь между вещим сном и опозданием, коль скоро призрак говорил совсем о другом. Возможно, перед нами опять-таки типичная для готической новеллы двойственность: то ли герою просто повезло не сесть в роковой поезд, то ли покойный свекор беспокоил его две ночи подряд как раз потому, что хотел спасти от *двух* бед. Так или иначе, опоздания бы не случилось, если бы не гонка за завещанием.

Опоздание, однако, далеко не всегда спасительно — вопрос в том, кто и куда опаздывает. В известном рассказ Эдит Несбит «Женитьба Джона Черрингтона» (*John Charrington's Wedding*, 1891)<sup>1</sup>, вариации на тему мертвого жениха, молодой человек сказал невесте, что будет на свадьбе живой или мертвый, имея в виду не более чем клятвенное обещание, но хорошо известно, какова сила слова в готической новелле. И вот жениха встре-

---

<sup>1</sup> *Nesbit E. The Power of Darkness. Tales of Terror / Edited, with an Introduction, by D. S. Davies. London, 2006. P. 73-79.*

чают на станции (накануне он не доехал, поскольку друг уговорил погостить еще денек), поезд приходит, его нет, следующий поезд еще не скоро, Джон рискует опоздать на церемонию. Друзья начинают не на шутку беспокоиться и подозревать, что случилось нечто ужасное. Не дождавшись Джона, они возвращаются к церкви и слышат, что свадебная церемония почти закончилась. А вот и жених с невестой, только жених буквально не похож на себя, бледен и растрепан, да и невеста не выглядит счастливой и жизнерадостной. Оказывается, жених погиб, когда ехал на станцию — повозка перевернулась. Но ведь он обещал, что женится на Мэй живым или мертвым!

Здесь опоздание снова способствует саспенсу (может сорваться важное событие и непонятно, что случилось с героем), но главное, оно в каком-то смысле выполняет функцию рока, как и в новелле Бэнкс: герой незапланированно задержался и погиб. Как известно, не следует путать последовательность с причинностью, но в готической новелле это работает иначе. Остается вопрос: как же тогда друзья разминулись с Джоном? Они вернулись со станции, когда свадебный обряд закончился — очевидно, мертвый разошелся с живыми не только во времени, но и в пространстве, что вполне понятно: он не приехал на поезде, а явился с того света. В известной балладе «Ленора», сделавшей сюжет о мертвом женихе популярным, сначала вернулось все войско, а потом уже ночью к героине приехал ее погибший суженый. То есть мотив, восходит к старинному первоисточнику, хотя в балладе и объясняется несколько иначе — живые солдаты появляются днем, мертвый — ночью, потому что ночь принадлежит мертвецам и нечисти.

Но не все сюжеты готических новелл, связанные с опозданием, столь мрачны. В рассказе «Горшок с тюльпанами» (*The Pot of Tulips*, 1855)<sup>1</sup> Фитц-Джеймса О'Брайена рассказчик снимает дом, принадлежавший когда-то деду его невесты. Этот дед был, судя по портрету, человек суровый и неприятный, страшно тиранил и ревновал молодую жену, решил, что сын не от него, и отомстил, не дав мальчику нормального образования, зато щедро снабжая деньгами, так что вырос пьяница и повеса. Жена умерла с горя, а Ван Корен-младший кутил, играл, и в итоге тоже умер сравнительно молодым, оставив после

---

<sup>1</sup> *O'Brien F.-J. Poems and Stories. Boston, 1881. XI. P. 352-354.*

себя дочь. Но вскорости отправился к праотцам и сам злобный патриарх, восклицая «Напрасно! Напрасно! Я был неправ, мои необоснованные... Бога ради, посмотрите... вы найдете...»<sup>1</sup> Ясно, что это история об унесенной на тот свет тайне: злодей управляет жизнью всему семейству, в последний момент раскаивается, но не успевает рассказать что-то важное, позволяющее восстановить справедливость. По законам, присущим готической новеллистике и/или фольклорным рассказам о призраках, опоздавший при жизни герой скорее всего, будет решать проблему *post mortem*. Один временной сбой (опоздание) будет компенсирован другим — появлением мертвого среди живых.

Но в этой истории есть еще одна загадка: Ван Корен не только не успел сообщить тайну, он умер фактически нищим — то есть огромное состояние в последний момент пропало неизвестно куда. Рассказчик — лицо заинтересованное: он влюблен в юную Элис Ван Корен, заинтригован тайнами прошлого и не прочь выяснить, куда подевалось баснословное состояние предков, которое должна была унаследовать его невеста.

Молодой человек поселился в том самом доме, где некогда произошли таинственные события. И вот однажды ночью он чувствует, что в спальне кто-то есть. Призрак высокого человека в длинной ночной рубаше, с горящими глазами на бледном лице опознается мгновенно, по портрету. Проблема в том, что призрак не говорит и ведет себя так, словно не замечает живого собеседника, только с обеспокоенным видом носит горшок с тюльпанами, потом трогает рассказчика за руку и уходит. На следующую ночь рассказчик караулит уже вместе с другом (двойное свидетельство надежнее) и видит целых два призрака — собственно Ван Корена и его несчастной жены, созерцающей супруга как бы с более высокого уровня и прощающей его. А он поглощен раскаянием и не видит ее, только созерцает цветочный горшок. Такой же горшок оказался изображен на камине, а за ним нашелся тайник с бумагами, и справедливость торжествует. Интересно, что у рассказчика есть теория касательно предсмертного прозрения старика: он сам, его жена и сын умерли очень быстро вслед друг за другом, значит, возможно, только что умершая жена как-то сообщила ему о своей невиновности. Эта многоступенчатая конструкция построена

---

<sup>1</sup> Ibid. P. 337.

на едином принципе: то, что не успели сказать или сделать при жизни, говорят и делают посмертно. Это мотив, пришедший еще из фольклора, совершенно традиционный, и функция опоздания в нем — создать зазор, который впоследствии будет компенсирован за счет явления призраков живым.

И, наконец, рассказ Э. Ф. Бенсона «Шпинат» (*Spinach*, 1924)<sup>1</sup>, история про брата и сестру, незадачливых медиумов, наживавшихся на чужом легковереии, куда им не попался самый настоящий призрак. Горе-медиумы отправляются отдохнуть в небольшом домике в сельской местности, но полностью расслабиться не удастся: посредством автоматического письма с ними связывается некто Томас Шпинат, которому очень нужна помощь. Его даже удастся запечатлеть на пленку (попытки фотографировать привидения или имитация таких снимков были тогда в большой моде). Но призрак оказывается редкостным недотепой: путаясь в словах, он рассказывает, как убил своего дядюшку, сущего тирана, примерно неделю назад и решил закопать тело, но не успел — разразилась ужасная гроза, и его самого убило молнией. Ужас ситуации в том, что он забыл, где именно лежало тело, и теперь оно его преследует. В рассказе фигурирует сразу два беспокойных покойника, душа без тела и тело без души; в соответствии с народными представлениями, призраком становится тот, кого не предали погребению должным образом, и убитые имеют обыкновение посмертно донимать своих убийц. Но изобретательный Бенсон сводит эти два канонических сюжета и превращает их в веселый фарс: невезучий убийца, докучный труп дядюшки (не дух, а тело) и двое живых мошенников, радостно потирающих руки при виде настоящей золотой жилы. Конечно, это все сопровождается шуточками в духе «да не бойся, теперь тебя уж точно не повесят»<sup>2</sup>. Тело в итоге обнаружится в трубе над камином, и его живописное падение на пол завершит собой историю.

Перед нами, в сущности, не пародия или сатира, а изобретательная ревизия готических тропов. Например, если беспокойная душа может гоняться за живым человеком (*to haunt*), то по другую сторону реальности тело может аналогичным образом преследовать бесплотный дух, и т. д. Из истории полно-

---

<sup>1</sup> *Benson E. F. Spook Stories. London, 1928. P. 57-84.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 75.*

стью пропадает компонент страха, читателя скорее развлекают забавными вариациями на традиционные темы. И даже убийство перестает восприниматься как трагедия, потому что суть не в нем, а в серии накладок, на которые и опирается сюжет. Шпинат не успевает захоронить дядюшку, и это традиционный для готической новеллистики момент расхождения во времени. Но он скорее не про временные аномалии, позволяющие происходить удивительным вещам, а про нелепого паренька, у которого все идет наперекосяк.

Подведем итоги. Опоздание в готической новеллистике понимается как сдвиг во времени, аномалия, по статусу и функциям близкая явлению призрака: здесь прошлое врывается в настоящее. Это мощный двигатель сюжета, восходящий к фольклорно-мифологической основе жанра: случается некая аномалия, сдвиг, делающий возможными необычайные события (чудесное спасение, раскрытие тайн прошлого и т. д.). Подобные сюжетные ходы проливают свет на картину мира, присутствующую готическим новеллам, и на внутреннюю структуру этого своеобразного жанра.

**A. A. Lipinskaya**

### **Time Divergence as a Plot Mechanism in Gothic Short Stories**

*The article deals with being late as an important theme in ghost stories. This curious genre is based on temporal anomalies as the ghost itself transgresses the boundary separating the past from the present. Being late can be described similarly, as a shift in time, and it is not only a powerful instrument of suspense – it makes extraordinary events possible which is essential for a ghost story.*

**Keywords:** *ghost story, time, being late, suspense, trope*

#### **Об авторе**

ЛИПИНСКАЯ Анастасия Андреевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры английской филологии и перевода СПбГЭУ, Санкт-Петербург.

**ФУНКЦИИ ОПОЗДАНИЯ КАК СЮЖЕТНОГО УЗЛА  
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ФАНТАСТИЧЕСКОЙ  
ПОВЕСТИ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX В.  
(ПОВЕСТИ В. ЖУКОВСКОГО, В. ТИТОВА,  
А. БЕСТУЖЕВА, В. ОДОЕВСКОГО, А. ТОЛСТОГО)**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-73-83

*Статья посвящена функциям опоздания как одного из важных сюжетных узлов в фантастической повести. Опоздания подобного рода можно классифицировать следующим образом: 1) герой не успевает спасти героиню, понимая, что вернулся / приехал, когда было уже слишком поздно («Марьяна роща» В. А. Жуковского, «Уединенный домик на Васильевском» В. П. Титова и др.); 2) персонаж стремится успеть вовремя, но опоздать, но чаще всего это желание приводит к фатальным последствиям («Страшное гадание» А. А. Бестужева, «Встреча через триста лет» А. К. Толстого и др.); 3) персонаж затрудняется идентифицировать своё или чужое опоздание. В последнем случае не особо понятно: опоздал герой или нет («Семья вурдалака» А. К. Толстого), было ли опоздание реальным или воображаемым («Косморама» В. Ф. Одоевского). Таким образом, в докладе представлены описание функций и систематизация опозданий в мистической русской повести первой половины XIX в.*

**Ключевые слова:** повесть, рассказ, фантастика, сюжет, готика

Для начала стоит определиться с терминологией. Опираясь на монографию В. П. Скобелева «Теория рассказа»<sup>1</sup>, будем считать, что повесть занимает промежуточное положение между рассказом (центростремительная структура) и романом (центробежная структура). В повести нельзя выделить один пуант, к которому бы стремился сюжет; скорее, используя тер-

---

<sup>1</sup> Скобелев В. П. Поэтика рассказа. [Электронный ресурс]: сайт. Режим доступа: <https://readrate.com/rus/books/poetika-rasskaza>. Дата обращения: 09.03.2025.

минологию Барта, можно говорить о нескольких сюжетных узлах как о повествовательных единицах, выполняющих кардинальные функции. В отечественных фантастических повестях XIX в. нередко именно опоздание становится таким сюжетным узлом или повествовательной единицей.

1. Опоздание в буквальном смысле. В одной из самых ранних отечественных повестей, включающих фантастический эпизод (появление призрака главной героини, Марии), в «Марьиной роще» В. А. Жуковского (1809) опоздание осознается героем слишком поздно. Певец Услад покидает свою возлюбленную Марию, чтобы после первого возвращения на родину разочароваться в девушке: пастух сообщает главному герою, что его невеста отдала душу витязю Рогдаю. Повесть в большей степени сентименталистская, нежели романтическая, так, например, именно рассудок приводит Марию к мечтам о богатстве. Автор подчеркивает, что «ее доброе сердце <...> никогда не изменяло Усладу»<sup>1</sup>. То есть в соответствии с канонами сентиментализма все проблемы героев случаются из-за рассудка. Финальное опоздание Услада, не успевшего спасти Марию, отчасти объясняется ложной информацией, которой снабдил его пастух: «она отдала свою душу богатому и могучему витязю Рогдаю!»<sup>2</sup> Но по предварительным замечаниям автора<sup>3</sup>, как раз души своей героиня и не отдала. Не проверив правдивость слов пастуха, Услад вновь отправляется в странствие. Второе и последнее возвращение певца можно определить как очередное опоздание: за это время Мария тоже успела принять неверное решение, поверив в то, что Услад утопился. Рогдай убивает Марию, поняв, что та продолжала любить певца, а потом погибает сам. В результате, опоздавший Услад выполняет в финале функции эдакого «следователя поневоле»: часть истории ему рассказывает подруга Марии Ольга, потом появляется призрак Марии, чьи жесты свидетельствуют о чистоте души героини. «Небесное веселие», «указывает на небо» – явные знаки того, что Мария не виновата, так что призрак передает достаточно важную информацию, хоть и невербальным способом. Заключительную часть истории певец узнает от от-

---

<sup>1</sup> Жуковский В. А. Марьяна Роща // Кровь за кровь. М., 2004. С. 24.

<sup>2</sup> Там же. С. 24-25.

шельника Аркадия, после чего и сам становится схимником, видимо, признавая свою вину за опоздание перед Марией. Повесть наполнена условностями, присущими прозе сентиментализма, и в целом можно сказать, что героев приводит к трагическому финалу явная неспособность к адекватной коммуникации. Услад легко верит первому встречному, сообщившему об измене любимой; Мария, обнаружив сувенир, подаренный певцу, сразу же решает, что тот покончил жизнь самоубийством; местные жители даже не пытаются узнать, куда пропали Мария и Рогдай.

Схожий случай опоздания, но куда более сложный, обнаруживается и в повести В. П. Титова «Уединенный домик на Васильевском», написанной на сюжет Пушкина. Здесь опять в центре оказывается любовный треугольник, в котором сохраняется образ невинной и искренней девушки, только на этот раз ее зовут Вера. На месте Услада добрый, но ветреный Павел, а позицию Рогдая занимает «влюбленный дьявол» Варфоломей. Указывается на то, что именно последний подготавливает финальное роковое опоздание Павла, не успевшего предотвратить трагедию в домике на Васильевском. Варфоломей сводит Павла с графиней И. – роковой женщиной и, судя по всему, демоном в женском обличье (на это указывает круг ее знакомых, играющих на души). Таким образом, главным герой забывает Веру и ее старушку-мать, а Варфоломей нарочно устраивает еще одно опоздание – опоздание священника к умирающей матери Веры («обещаете только не звать духовника до моего прихода»<sup>1</sup>), а после заставляет уже умершую мать двигаться (указание на то, что она в его власти). Все же появившийся священник пытается организовать церковное погребение матери Веры, но пожар и бес мешают квартальному достать тело. За Павлом посылают только на третий день, и герой, конечно же, до конца жизни винит себя в случившемся, а заключительную часть жизни проводит затворником, опять же, напоминая Услада.

В обоих случаях опоздание главного героя становится роковым, только Титов делает это опоздание не случайным, а организованным Варфоломеем и его приспешниками. Очевидно,

---

<sup>1</sup> Титов В. П. Уединенный домик на Васильевском // Кровь за кровь. С. 310.

что центральный персонаж не успевает вовремя, чтобы предотвратить трагедию.

## 2. Неочевидное опоздание или неидентифицируемое.

Оба опоздания такого рода вновь связаны с любовным треугольником, но на этот раз совершенно анекдотического порядка, в котором участвуют жена, муж и любовник.

В повести Александра Бестужева «Страшное гадание» (1830, опубликовано в 1831) главный герой, некий офицер, на Святки не справляется с соблазном и едет на вечер к князю Львинскому, где должна присутствовать его возлюбленная Полина. Искушение офицера возвращает нас к теме дьявольского соблазна, описанного Титовым раньше, но с куда меньшей художественной убедительностью.

По дороге на бал ямщик сбивается с пути, и после блужданий офицер и спутник оказываются в деревне, где уже никто не хочет помогать герою ехать дальше, ссылаясь не только на худых лошадей, но и на канун Нового года: «теперь уж ночь, а дело-то святочное»<sup>1</sup>. Вместо вечера офицер отправляется на то самое страшное гадание, с которого демонический Незнакомец и берется доставить его к князю, куда они все же опаздывают: «Рассказываю вкратце свое похождение, извиняюсь перед хозяевами»<sup>2</sup>. Черета опозданий продолжается. «Уж поздно!» – произнес голос в дверях»<sup>3</sup>.

«Поздно» в устах незнакомца означает, что отсутствие Полины и главного героя замечено мужем, и любовникам нужно бежать. Финал «Страшного гаданья» построен так, словно это сокращенная версия «Монаха» Льюиса или «Эликсиров сатаны» Гофмана: одно преступление вызывает к жизни другое, офицер убивает мужа Полины и мчится со своей любимой будто бы напрямик в ад. Но, к счастью, все произошедшее, начиная с появления Незнакомца на кладбище, оказывается сном – результатом того самого страшного гадания. Перед героем открывается возможное будущее, которого он, дав слово не видеться впредь с Полиной, избежит. Целая сюжетная линия с двумя опозданиями оказывается мнимой, отменяется пробуждением. Реальным оказывается только опоздание на бал князя

---

<sup>1</sup> Бестужев А. Страшное гадание // Кровь за кровь. С. 241.

<sup>2</sup> Там же. С. 253.

<sup>3</sup> Там же. С. 256.

Львинского, которое, в общем-то, в свете незавидной участи влюбленных в случае встречи, кажется благом. Остальные же опоздания иллюзорны – они происходили во сне.

В повести А. А. Бестужева перед нами уже черед опозданий, каждое новое из которых не останавливает страстного героя. Можно сказать, что весь сюжет выстраивается на основе одного-единственного желания офицера: не опоздать на встречу с любимой женщиной.

Герой «Косморамь» (1841) В. Ф. Одоевского ближе к финалу тоже сталкивается с неочевидным опозданием, при этом в любовном треугольнике он занимает ровно то же место, что и офицер из «Страшного гадания»: он пылкий любовник, ненавидящий ревнивого мужа (муж Элизы – воплощение адского зла, ко всему прочему восставший из могилы). Главная проблема центрального персонажа, Владимира Петровича, в том, что ему (благодаря вынесенной в заглавие космораме) одновременно открыты две реальности: обыденная и параллельная. И если офицер в «Страшном гадании» в финале из сна возвращается в явь, то герой Одоевского постоянно путается в двух мирах, с трудом понимая, как идентифицировать того или иного персонажа: например, Софья, дальняя родственница Владимира предстает то как скромная, умная и самоотверженная девушка, то как корыстная интриганка, очередная роковая женщина.

Одно из важнейших событий повести – тайное свидание любовников, похожее на то, что устроили Полина и офицер в «Страшном гадании» Бестужева. Однако, приложив все усилия к тому, чтобы прибыть к Элизе вовремя, Владимир Петрович самым мистическим образом опаздывает:

«Я не виноват, – отвечал несчастный камердинер, обтираясь, – я исполнил в точности ваше приказание: едва начало бить девять, я подошел будить вас – вы не просыпались; я поднимал вас с кресел, а вы только изволили мне отвечать: “Еще мне рано, рано... Бога ради... не губи меня”, – и снова упали в кресла; я, наконец, решился облить вас холодной водою; но ничто не помогало: вы только повторяли: “Не губи меня”. Я уже было хотел послать за доктором, но не успел дой-

ти до двери, как часы, не знаю отчего, упали, и вы изволили проснуться...»<sup>1</sup>

Конечно же, опоздание на тайное свидание ведет к появлению мужа и фантастическому пожару. Только вот после этой сцены Владимир Петрович просыпается у себя дома, получив от доктора Бина известие о миновавшем кризисе болезни. Тем не менее, пожар действительно случился, муж, Элиза и их дети погибли в пламени. Был ли герой при этом? Было ли его опоздание реальным и спровоцировало ли оно месть мужа? Ответа на вопросы нет. Автор максимально усложняет ситуацию, вводя рамочную конструкцию, где издатель сообщает о скором выходе разъясняющих все лакуны комментариев (их, конечно же, нет), и подчеркивая, что Владимир Петрович болен, постоянно теряет сознание и измучен приступами. Главного героя нельзя назвать психически здоровым человеком. Поэтому вопрос, можно ли это опоздание на встречу с Элизой считать реальным, остается открытым.

Наконец, в повестях А. К. Толстого «Смерть вурдалака», «Встреча через триста лет» и «Упырь» встречаются оба описанных выше вида опоздания: и то, которое трудно идентифицировать, и то, которое очевидно и сопряжено либо с упреками в адрес главного героя, либо с рефлексией самого опоздавшего персонажа.

Вышеназванные повести образуют дилогию. Объединяют их маркиз д'Юрфе и его возлюбленная герцогиня де Грамон. Причем, если выстраивать хронологию, то «Встреча через триста лет» – первая часть повествования, поскольку только после событий этой новеллы маркиз отправляется в путешествие, описанное в «Семье вурдалака».

Завязкой сюжетной интриги в «Семье вурдалака» становится непонятное маркизу подавленное состояние духа членов встреченной им по дороге семьи: «Обитателей дома, в котором я остановился, я нашел в состоянии подавленности, удивившей меня тем более, что дело было в воскресенье – день, когда сербы предаются обычно всяческому веселью, забавляясь пляской, стрельбой из пищаля, борьбой и тому подобным. Расположение духа моих будущих хозяев я приписал какой-нибудь

---

<sup>1</sup> *Одоевский В.* Косморама // Страшная месть. М., 2004. С. 48.

недавно случившейся беде и уже думал удалиться...»<sup>1</sup> Необычное состояние семьи вскоре объясняется старшим сыном Георгием: их отец Горча отправился в горы охотиться на турецкого разбойника Алибека и должен вернуться в воскресенье: «Ждите меня десять дней, а коли на десятый день не вернусь, закажите обедню за упокой моей души – значит, убили меня. Но ежели, – прибавил тут старый Горча, приняв вид самый строгий, – ежели (да не попустит этого Бог) я вернусь поздней, ради вашего спасения, не впускайте вы меня в дом. Ежели будет так, приказываю вам: забудьте, что я вам был отец, и вбейте мне осиновый кол в спину, что бы я ни говорил, что бы ни делал»<sup>2</sup>. Итак, опоздание Горчи должно быть интерпретировано как превращение его в вурдалака. Само возвращение, назначенное на воскресенье, получает в свете этого дня недели двусмысленное значение: а) горы рассматриваются как «другой мир», мир мертвых, где можно превратиться в вурдалака, пройдя через смерть, поэтому возвращение в воскресенье Горчи – это извращенное воскресение: человек действительно воскресает, но уже в виде дьявольского существа; б) если Горча смог остаться человеком, то это подлинное воскресение как возвращение в мир живых.

Проблема в том, что братья Георгий и Петр не могут идентифицировать возвращение отца как опоздание со стопроцентной уверенностью: «Но вот часы в монастыре медленно пробили восемь. Едва отзвучал первый удар, как мы увидели человеческую фигуру, появившуюся из леса и направившуюся в нашу сторону.

– Он! – воскликнули в один голос Зденка, Петр и их невестка. – Слава тебе господи!

– Господи, сохрани и помилуй нас! – торжественно проговорил Георгий. – Как знать, прошло ли уже или не прошло десять дней?»<sup>3</sup>

Георгий вскоре начинает придерживаться точки зрения, что старик все же опоздал, и в семью вернулся не человек, а вур-

---

<sup>1</sup> Толстой А. К. Семья вурдалака. [Электронный ресурс]: сайт. Режим доступа: [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_a\\_k/text\\_0180.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0180.shtml) . Дата обращения: 02.03.2025.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

далак. Петр и Зденка верят, что отец вернулся вовремя. Впрочем, странное поведение Горчи и его внешний вид сразу же подтверждают версию Георгия: «взгляд как будто невидящих глаз»; «лицо, такое бледное, такое изможденное, что, если бы не это освещение, его вполне можно было принять за лицо покойника»; «И он развязал мешок, висевший у него за спиной, и вытащил окровавленную голову, с которой, впрочем, его собственное лицо могло поспорить мертвенно-бледным цветом!»<sup>1</sup> Конечно же, Горча вернулся вурдалаком, чтобы сделать всех своих родственников такой же нечистью. Спор об опоздании между детьми старика позволяет выиграть вампиру время, потому что принявшие сторону отца Петр и Зденка прячут от Георгия осиновый кол, заранее приготовленный старшим сыном. В итоге, вирус вампиризма распространяется и губит всю семью. Неидентифицированное опоздание приводит к заражению.

Еще один эпизод «Смерти вурдалака», который можно интерпретировать как опоздание – это финальная встреча маркиза со Зденкой, когда герой сам обвиняет себя в том, что позабыл про девушку, здесь наблюдается тот же самый вид опоздания, что и в повестях Жуковского и Титова. Упрек в опоздании звучит и из уст героини:

«Ах, зачем ты не вернулся раньше? Теперь всему конец, тебе надо скорее уезжать: еще минута – и ты пропал! Прощай, милый, прощай навсегда!»<sup>2</sup>

И герой действительно опоздал: Зденка стала частью семьи вурдалака, превратилась в злое существо. Очевидно, что в этом образе черты вампира объединяются с признаками роковой женщины: «Во взгляде ее, когда-то таком застенчивом, появилось что-то дерзкое. И по тому, как она держалась со мной, я с изумлением понял, что в ней мало осталось от той скромности, которая отличала ее некогда»<sup>3</sup>.

Прежде опоздавших героев терзали сомнения по поводу изменений, возможно произошедших с возлюбленной: Услад поверил в предательство Марии, Владимир Петрович подозревает Софью в лицемерии. Зденка будто бы объединяет ангель-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

ское и демоническое начала: то уговаривает маркиза бежать, то начинает соблазнять его.

Опаздывает в отцовский замок и двойник Зденки – герцогиня де Грамон в повести «Встреча через триста лет». Ее опоздание вполне сопоставимо с ситуацией в «Страшном гадании» Бестужева. В обоих случаях ямщик / кучер сбивается с пути, и это дает старт развитию сверхъестественного сюжета. Если в «Страшном гадании» герой получает возможность увидеть будущее, то герцогиня сталкивается с выходцами из прошлого: рыцарь Бертран и его соратники отдали души сатане, чтобы через триста лет вернуться в замок и устроить там пир. Гостьей на этом пиру и оказывается герцогиня де Грамон. «Встреча через триста лет» – квинтэссенция готики в творчестве А. К. Толстого: здесь есть и преступный монах, и его призрак (весьма своеобразный), и роковая женщина Жанна де Рошегю, и компания богохульников, и, конечно же, средневековый замок. Опоздавшая к отцу герцогиня случайно изгоняет из мира вернувшееся зло. В этой ситуации нетрудно усмотреть иронию автора, поскольку вряд ли героине можно считать праведницей. Она становится экзорцистом по стечению обстоятельств.

В «Упыре» А. К. Толстого формально Рыбаренко, Владимир и Антонио не опаздывают в усадьбу дона Пьетро, но ранение Антонио, задерживая товарищей, запускает ряд виртуальных событий. Характерно, что перед тем, как получить травму, Антонио указывает на то, что они не должны опоздать: « – Подождем, – сказал Антонио, – теперь еще рано, мы успеем вовремя туда прийти»<sup>1</sup>. «Прийти вовремя» в контексте плана переночевать в проклятой усадьбе носит крайне расплывчатый характер. И именно после дурного знака начинается череда событий, оказавшаяся (как и в «Страшном гадании») отчасти вообразимой (и притом пророческой) и произошедшая в фантазмагорическом пространстве.

Дьявол или его посланник, человек в черном домино, тоже постоянно указывает на время. Сначала он объявляет, что сроки вышли бригадирше Сугробиной, давая ей только три минуты, когда старуха просит его об отсрочке, это происходит в на-

---

<sup>1</sup> Толстой А. К. Упырь. [Электронный ресурс] Режим доступа: [http://az.lib.ru/t/tolstoj\\_a\\_k/text\\_0170.shtml](http://az.lib.ru/t/tolstoj_a_k/text_0170.shtml). Дата обращения: 02.03.2025.

стоящем времени повести. В рассказе Клеопатры Платоновны говорится, как точно так же человек в домино поторапливал дону Пьетро: «Путешественники спорили между собою: человеку в халате не хотелось идти дальше, а человек в домино его торопил: говорил, что им еще далеко до кратера, а на другой день праздник Святого Антония. Наконец человек в домино схватил человека в халате и с исполинской силой потащил за собой»<sup>1</sup>. Очевидно, что в сделке с дьяволом обозначены определенные сроки, а дон Пьетро и Сугробина пытаются нарочно опоздать, отсрочить свое нисхождение в ад. Опоздание становится здесь желанным, но недостижимым для отрицательных героев.

В фантастических повестях А. К. Толстого сюжетные узлы строятся как на опозданиях объективных, так и на трудно идентифицируемых и интерпретируемых опозданиях. Впрочем, в статье, конечно же, не исследованы все сюжетные узлы, связанные с опозданиями в отечественной фантастической повести, но даже по проделанному исследованию становится ясно, что на протяжении первой половины XIX в. происходит явное усложнение этой повествовательной единицы. Начиная с явного опоздания у Жуковского, мы приходим к сложным и таинственным опозданиям в прозе А. К. Толстого. Последний явно опирался не только на традицию Э. Т. А. Гофмана и немецкого романтизма вообще, но и на готический роман, и на произведения русских литераторов (вряд ли воспитанник Алексея Перовского мог не знать фантастику предшественников, того же Жуковского или Одоевского). Варьируются и функции опоздания как повествовательной единицы: от кардинальной до трудно считываемой (например, в сценах с домино в «Упыре»). Возможно, что именно анализ подобных единиц в контексте отечественной фантастической повести принесет значимые результаты в будущем.

*K. S. Pozdnyakov*

**The functions of being late as a plot node in the Russian science fiction story of the 19th century (stories by V. A. Zhukovsky, V. P. Titov, A. Bestuzhev, V. Odoevsky, A. K. Tolstoy)**

---

<sup>1</sup> Там же.

*The article is devoted to the functions of being late as one of the important plot points in a fantastic story. Lateness of this kind can be classified as follows: 1) the hero does not have time to save the heroine, realizing that he returned/arrived when it was already too late («Maryina Roshcha» by V. A. Zhukovsky, «The Secluded House on Vasilievsky Island» by V. P. Titov, etc.); 2) the character strives to be on time, not to be late, but most often this desire leads to fatal consequences («Terrible Fortune-telling» by A. Bestuzhev, «Meeting Three Hundred Years Later» by A. K. Tolstoy, etc.); 3) the character finds it difficult to identify his own or someone else's lateness. In the latter case, it is not particularly clear: was the hero late or not («The Family of the Ghoul» by A. K. Tolstoy)? Was the lateness real or imaginary («Cosmorama» by V. Odoevsky)? Thus, the report presents a description of the functions and systematization of delays in the mystical Russian story of the first half of the 19th century.*

**Keywords:** *story, tale, fantasy, plot, gothic*

#### **Об авторе**

ПОЗДНЯКОВ Константин Сергеевич, доктор филологических наук, доцент кафедры русской и зарубежной литературы и связей с общественностью Самарского университета, профессор, Самара.

**АЛЬТЕРНАТИВНАЯ ИСТОРИЯ  
КАК СПОСОБ СПРАВИТЬСЯ С ОПОЗДАНИЕМ  
(НА ПРИМЕРЕ ПУШКИНСКОГО МИФА РУССКОЙ  
ЛИТЕРАТУРЫ)<sup>1</sup>**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-84-90

*В статье сравниваются произведения об альтернативной биографии А. С. Пушкина, созданные в разные исторические эпохи. Автор показывает, что в прошлом столетии публика в русле постмодернистской игры возлагала на Пушкина исторические надежды, воспринимая себя исторически «опоздавшими», а в конце 2010-х гг. в рамках того же жанра роль Пушкина указывает на изменение места литературы в современной культуре.*

**Ключевые слова:** *А. С. Пушкин, альтернативная биография, постмодернистская игра, пушкинский миф.*

С конца прошлого столетия в массовой литературе распространяется жанр альтернативной истории. Его социально-психологическим фундаментом можно считать недовольство современников геополитическим настоящим собственной страны, и в определенном масштабе – собственным историческим статусом. Эстетические истоки этого жанра правомерно увидеть в мировоззрении постмодернизма, поэтика которого утверждает в широком смысле игровое начало, касающееся и темпоральности. Как пишет А. М. Поморцева, «постмодернистское мировоззрение есть своеобразный ответ на сильнейший разрыв между ожидаемым и действительным, когда противопоставление старого и нового потеряло прежний смысл»<sup>2</sup>. Постмодернистская реальность, с одной стороны, – мир, лишен-

---

<sup>1</sup> Работа выполнена в Псковском гос. ун-те при финансовой поддержке Российского научного фонда (грант № 24-28-01648 «Пушкинский миф в условиях цифровизации культуры», <https://rscf.ru/project/24-28-01648/>).

<sup>2</sup> Поморцева А. М. Темпоральность в искусстве постмодерна: культурно-философский аспект // Вестник Ставроп. гос. ун-та. 2010. № 66. С. 264.

ный четких очертаний, а с другой – набор традиционно повторяемых компонентов, соответствующих заранее оговоренным условностям игры, которая отличается от обыденной жизни направлением деятельности, выходящим за привычные рамки. Темпоральность постмодернистской игры сходна с концепцией циклического времени мифа. «Будучи однажды сыгранной, она остается в памяти как некое духовное творение или ценность, передается далее как традиция и может быть повторена в любое время»<sup>1</sup>.

Особым сегментом в жанровом поле альтернативной истории стали произведения, играющие с писательскими биографиями. Например, рассказ Бориса Штерна «Второе июля четвертого года. Новейшие материалы к биографии Антона П. Чехова» (1994), первый роман трилогии Андрея Лазарчука и Михаила Успенского «Посмотри в глаза чудовищ» (1997) и рассказ Татьяны Толстой «Сюжет» (1997)<sup>2</sup>. В основе их сюжетов лежит предположение о том, что было бы, если бы Чехов не умер в 1904 г., Гумилева бы не расстреляли, а Пушкин оправился бы после дуэли.

В связи с особым статусом Пушкина в нашей культуре подобная игра с его биографией особенно распространена, причем мы можем увидеть два варианта «если...»: если бы Пушкину удалось побывать за границей, и если бы Пушкин не был убит на дуэли. В рамках нашей темы особенно показателен второй вариант: демиургические коннотации в фигуре героя пушкинского мифа заставляют публику примеривать его к любому историческому моменту в качестве первооснователя, откуда и вырастает моделирование истории предположением «если бы». Даже в академическом дискурсе встречается подобный ход мысли; например, О. С. Муравьева, описывая открытие опекушинского памятника в 1880 г., пишет: «С расстояния

---

<sup>1</sup> Хейзинга Й. Homo Ludens: Статьи по истории культуры. / Пер., сост. и вступ. ст. Д. В. Сильвестрова; коммент. Д. Э. Харитоновича. М., 1997. С. 29.

<sup>2</sup> См. об этом подробнее: Масленкова Н. А., Сергеева Е. Н. «А может быть и то: поэта обыкновенный ждал удел?»: Особенности интерпретации образа писателя-классика в текстах российских авторов // Вестн. Самарск. ун-та. История, педагогика, филол. 2017. № 1, 2. С. 101–105.

в сто с лишним лет с сочувствием и горечью наблюдаем мы за отчаянной попыткой русской интеллигенции сплотиться вокруг Пушкина, обозначить в общественной жизни России некую заповедную область, недоступную для политической борьбы и идеологического противостояния. Если бы интеллигенция сумела тогда добиться этого и тем самым заявить о себе как о самостоятельной и влиятельной общественной силе, быть может, вся история нашей страны пошла бы иным путем»<sup>1</sup>.

Для альтернативной биографии Пушкина особое значение имеет мифологема дуэли; специфичность такого вида кончины возвышает образ поэта через семантику жертвы до статуса полубога. Различия между архаическими мифами и неомифами, в частности, касаются темы конечности индивидуального человеческого бытия. По словам Ю. М. Лотмана, «трагическое противоречие между бесконечностью жизни как таковой и конечностью человеческой жизни есть лишь частное проявление более глубокого противоречия между лежащим вне категорий жизни и смерти генетическим кодом и индивидуальным бытием организма»<sup>2</sup>. Размышляя об освоении темы смерти литературой, он указывал на то, что «Литературное произведение, вводя в сюжетный план тему смерти, фактически должно при этом подвергнуть ее отрицанию»<sup>3</sup>. «Религиозное сознание — путь преодоления смерти “смертью смерть поправ”. Однако культура слишком погружена в человеческое пространство, чтобы ограничиться этим и просто снять проблему смерти как мнимую. Понятие смерти (конца) не может быть решено простым отрицанием уже потому, что здесь пересекаются космические и человеческие структуры»<sup>4</sup>, которые аккумулируются неомифологией, поскольку «первым этапом борьбы с “концами” является циклическая модель, господствующая в мифологическом и фольклорном сознании»<sup>5</sup>. На современном этапе развития культуры, сочетающем архаику мифа с технологизацией и

---

<sup>1</sup> *Муравьева О. С.* Образ Пушкина: исторические метаморфозы // *Легенды и мифы о Пушкине*. СПб., 1999. С. 113–133. С. 119.

<sup>2</sup> *Лотман Ю. М.* Смерть как проблема сюжета // *Ю. М. Лотман и тартуско-московская семиотическая школа*. М., 1994. С. 419.

<sup>3</sup> Там же. С. 423.

<sup>4</sup> Там же. С. 422.

<sup>5</sup> Там же. С. 419.

рационализмом, преодоление смерти проявляется в амбивалентной постмодернистской игре.

Общий абрис постмодернистского сюжета о последней дуэли Пушкина дала О. В. Богданова в своей статье о рассказах Т. Толстой. Она отталкивается от фразы А. Битова «окажись Пушкин на Сенатской... история наша была бы другая. Как была бы она другая, переживи он роковую дуэль...»<sup>1</sup> Автор одного из первых постмодернистских романов в России, таким образом, осмысляет историю в рамках пушкинского мифа русской культуры, оставаясь внутри его пространства. Психологическое обоснование интереса к пересозданию биографии Пушкина Битов разворачивает в интервью Российской газете от 5 апреля 2005 г. в связи с выходом его книги «Воспоминание о Пушкине»: «Я не совпал с Пушкиным во времени, но тем не менее пытаюсь вспомнить его живым»<sup>2</sup>. Книга Битова открывается предисловием «О преждевременности». Категория времени оказывается главной в его размышлениях о судьбе поэта, которая связывается и с русской идеей. Через погружение в жизнь Пушкина, которым писатель по сути всю жизнь занимался, он приходит к мысли (не то чтобы новой) о предназначении страны. Такой вектор размышлений сочетается с лирическим признанием: «У меня одна из глав книги “Предположение жить” – она не вошла в это издание – называется: “Современник и потомок”. Это два разных ощущения времени. Современник не видит своего времени. Некоторые гении его видят, потому что совпадают сами с собой, и тогда их называют потом пророками. А мы с вами живем вне времени: только машины ездят, да президенты меняются. И поэтому мы не видим то, что сейчас происходит. А потом переоцениваем прошлое, поскольку стареем, молодость нам кажется прекрасной, и так далее»<sup>3</sup>.

Если настоящее для человека – всегда случайный набор невидимых возможностей, а история с временной дистанции – упорядоченное прошлое, то писательство – попытка увидеть

---

<sup>1</sup> Битов А. Г. Вычитание зайца. 1825. М., 2001. С. 44.

<sup>2</sup> Андрей Битов: чувствую эпоху Пушкина // Российская газета. 2005. 5 апр. Режим доступа: <https://rg.ru/2005/04/05/a59424.html>. Дата обращения: 01.07.2025.

<sup>3</sup> Там же.

настоящее как будто изнутри прошлого. Неизбежность опоздания в таком случае входит в условия игры; дает иллюзию власти не просто над историей, а над временем, что легче всего сделать на примере героя мифа, всегда преодолевающего любые темпоральные границы. Однако иллюзорность и амбивалентность такой игры осознается писателем. В своем интервью на вопрос: «Пушкин и его эпоха дают вам возможность освободить себя от нынешней?», Битов отвечает: «Я ни от чего себя не освободил»<sup>1</sup>.

Богданова упоминает также рассказ В. Пелевина «Хрустальный мир», опубликованный в 1992 г. в сборнике рассказов «Синий фонарь» и видит в текстах Битова и Пелевина истоки решения пушкинской темы в рассказах Т. Толстой, блестяще анализируя ее рассказы «Сюжет» и «Лимпопо»<sup>2</sup>. Фабула первого проста: выживший после дуэли Пушкин доживает до глубокой старости и во время поездки в Симбирск в 1880-х гг. палкой отгоняет приставучего мальчишку Володю Ульянова, который после этой травмы головы вырастает в тихого госслужащего, а Россия избегает революции 1917 г.; правда, в перспективе все же маячит Сталин. Соблазн изменить историю в данном случае обнаруживает рефлексию над собственной несовременностью.

Во всех упомянутых выше случаях альтернативных биографий писателей авторы предлагают свои версии российской истории и движутся в сторону ос- / переосмысления собственно писательского творчества, разоблачая культурный стереотип о большом влиянии литературы на реальность. Характерно, что произведения о вмешательстве писателя в ход истории и изменении ее появились как раз на излете эры литературоцентризма<sup>3</sup>. Как и подобает герою устойчивого культурного мифа, Пушкин в этот период оказался лишь проекцией ожиданий и надежд 1990-х гг. на лучшее будущее. В такой мировоззренческой рамке смоделированное прошлое воспринимается реф-

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Богданова О. В. Сюжет для небольшого рассказа («Сюжет» и «Лимпопо» Татьяны Толстой) // Вестник СПбГУ. Сер. 9. 2010. Вып. 3. С. 25–36.

<sup>3</sup> См. об этом подробнее: Масленкова Н. А., Сергеева Е. Н. «А может быть и то: поэта обыкновенный ждал удел?» С. 101–105.

лексией над историческим опозданием и его художественное преодоление. Неслучайно чудесное спасение Пушкина в рассказе Т. Толстой произошло, благодаря «птичке Божьей», т. е. промыслу, судьбе, надчеловеческим силам, воплощенным в символическом образе, совмещающем христианские и фольклорные традиции.

Эта смысловая грань альтернативной биографии Пушкина 1990-х гг. оттеняется изменениями в современной массовой культуре. В жанре альтернативной истории снята фантастическая комедия 2017 г. «Спаси Пушкина» (реж. Филипп Коршунов и Павел Мирзоев). В фильме 2 временных пласта: январь 1837 с дуэлью Пушкина и пушкинский вечер в современной гимназии. Полет роковой пули прерывается вмешательством пришельцев из будущего – лицеистов XXI в. Перенесшийся в современность поэт с любопытством с ней знакомится. Он послушно выполняет все условия возвращения в свою эпоху: выигрывает в карты собственный пистолет; утешает обиженного родителями подростка; отлично дерется, защищая слабого; отвергает соблазнение и проч., но наибольший интерес у него вызывает литература. Он с энтузиазмом читает рэп и заинтересованно слушает учительницу, высмеивающую жанр детектива. По воле сценаристов, последний и спас поэта. Сунутая ему перед перемещением в 1837 г. книга защищает поэта от пули, и в последуэльном существовании Пушкин становится родоначальником этого жанра на русской почве, т. е. автором массовой культуры<sup>1</sup>.

Волшебным предметом в этом сюжете оказываются часы / брегет, со всеми вытекающими символическими смыслами. Однако нарушение обычного течения времени в фантастической комедии воспринимается тривиальным развлекательным ходом, фабульной мотивировкой; все экранное время отдано настоящему, и появление Пушкина сегодня никак не влияет ни на историю, ни на современность, что роднит его с булгаковским Воландом. Запросы публики к 2017 г. измени-

---

<sup>1</sup> В сатирическом изображении коммерциализации и профанации памяти поэта, безусловно, прочитывается самоирония. См. об этом: *Савкина И. Л.* Пушкин-мем (образ поэта в телесериалах и кино 2016–2017 годов) // Филол. науки. Научные доклады высшей школы. 2018. № 2. С. 94–102.

лись, она (тогда) не интересовалась историческими катаклизмами, а искала идеальной нормы, которую и воплощал главный поэт России. Характерно, что литературе в этом изменившемся мире отводится совсем иная, по сравнению с предыдущими эпохами, роль – развлекать. Демократизированная система ценностей сегодня предписывает не Пушкину спасти Россию, а российской публике спасти Пушкина и не рефлексировать об историческом опоздании.

### ***I. V. Moteyunaite***

**Alternative history as a way to cope with being late: (Using the example of Pushkin's myth of Russian literature)**

*The article compares works about an alternative biography of A. S. Pushkin, created in different historical eras. The author shows that in the last century, the public, in the mainstream of the postmodernist game, placed historical hopes on Pushkin, perceiving themselves as historically «latecomers», and in the late 2010s, within the framework of the same genre, the role of Pushkin indicates a change in the place of literature in modern culture.*

**Keywords:** *A. S. Pushkin, alternative biography, postmodernist game, Pushkin myth*

### **Об авторе**

МОТЕЮНАЙТЕ Илона Витаутасовна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры филологии, коммуникаций и русского языка как иностранного Псковского государственного университета, Псков.



# Отставание в лирике



«Я ОПОЗДАЛ. ВЫ ВЫШЛИ ЗА ДРУГОГО».  
ОПОЗДАНИЕ В БАЛЛАДНО-РОМАНСНОЙ ТРАДИЦИИ

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-93-99

*В статье анализируется бытование мотивоида «опоздание» в русских балладах и романсах. «Опоздание» связано с сюжетами о любви, измене, разлуке. Обычно «опоздание» — спасение для персонажей. Исполнителю песни (романса) остается только передавать свою грусть по утерянной любви.*

**Ключевые слова:** жестокий романс, баллада, опоздание, мщение, разлука, измена, венчание, ямщицкая песня, кровавая развязка

В заглавие этой статьи вошла строчка современного романа В. Сивцова (2016). Это пост-пост-модернистский или стилизованный текст. Он построен по интересующему нас шаблону: лирический герой, опоздавший на свидание («Напрасно я своих загнал коней»), бросается догонять возлюбленную («Эй, кучер мой, готовь-ка / Вдогон других не взмысленных коней»). По закону жанра его ждет злая судьба: «Но пали мною загнанные кони... / И значит мне опять не повезло. / Вдали звенел бубенчик, замолкая, / Как вестник злой печали и беды...»<sup>1</sup>

Опоздание в означенной нами песенной традиции связано в первую очередь с сюжетами любви / измены (неверности) / разлуки / злой судьбы (доли, участи). Понятно, что «все балладно-романсные сюжеты, как правило, отвечают следующей схеме: негативное действие в отношении героя (данное как объективное описание, либо представленное как его переживание) и разрешение ситуации. Разрешение, если оно наступает, почти всегда трагично». Внутренний мир баллады и романа — мир нарушений, преступлений, конфликтов, мир случая<sup>2</sup>.

---

<sup>1</sup> Здесь напрашивается параллель с «Княжной Мэри» М. Ю. Лермонтова, когда Печорин догоняет Веру и загоняет коня.

<sup>2</sup> Современная баллада и жестокий романс / Сост. С. Адоньева, Н. Герасимова. СПб., 1996. С. 346.

Мотивоид<sup>1</sup> «опоздание» не так уж часто встречается в сюжетах баллад и романсов. Он может создавать драматический эффект, подчеркивать необратимость времени. Говоря об «опоздании» в темпоральной категории, мы можем прийти к выводу, что «личное время» («время персонажей») не может (и не должно) стыковываться с «линейным временем». Последнее становится «ускользающим временем». Например, если герой опаздывает на встречу, это приводит к потере возлюбленной (или к невозможности признаться ей в своих чувствах — в более мягком варианте развития сюжета).

В случаях с «опозданием» время напрямую связано с пространством и движением. И здесь нам не обойтись без известной формулы физики  $t = s : v$ , где время исчисляется делением расстояния на скорость. И чем больше расстояние, чем медленнее скорость, тем больше возможности для «опоздания» (которое, напомним, классически формулируется как «нарушение установленного срока, более поздний срок явки, выполнения, совершения чего-либо»).

И здесь мы непременно выходим к «дорожному дискурсу» в нашем жанре (путник, всадник, ямщицкая тройка и т. п.): герой стремится к своей возлюбленной (или куда-то), но опаздывает. Обозначим, что данный сюжет (опоздание всадника / седока / путника) был весьма востребован в прозе, но, быть может, по-иному разрешался, чем в балладе («Метель» Пушкина», «Княжна Мэри» Лермонтова и проч.).

Иногда в «опоздании» мы сталкиваемся с изменой героя / героини. В романсе А. Х. Дуропа «Казак на родине» (1818): «Так спешил казак домой, / Понукал гнедого», герою изменяют. Подруга признается: «И, отчаясь зреть тебя, / Быть твоей женою, / Отдалась другому я / С клятвой роковой». Впрочем, героя это не особенно смущает: «Так, так бог с тобой!» — сказал / Молодец удалый».

Чаще всего в романсах герой опаздывает на свою свадьбу, а приезжает на чужую (всё это так или иначе отсылки к балладному сюжету о мертвом опаздывающем женихе). В романсе

---

<sup>1</sup> Мотивоид (или тема) — морфологическая «устойчивая единица мотивов» в фольклорных жанрах. Это понятие встретилось нам только в книге «Современная баллада и жестокий романс» (С. 352). И мы его здесь используем.

«Тихо стонет сине море»<sup>1</sup> «бедный рыцарь все стремится / К Марусеньке молодой». Ее венчают против ее воли. «Вот и рыцарь подъезжает, / А Марусенька под венцом, / Да обвенчалась Марусенька / С нелюбимым молодцом». В романсе «Над серебряной рекой»<sup>2</sup> молодец приезжает в церковь, а «деву молодую» «водят вокруг налою». «Свечи венцальные горят, / Венцы над головою. / Ты, изменщица моя, / Зацем изменила?» В романсе «Солнце скрылось за горами» возлюбленный героини опаздывает на венчание<sup>3</sup>. И его потуги восстановить любовную гармонию, разумеется тщетны:

«Стой! Прерви обряд венчанья,  
Мне венец принадлежит!»  
«Поздно едешь, гость надменный,  
Поздно!» — рыцарь говорит.

Венчание с другим не всегда мотивировано (она разлюбила? или ее насильно выдают замуж?). В знаменитом романсе «В лунном сиянии» (сл. и муз. Е.Д. Юрьева) персонаж, кажется, сам виноват в том, что опоздал к своей любви. Любопытно, что этот романс исполнялся и от лица женского персонажа (в этом случае два соперника заменялись на двух соперниц: «С молодой женой мой любимый (любовник) стоит»). В семейном архиве нашей коллеги И.А. Лобаковой сохранился еще один вариант этого романса. Исполнение романса ведется от лица главного персонажа, невесты. И она, в отличие от предыдущих вариантов, лицо не страдательное, а, скорее, активное и не вызывающее сочувствия у слушателей:

А по весне нам беда приключилась:  
Богатому, знатному я полюбилась.  
В храм ты божий вошел, Алилуйя гремит,  
И с другим под венцом твое счастье стоит...

«Динь-динь-динь, динь-динь-динь» колокольчик рыдал.  
Динь-динь-динь, динь-динь-динь. Рок нам счастья не дал.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 55-56.

<sup>2</sup> Там же. С. 174-175.

<sup>3</sup> «Блещет шлем его пернатый, / Крест на панцире золотой, / У бедра висит богатый / Меч на шарфе голубом» (Русский жестокий романс / Сост. В. Г. Смолицкий, Н. В. Михайлова. М., 1994. С. 134).

Иногда избранница оказывалась изменницей: «Слез я разом со коня, / Богу помолился, / Я на паперти взошел — народ там толпою, / Вижу милую мою водят вокруг налою. / Ты изменница моя, меня изменила...»<sup>1</sup>

Иногда венчание было обусловлено не изменой возлюбленной, а волею ее родителей (брак по расчету, неравный брак, с явной отсылкой к известной картине В. В. Пукирева (1862)): «Вопрос откуплен был за деньги, / Ее уж не спросили вновь, / Обряд венчанья продолжался, / Погибли счастье и любовь». Заканчивалось все печально, невеста умирала от тоски: «Где стол покрыт был для обеда, / Там белый гроб стоял» («Она как статуя стояла»<sup>2</sup>).

К слову будет сказать о «песнях ямщика» (например, «Однозвучно гремит колокольчик» и проч.). Обычно как раз ямщик никуда не опаздывал. Он лишь тосковал в своих песнях по своей любви (возможно, неразделенной). Опаздывал седок, «путник запоздалый». (Впрочем, не так в романсе «Паре гнедых»: «Вечно куда-то ваш кучер спешит».)

Собственно, ямщицкую тему с мотивами опоздания и тоской о несчастной / неразделенной любви закрыл Н.А. Риттер знаменитым романсом на музыку В.С. Усольцева:

Ямщик, не гони лошадей!  
Мне некуда больше спешить,  
Мне некого больше любить,  
Ямщик, не гони лошадей!

Заметим, что оптимистическая концовка романса намного реже исполняется: «А кони, почуяв ночлег, / Летят в сумрак ночи быстрей / И сердце торопит их бег: / Быстрей, к новой жизни! Быстрей!»

---

<sup>1</sup> Жестокие романсы Тверской области. Тверь, 2006. С. 22.

<sup>2</sup> Там же. С. 24-25.

В.С. Высоцкий использовал тему загнанных лошадей<sup>1</sup>. Для слушателей прозрачны и его отсылки к романсу Риттера и к «ямщицким песням». Мы имеем в виду в первую очередь песню «Кони привередливые»: «Вы на шаг неторопливый перейдите, мои кони! / Хоть немного, но продлите путь к последнему приюту!» И далее: «Мы успели — в гости к Богу / не бывает опозданий». (Ср. в «Пожарах»: «И кто скорее — в этой скачке опоздавших нет».)

А теперь мы перейдем к кровавой развязке.

Дело в том, как показывает даже беглый просмотр текстов, «опоздание» — это обычно спасение для персонажей. Исполнителю песни (романса) — он же лирический герой — остается только передавать свою грусть-тоску по утерянной любви. Но никаких убийств и самоубийств здесь не происходит. Он опоздал, да и только.

Всё намного хуже, когда герои *не опаздывают*. И здесь мы переходим к жанру «жестокоего романса». Считается, что «жестокый романс маркирован трагическим исходом — убийством / самоубийством героев, — принципиальным жанрообразующим сюжетным элементом»<sup>2</sup>. Здесь нам не принципиально именно это определение жанра. Скажем так, оно нас более-менее устраивает. Может быть, уместно привести высказывание Пушкина: «Народ требует сильных ощущений <...>. Смех, жалость и ужас суть три струны нашего воображения, потрясаемые драматическим волшебством. <...> Изображение же страстей и

---

<sup>1</sup> Здесь уместно привести и строки песни В. С. Высоцкого «Прерванный полет»:

Но к ней в серебряном ландо  
Он не добрался и не до...  
Не добежал бегун-беглец, беглец,  
Не долетел, не доскакал,  
А звёздный знак его Телец  
Холодный Млечный Путь лакал.  
Смешно, не правда ли, смешно, смешно,  
Когда секунд недостаёт, —  
Недостающее звено  
И недолёт, и недолёт, и недолёт, и недолёт?!»

<sup>2</sup> Жестокие романсы Тверской области. Тверь, 2006. С. 25.

излияний души человеческой для него всегда ново, всегда занимательно, велико и поучительно»<sup>1</sup>.

И самый яркий пример *не-опоздания* — это романс «Черная шаль» как раз на стихи Пушкина (еще при жизни поэта он был положен на музыку несколько раз и даже один раз инсценирован (пантомима), т. е. текст был очень популярен). Лирический герой (не будем забывать, что как бы именно он и исполняет этот романс!) *вовремя* на своем «быстром коне» приезжает к месту, где «неверную деву лобзал армянин». Развязка всем известна: «Мой раб, как настала вечерняя мгла, / В дунайские волны их бросил тела». А далее — вполне традиционная романсная рефлексия персонажа: вот, его «хладную душу терзает печаль».

Не менее трагична и известна судьба персонажей знаменитой песни «Окрасился месяц багрянцем» (которую с каким-то макабрическим энтузиазмом всегда продолжают петь в русских застольях). Герой «давно ее *поджидал*», а зря. Если б он ее не дождался (а она опаздывала!), не было бы и трагедии. Финал всем хорошо известен:

И это сказавши, вонзила  
В грудь ножик булатный ему.  
Сама ж с обессиленным сердцем  
Нырнула в морскую волну.

И вот еще примеры.

Казак скачет в село родное (*опаздывает* на много лет), встречает старушку, та говорит: «Тебе казачка изменила, / Другому счастье отдала». Тут казак «снял с плеча свою винтовку / И жизнь покончил навсегда». Оказывается, что «старушка подкуплена была», ибо она «ведьма злая» («Скакал казак через долину»<sup>2</sup>).

Моряк плавал «шестнадцать лет как поневоле» (*опаздывает*) и встречается со своей суженой, узнает, что «ее родитель, злой мучитель, за другого отдает». Но девица оказывается ему

---

<sup>1</sup> Пушкин А.С. О народной драме и драме «Марфа Посадница» // Пушкин А.С. Полн. собр. соч.: В 16 т. М.; Л., 1949. Т. 11. С. 178).

<sup>2</sup> Старинная баллада... С. 50-51.

верна! Однако... «не стерпел моряк сердечком, / Бросил девку через борт» («Моряк»<sup>1</sup>).

Мы начали с современного мужского романса. И завершим его строками современного женского романса:

Прелести первых майских гроз!  
Меня за собою ты не зови:  
Ты опоздал к моей любви!  
Ты опоздал к моей любви...

(М. Кортенко)

### ***S. V. Denisenko***

#### **«I'm late. You married someone else». Lateness in the ballad-romance tradition**

The article analyzes the existence of the «lateness» motif in Russian ballads and romances. «Lateness» is associated with plots about love, betrayal, separation. Usually, «lateness» is salvation for the characters. The performer of the song (romance) can only convey his sadness about lost love.

*Keywords:* cruel romance, ballad, lateness, revenge, separation, betrayal, wedding, coachman's song, bloody denouement

#### **Об авторе**

ДЕНИСЕНКО Сергей Викторович, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН, Санкт-Петербург.

---

<sup>1</sup> Жестокие романсы Тверской области. С. 11–12, и далее варианты: С. 12–14.

## МОТИВ «ОПОЗДАНИЕ» И ЕГО СМЫСЛОВОЕ РАЗВЕРТЫВАНИЕ В ПОЭТИЧЕСКОМ ТЕКСТЕ

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-100-107

*В статье раскрыта специфика мотива «опоздание» и его смысловая реализация в поэтическом тексте на примере стихотворений А. Ахматовой, В. Тушиновой и Е. Евтушенко. Этот мотив напрямую связывается не только с категорией «время», но и с такими понятиями, как «этика», «ожидание», «вина», «наказание», «память». Ключевые слова с семантикой «опоздание» определяют вектор понимания художественного целого, настраивая читателя на восприятие авторского видения мира.*

**Ключевые слова:** А. Ахматова, В. Тушинова, Е. Евтушенко, мотив «опоздание», реальное время, психологическое время, темпоральный компонент.

В процессе создания художественного произведения автор создаёт тексты, которые представляют собой специфические ментальные модели интерпретируемой им действительности. Через слово как динамическую информативную структуру он кодирует свои знания, оценки, представления, мнения о реальной действительности, т. е. создаёт свою модель мира как эстетически и духовно значимую систему информации о действительности, явленную в эстетически значимых личностных смыслах<sup>1</sup>, имеющих при этом общечеловеческое значение.

Анализ смыслопорождающего потенциала феномена времени в художественных текстах позволяет исследователю выявить специфику авторского мировидения, во многом обуславливающего создание произведения, получить доступ к бытийной концепции художника слова, образно-смысловым и эмоциональным доминантам текста.

---

<sup>1</sup> См.: Бутакова Л. О. Авторское сознание в поэзии и прозе: когнитивное моделирование: автореф. дисс. ... д-ра фил.наук. Барнаул, 2001; Кузнецова А.В. Художественный текст в когнитивной парадигме: семантическое пространство и концептуализация // European social science journal. 2011. № 5. С. 155—161.

В отечественных философских работах время определяется как последовательность и смена состояний объекта, как всеобщая форма бытия материи. Так, А.М. Мостепаненко различает реальное время (относится к сфере объективного внешнего мира и предполагает смену состояний объектов и явлений действительности) и время перцептуальное (психологическое)<sup>1</sup>. Именно перцептуальное время отражает специфику восприятия внешнего мира личностью, её собственные представления о настоящем, прошедшем и будущем, основанные на переживании<sup>2</sup>. Говоря о художественном времени, академик Д.С. Лихачев характеризует его как некое многообразие субъективного восприятия времени, которое разнится в зависимости от ситуаций. Учёный подчёркивает, что время в художественной литературе воспринимается благодаря связи событий — причинно-следственной, ассоциативной, т. е. психологической; все детали текста с точки зрения повествования функционально нагружены<sup>3</sup>.

В рамках статьи рассмотрим особенности смыслового развёртывания в художественных произведениях мотива «опоздание», который напрямую связан не только с категорией «время», но и с такими понятиями, как «этика», «ожидание», «вина», «наказание», «память» и др.

Анализируя темпоральный компонент художественного произведения, реализующий мотив опоздания, обратимся к стихотворению А. Ахматовой «Широк и жёлт вечерний свет...»<sup>4</sup>. Оно посвящено Борису Анрепу, с которым поэтессе связывали близкие отношения после фактического расставания с Н. Гумилевым. На приглашение Анрепа уехать вместе за границу А. Ахматова ответила отказом, но чувство любви к человеку, к которому тянулась её душа, осталось.

---

<sup>1</sup> См.: Мостепаненко А. М. Проблема универсальности основных свойств пространства и времени. Ленинград: Наука, 1969.

<sup>2</sup> См.: Головаха Е. И., Кроник А. А. Психологическое время личности. Киев: «Наукова думка», 1984.

<sup>3</sup> Лихачев Д. С. Поэтика древнерусской литературы. 3-е изд. М.: Наука, 1979. С. 211.

<sup>4</sup> Стихотворение приводится по: Ахматова А. А. Стихотворения и поэмы. Ленинград: Сов. писатель, 1976.

В стихотворении три катрена. В первом четверостишии автором заявлена тема встречи с возлюбленным, о котором мечтала героиня и который, к сожалению, появился в её жизни слишком поздно. Мотив поздней встречи означен глаголом «опоздать», употреблённым в форме прошедшего времени. Выстраивается конструкция «Ты — *опоздал*, НО тебе Я *рада*»:

Широк и жёлт вечерний свет,  
Нежна апрельская прохлада.  
Ты опоздал на много лет,  
Но всё-таки тебе я рада.

Описание вечера формирует интонацию стихотворения — расслабленно-нежную, немного печальную. В то же время в речевой сфере лирической героини словоформа «рада» служит экспликатором внутреннего состояния женщины: она не осуждает возлюбленного за опоздание. Он в этом не виноват, ибо всё же пришел — и она рада («Но всё-таки тебе я рада»). Тихая радость, радость-грусть — доминантная эмоция лирической героини, которой не хочется смущать любимого упрёками, а хочется видеть его весёлым, хочется оттаять самой рядом с ним, впустить его в свою жизнь. Императивные конструкции «ко мне поближе сядь», «гляди весёлыми глазами» — репрезентанты смысла «близкий мне человек». Мотив доверия означен в тексте и предметным рядом — «синяя тетрадь», «детские стихи». Отметим, что об этой синей тетради не знал Н. Гумилев, а Б. Анрепу её показывают. Потому, видимо, что эти детские стихи — девичья мечта о Нём, о рыцаре, единственном и самом лучшем.

В последнем катрене в речевой сфере лирической героини появляется глагол «прости», троекратный повтор которого служит объективации её эмоционального состояния и смысла «виновата в том, что искала тебя в других»:

Прости, что я жила скорбя  
И солнцу радовалась мало.  
Прости, прости, что за тебя  
Я слишком многих принимала.

Любопытно, что прощения просит не опоздавший, а влюбленная в него героиня. Обычно опоздание порождает чувство вины у того, кто опоздал, что, в свою очередь, «стимулирует

человека исправить ситуацию, восстановить нормальный ход вещей. Если вы чувствуете себя виноватым, у вас возникает желание загладить свою вину или хотя бы принести извинения человеку, перед которым вы провинились»<sup>1</sup>.

В стихотворении В. Тушновой «Разговор с юностью»<sup>2</sup> мотив опоздания находит своё воплощение в ситуации «Вспоминания героини о своей юности», означенной в тексте глаголом «помню»:

Помню я,  
по одной из московских улиц  
мама, мама моя  
в старой плюшевой шубке  
одиноким шагает, слегка сутулясь.

Лирическая героиня, сама мать, с высоты прожитых лет и невозвратимых потерь понимает, как часто юность спешит, бывает суетной, эгоистичной, невнимательной к близким людям, к матери. Многие это всё потом осознают, но — поздно: «Но к родителям юность сурова, // ей совсем не к лицу проявлять мягкотелость». Мотив вины героини как опоздание сказать матери ласковое слово, обнять её объективирован в стихотворении синтаксической конструкцией «Мне догнать бы её...»:

Мне догнать бы её, проводить до трамвая, —  
до чего бы, я знаю, была она рада.  
Ах, как часто теперь я о ней вспоминаю...

Семантически существительное «юность» (т.е. *тогда*) соотносится в тексте с наречием «теперь», формируя эмотивную доминанту сожаления, невозможности исполнения желания, означено и междометием «Ах».

Обратимся к стихотворению В. Тушновой «Разлука»<sup>3</sup>. Лирическая героиня звонит возлюбленному из телефонной будки, но никто не отвечает на звонок. Герой уже уехал на аэродром. Женщина опоздала и не смогла попрощаться с близким человеком. Ей ясно представляется темнота пустой комнаты, в ко-

---

<sup>1</sup> *Изард К.Э.* Психология эмоций / Перев. с англ. СПб.: Изд-во «Питер», 2000. С. 380.

<sup>2</sup> Стихотворение приводится по: *Тушнова В.М.* Избранное: стихотворения и поэмы. М.: Художественная литература, 1988.

<sup>3</sup> Стихотворение приводится по: *Тушнова В.М.* Указ. соч.

торой «звонок смеётся», но сама героиня охвачена «бессмысленной тоской», ею овладело отчаяние:

В руке сжимая влажные монеты,  
я слушаю с бессмысленной тоской,  
как в темноте, в слепом пространстве где-то,  
звонок смеется в комнате пустой.

Перекрёстная рифма *тоской* — *пустой* раскрывает особенности психологического состояния женщины, не успевшей перед разлукой сказать какие-то важные слова возлюбленному. Эту же функцию выполняют синтаксические конструкции «сжимая влажные монеты», «слепое пространство».

Ключевое слово первой части стихотворения — «опозданье», представляющее собой эстетически и семантически значимый компонент текста, реализующий идею произведения, его базовый смысл:

Я опоздала. Ты ушел из дома.  
А я стою — мне некуда идти.  
На ветровой простор аэродрома  
в такую ночь не отыскать пути.

Ощущение вины за опоздание, осознание потерянности, какой-то бесприютности («не отыскать пути»), даже брошенности («мне некуда идти») рождает в душе героини страх потерять любимого навсегда:

И я шепчу сквозь слезы: «До свиданья!  
Счастливым путь, любимый человек!»  
Ничтожная минута опозданья  
мне кажется разлукою навек.

В тексте лексемы «минута» (т.е. миг) и «навек» (т.е. вечность) и противопоставлены, и семантически сближены: тоскующему сердцу минута представляется вечностью, т.е. уравнивается с вечностью как бесконечностью (*навек*). Само же опоздание соотносится в психологическом пространстве героини с расставанием, с «разлукою навек», что и обуславливает появление в тексте номинаций «слёзь», «тоска»: «В сердце с ночи забралась тоска — каждая разлука такова». Будучи сильной женщиной, верящей в то, что она любима, лирическая героиня старается побороть своё отчаяние. В. Тушнова вводит в текст синтаксическую конструкцию, формирующую высказы-

вание с положительной коннотацией: «И я шепчу сквозь слёзы: “До свиданья! // Счастливый путь, любимый человек!”».

Таким образом, мотив опоздания коррелирует в стихотворении поэтессы с мотивами разлуки, ожидания и мотивом радости от предстоящей встречи, репрезентированной в тексте оценочной синтаксической конструкцией «далёкий час»:

Радость встреч была бы не полна  
без щемящей горечи разлук.  
За разлукой есть далёкий час.  
Как мы станем ждать его с тобой!..  
Он всегда приходит в первый раз,  
заново подаренный судьбой.

В конце стихотворения поэтесса меняет коммуникативный режим текста: модель *Я-собственное* замещается *Мы-конструкцией*, что обусловлено замыслом и доминантным текстовым смыслом — «мы вместе»: «За разлукой есть далёкий час. // Как мы станем ждать его с тобой!..»

Другую ипостась мотива опоздания находим в раннем стихотворении Е.А. Евтушенко «В вагоне шаркают и шамкают»<sup>1</sup>. Он и она встречаются в вагоне поезда, где все «шаркают и шамкают и просят шумно к шалашу». Появление героини означено в тексте образно-метафорической конструкцией «медленное воцарение // дыханья около меня». Но этот романтический посыл снимается следующими строками:

Пришла ко мне ты не от радости —  
её почти не помнишь ты,  
а от какой-то общей равности,  
от страшной общей немоты.

Образ лирической героини рисуется посредством ввода в текст глаголов активного действия (*пришла, оставила, вошла, протянула*) и их распространителей, имеющих оценочное значение:

пришла — *разумно и отчаянно* (т.е. всё обдумала и решилась)

весела — *непосильно* (т.е. наигранно весёлая)

---

<sup>1</sup> Стихотворение приводится по: *Евтушенко Е. А. Стихи XXI века. М.: Изд-во Эксмо, 2006.*

улыбаясь — *как-то сломано* (т.е. натужно)  
плача — *где-то в глубине* (за улыбкой прячет слёзы одиночества)

Пришла разумно и отчаянно.

Ты, непосильно весела,  
за дверью прошлое оставила  
и снова в прошлое вошла.  
И, улыбаясь как-то сломанно  
и плача где-то в глубине,  
маслины косточку солёную  
губами протянула мне.

Женщина первой предпринимает попытку познакомиться со случайным попутчиком, даже не пытаясь завуалировать цель этого знакомства: «...маслины косточку солёную // губами протянула мне».

Лирический герой понимает, что их душам нечем поделиться друг с другом: каждый уже познал горечь разочарований и утрат. У них осталась лишь надежда на маленькую радость в «страшной общей немоте» чувств. Не случайно поэт использует сравнительный оборот «как дети», раскрывая с его помощью смысл «не думая, безоглядно»:

И, устремляясь всё ненадошней  
к несуществующему дну,  
как дети, мы из двух нерадостей  
хотели радость, хоть одну.

В данном катрене три слова с семантикой отрицания. Любовь, счастье и сама радость для этой пары сомнительны, на что указывает авторский неологизм «ненадошней». Новый день разводит героев. Он продолжает свой путь, она — свой «в другом каком-то поезде»:

А ты в другом каком-то поезде  
в другие движешься края.  
Прости меня, такая поздняя,  
за то, что тоже поздний я.

Герои не готовы к новым отношениям. В их неприютности, «бездомности», в их одиночестве они друг другу не помощники. Лирический герой Е. Евтушенко называет попутчицу «поздней», т.е. опоздавшей вовремя встретиться на его жизненном

пути. Поэт, понимающий любовь как очищение, великое благо, горячую сердечную склонность, подводит своего героя к пониманию того, что он для этой женщины тоже поздний.

Лирический герой жаждет цельности в отношениях, но при этом понимает невозможность достичь полной гармонии. Не случайно в стихотворении есть отсылка к знаменитому произведению Микеланджело «Сотворение Адама», являющегося частью росписи потолка Сикстинской капеллы в Ватикане:

Но помню я картину вещую,  
предсланную всем векам.  
Над всей вселенною, над вечностью  
там руки тянутся к рукам.

Поэт говорит о том, что найти свою половинку почти невозможно, а понять — тем более:

И, вытянутые над бездною,  
где та же, та же немота,  
не смогут руки наши бедные  
соединиться никогда.

Таким образом, ключевые слова с семантикой «опоздание» (*опоздать* — *опоздание* — *поздний*) и их ассоциаты являются структурно и смыслообразующими элементами рассмотренных текстов, определяют вектор понимания художественного целого, настраивая читателя на восприятие авторского видения мира.

***T. V. Belova***

### **The "lateness" motif and its semantic unfolding in a poetic text**

*The article reveals the specifics of the motif "lateness" and its semantic realization in a poetic text using the example of poems by A. Akhmatova, V. Tushnova and E. Yevtushenko. This motive is directly related not only to the category of "time", but also to such concepts as "ethics", "expectation", "guilt", "punishment", "memory". Keywords with the semantics of "lateness" determine the vector of understanding the artistic whole, setting the reader up for the perception of the author's vision of the world.*

**Keywords:** *A. Akhmatova, V. Tushnova, E. Yevtushenko, the motive of "late", real time, psychological time, temporal component.*

**Об авторе**

БЕЛОВА Татьяна Викторовна, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.

«ПОЗДНО, БОЛЬШЕ В МОЕЙ ГРУДИ  
НЕ ЖИВУТ ПТИЦЫ»:  
МОТИВ ОПОЗДАНИЯ В ТУРЕЦКОЙ ПОЭЗИИ

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-108-114

*Статья посвящена характеристике образа птиц в турецкой поэзии. Для проведения исследования мы обращаемся к творчеству таких поэтов, как Ахмет Хашим, Метин Алтыок и Джахит Зарифоглу, где «опоздавшие птицы» становятся предвестниками перемен, предупреждают о цикличности жизни и смерти, олицетворяют утрату времени и нарушения духовной гармонии.*

**Ключевые слова:** опоздание, птица, мотив, образ, турецкая поэзия, стихотворение.

В литературе мотив опоздания является довольно частотным. Интересно, что поэты при обращении к данному мотиву часто прибегают к образу птиц, символизирующему свободу, независимость, мимолетность жизни и одновременно являющемуся метафорой надежды и мечтаний.

В русской литературе образ «птица» широко представлен в качестве образа сравнения<sup>1</sup>. Согласно данным Национального корпуса русского языка, в модели с союзом «как» сравнение «птица» встречается более 700 раз<sup>2</sup>. К примеру, в древнерусской литературе птицы часто уподоблялись человеку, отражая его внутренние переживания, духовные поиски и стремления. Примечательно, что данное сравнение встречается в основном в сочетании с глаголом лететь (и производными от него)<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Девятова Н.М. Птица как образ русского сравнения // Птица как образ, символ, сравнение: Коллективная монография. М.: Книгодел, МГПУ, 2019. С. 349—354.

<sup>2</sup> Национальный корпус русского языка [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://ruscorpora.ru/>. Дата обращения: 1–31. 03. 2016.

<sup>3</sup> Кожевникова Н.А., Петрова З.Ю. Материалы к словарю метафор и сравнений русской литературы XIX-XX вв. Вып. 1: «Птицы». М.: Языки русской культуры, 2000. С. 23.

Популярность образа птиц в русской лирике начинается в период с 1780-х по 1790-е годы, когда классицизм утрачивает господствующее положение, а на смену ему приходят сентиментальные и предромантические веяния. Поэты обращаются к устному народному творчеству, в котором природные образы играют большую роль. Так, в стихотворениях Н.М. Карамзина, И.П. Дмитриева, П.А. Корсакова мы наблюдаем образы таких птиц, как соловей, голубь, жаворонок, попугай. Параллелизм природы и состояния человеческой души, привнесённый в поэзию из фольклора, обогатил поэзию в плане раскрытия внутреннего мира личности<sup>1</sup>. Таким образом, птицы становятся частью национальной картины мира и выступают в качестве одного из средств его конструирования. При обращении к русской литературе мы наблюдаем, что птицы сравниваются с внутренним духовным состоянием человека, характеризуют действия группы людей, сравниваются с временами года, частями суток, атмосферными явлениями и даже растениями<sup>2</sup>.

Если говорить о турецкой литературе, к вышеупомянутым значениям, связанным с образом птиц, можно добавить следующие: духовность, стремление человеческой души к единению с Богом, страсть и любовь, большое горе, часто связанное с потерей близкого человека, тоска и печаль.

Целью данной статьи является выявление и описание образа птиц, которые в турецкой литературе становятся предвестниками перемен, а также могут трансформироваться в путешественников во времени и пространстве:

Kuşlar mıdır onlar ki her akşam  
Alemlerimizden sefer eyler<sup>3</sup>?

Ср.:

И это птицы, что каждый вечер,  
Путешествуют сквозь наши миры<sup>4</sup>?

---

<sup>1</sup> *Азбукина А.В.* От знака к символу (особенности символизации образа птицы в поэзии конца XVIII начала XIX века) // Ученые записки Казанского университета. Серия: Гуманитарные науки. 2006.Т. 148. № 3. С. 198—204.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> *Haşim Ahmet.* Bütün şiirleri. İstanbul: Can Yayınları, 1985. S. 224.

<sup>4</sup> Здесь и далее перевод цитат выполнен нами.

Материал статьи – стихотворения Метина Алтыюка «Газель о птице», Ахмета Хашима «Дерево» и «Мечта в конце дня» и стихотворение Джахита Зарифоглу «Ты станешь птицей и улетишь на поезде», благодаря которым нам удалось выявить лексические маркеры мотива опоздания в турецкой лирике. Отметим, что все вышеупомянутые тексты объединены чувствами тоски, прощания и одиночества, появившимися в результате наличия данного мотива.

Так, в стихотворении «Ты станешь птицей и улетишь на поезде» Джахит Зарифоглу рассказывает о долгой любовной игре, подобной маскараду, из-за которой лирический субъект стал чуждым самому себе и опоздал жить. Он прощается с любимой, превратившейся в птицу, оставаясь наедине с воспоминаниями о прошлом:

Ya sen kuş olup gitmeliysen bir trenle  
Parka dolalım  
Park bizi alır önce  
Seyrimizden bir sabah kazanır  
Eğri fakat daha çok eğrilmez bir şoförle  
Sayısız rampaya katlanır  
Ya güneşten daha zengin  
Sofraya diz çökeriz  
Ya sen kuş olup gitmeliysen bir trenle  
Oysa sergimize kuşlar gelir uzanır<sup>1</sup>.

Ср.:

Если ты должна превратиться в птицу и улететь на поезде,  
Пойдем в парк.

Парк может нас принять раньше,  
Выиграв утро у нашего путешествия.

С не совсем умелым водителем

По бесчисленным пандусам,

Иль преклонимся перед столом, что богаче Солнца.

Если же ты должна стать птицей и улететь на поезде,

Хотя на нашу выставку слетаются птицы.

Лирический субъект размышляет о смысле жизни в мире, который невечен, о чем свидетельствует встречающееся в тек-

---

<sup>1</sup> *Zarifoglu Cahit. Şiirler. İstanbul: Beyan Yayınları, 2015. S. 22.*

сте выражение «ha biz variz, ha biz yokuz»<sup>1</sup>, в переводе — «хоть мы есть, хоть нас нет». В данном тексте птицы олицетворяют свободолобивую натуру возлюбленной, которая может улететь в любой момент на поезде, символизирующем скоротечность жизни. Однако лирическому субъекту больно представить разлуку с возлюбленной, ради которой он изменился и стал чуждым самому себе, поэтому в стихотворении упоминается маскарад. По этой же причине лирический субъект приглашает любимую в небольшое путешествие: парк, олицетворяющий социум, то есть жизнь. Таким образом, лирический субъект просит возлюбленную задержаться в его жизни под руководством неумелого водителя, то есть самого себя.

Акцент на «скоротечности жизни» делает также Ахмет Хашим в стихотворении «Дерево», где описывается, как изменяется природа при вечернем закате. Здесь образ птиц передан через цветное описание:

День закончился. Погасла радость дерева.  
Лист стал огнем. Птица — рубином.  
От блеска птицы и огня  
Вода в бассейне стала фиолетовой<sup>2</sup>.

Ахмет Хашим часто обращался к импрессионизму, стараясь запечатлеть таким образом мимолетные впечатления и состояния души<sup>3</sup>. Данное произведение можно интерпретировать в качестве метафоры перехода от дня к ночи, жизни к смерти, превратив мимолетное впечатление в символ вечного круговорота в природе и человеческой душе. Птица, ставшая рубином, подчеркивает мотив утраты дня и опоздания.

В другом стихотворении Ахмета Хашима «Мечта в конце дня» вновь проявляется характерный для автора импрессионизм. В первой строфе стихотворения автор сравнивает розы с рассветом:

Yorgun gözümün halkalarında  
Güller gibi fecer oldu nimâyân<sup>4</sup>,

Ср.:

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> *Haşim Ahmet*. Bütün şiirleri. İstanbul: Can Yayınları, 1985. S. 238.

<sup>3</sup> Там же. S. 5—6.

<sup>4</sup> Там же. S. 224.

В мешках моих усталых глаз,  
Как розы, восход был ясен.

В данной строке рассвет, «выплывающий» из-за облаков сравнивают с красной розой, у которой только что распустились листья, сами же розы сравниваются с морщинистыми мешками под глазами, словно рисующими лепестки цветка<sup>1</sup>. Важно отметить, что автор в данном случае не просто так использует образ розы. Это растение, действительно, восхищает всех своей красотой, но цветет недолго и быстро увядает, так же и счастье в жизни длится недолго и появляется редко<sup>2</sup>.

Во второй строфе появляется образ птиц, которые выступают в качестве «хранителей» времени, путешественников сквозь время и пространство:

Снова птицы с золотых башен  
Вновь объявляют повтор жизни,  
И это птицы, что каждый вечер,  
Путешествуют сквозь наши миры<sup>3</sup>?

Таким образом, птицы в данном тексте ассоциируются с повторяемостью, цикличностью жизни. Интересно также описание рассвета через образ «золотых башен», напоминающих на первый взгляд дворцы и замки. Однако здесь автор подразумевает деревья, приобретающие золотистый цвет при восходе Солнца. Это же время вызывает недовольство автора, которому приходится вернуться к реальной жизни с наступлением нового дня. Именно поэтому в последней строфе лирический субъект восклицает:

Вечер, вечер, снова вечер.  
Ах, если бы я был тростником в озерах<sup>4</sup>.

Неслучайно автор упоминает тростник в данном отрывке. С помощью тростника суфисты делают музыкальный инструмент «пеу», разделяющий переживания и одиночество последователей суфизма. Именно успокаивающая мелодия тростника по-

---

<sup>1</sup> Там же. S. 212—214.

<sup>2</sup> *Pala İskender*. Ansiklopedik divan şiiri sözlüğü. İstanbul: Kapı Yayınları, 2018. S. 171.

<sup>3</sup> *Haşim Ahmet*. Bütün şiirleri. İstanbul: Can Yayınları, 1985. S. 224.

<sup>4</sup> Там же.

зволяет лирическому субъекту вернуться в детство, которое он провел в пустынях, мечтая о воде<sup>1</sup>. В контексте стихотворения образ птицы становится медиумом, который помогает вернуться в прошлое — или почувствовать невозможность возвращения.

Обратимся к стихотворению Метина Алтыюка «Газель о птице», которое напоминает прощальное письмо. Лирический субъект в произведении прощается с возлюбленной, «опоздавшей любить».

Я положил в конверт, украсив его болью,  
отправил тебе радостную птичку лишь на одно мгновенье.  
Это последняя птица, что сорвалась с моей груди,  
Поздно, больше в моей груди не живут птицы, я знаю.  
Подул утрюмо ветер на мое разбитое сердце,  
Я восстановил все по памяти,  
И чтобы ты жила дальше,  
Долго хранил этих птиц под своими глазами<sup>2</sup>.

В данном отрывке образ птиц играет ключевую роль, так как в них хранится вся любовь лирического субъекта, остро проживающего боль расставания. Готовый к самопожертвованию субъект отправляет последнюю «радостную птичку» любимой, при этом отмечает, что та «опоздала любить»: «Поздно, больше в моей груди не живут птицы, я знаю».

Как можно догадаться из названия стихотворения, структура и сюжет текста написаны в традициях поэзии дивана, на что указывает вторая и одновременно последняя строфа, где автор использует стилистический прием «тахаллус». Это пространственный стилистический прием, используемый в литературе Ближнего и Среднего Востока. Обозначает псевдоним или прозвище и используется автором для характеристики, оценки собственного таланта или ситуации<sup>3</sup>:

---

<sup>1</sup> Çağın, Sabahattin [Электронный ресурс]: türk edebiyat isimler sözlüğü. Режим доступа: <https://teis.yesevi.edu.tr/>. Дата обращения: 02.04.2025.

<sup>2</sup> *Altıok Metin*. Bütün şiirleri, İstanbul: YKY, 1998. S. 296.

<sup>3</sup> Литературный энциклопедический словарь. М.: Советская энциклопедия, 1987. С. 474.

Кто вел, Алтыок Метин, радости этого мира?  
Бродя сквозь загрязненное время шаг за шагом<sup>1</sup>.

Обращение к себе в третьем лице в данном случае выражает смирение перед судьбой и самоиронию.

Мотив опоздания вновь маркирован образом птицы, в этот раз умирающей в груди лирического субъекта. На примере данных лирических стихотворений видно, что образ птиц зачастую ассоциируется в турецкой поэзии с темой уходящей жизни, скоротечности и цикличности времени, а также ставит перед читателем вопросы о смысле жизни и смерти, отражает глубокие душевные переживания героев. В частности, образ птиц оказывается связан с мотивом опоздания, который помогает иначе взглянуть на концепцию времени.

### **S. A. Allakhverdieva**

#### **«Too late, the birds don't live in my chest anymore»: the motif of tardiness in Turkish poetry**

*The article is devoted to the characteristics of the image of birds in Turkish poetry. To conduct the study, we turn to the works of poets such as Ahmet Hashim, Metin Altiok and Cahit Zarifoglu, where "late birds" emerge as harbingers of change, signaling the cyclicity of life and death, personify the loss of time, and reflecting disruptions in spiritual harmony.*

**Keywords:** *tardiness, bird, motif, image, Turkish poetry, poem.*

#### **Об авторе**

АЛЛАХВЕРДИЕВА Самая Ашрафовна, аспирант ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет».

---

<sup>1</sup> *Altiok Metin. Bütün şiirleri, İstanbul: YKY, 1998. S. 296.*

**ОПОЗДАВШИЕ РОДИТЬСЯ:  
ОБ ОДНОМ МОТИВЕ  
В ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ПОЭЗИИ XXI ВЕКА**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-115-120

*В статье анализируется один из ведущих мотивов поэзии XXI века в ее диалоге с классикой — «опоздавшие родиться». Исследуется связанный с ним эмоционально-рефлексивный спектр и вариации жизненных «проекций», ставшие темой поэтического высказывания и лирического сюжета в современных поэтических пушкиниане и лермонтовиане.*

**Ключевые слова:** *эмоционально-рефлексивный спектр, жизненные проекции, антитеза мы-они, «антипамятники», побег из реальности, ментальная самореализация.*

«Опоздавшие родиться» — один из ведущих мотивов современной отечественной поэзии в ее диалоге с классикой. Объект предпринятого исследования — произведения журнальной поэтической пушкинианы и «лермонтовианы»<sup>1</sup> XXI в., в которых этот мотив осознается и вербализируется; предмет — связанный с ним эмоционально-рефлексивный спектр и жизненные «проекции», становящиеся темой поэтического высказывания и лирическим сюжетом.

Доминантная эмоция «опоздавших родиться» поэтов — ощущение собственной вторичности в жизненном и творческом планах. Осознание того, что они лично не дотягивают до классиков, а значит, не имеют «права на биографию», воплощается в горьких признаниях: «День дуэли сегодня, а мне да-

---

<sup>1</sup> Понятие «лермонтовиана» плохо приживается в литературоведении, и в читательском обиходе, однако необходимо по аналогии разграничения научного и художественного дискурсов: пушкиноведение / пушкиниана — лермонтоведение / лермонтовиана.

же вызвать некого<sup>1</sup>, и осталось достать лишь чернил и плакать <...> судьба не грозит Черною речкою...» (Павел Шаров)<sup>2</sup>.

Еще горше понимание того, что, как пишет Сергей Соловьев, «ни слова, ни ты не нужен им» («Пушкин...», С. 62) — они все давно произнесены, и давно проиграны все лирические сюжеты. «Зима! Что делать нам в стихах, в большой общаге литпроцесса»<sup>3</sup> (Денис Балин).

Переживание этого состояния становится лирической темой, порождая разнообразие эмоциональных проявлений. Это и человеческая *зависть*: «Как мы завидуем Вам, Александр Сергеевич Пушкин, Вам — острослову, бретёру, картежнику и волоките», — пишет Сергей Малышев («Пушкин...», С. 30), причем предмет зависти — не стихи, а личностная харизма, жизнь и судьба. Это и *самобичевания*, почти неотличимые от *самооправданий*: «Мастер пропивает мастерство. / Домино. Костяшка “пусто-пусто”. / Из запоя делает искусство. / Из искусства лепит баловство. <...> Каждый день с утра душа горит. / Пушкин строго смотрит на пиита: Жив ли этот хоть один пиит?» (Дмитрий Мурзин. «Пушкин...», С. 48). Больше импонирует *самоирония*, но и она отдаёт безнадегой: «Я снеговик себе воздвиг чудесный, вечный, / Главой вознесся он превыше потолка» (Дмитрий Псурцев. «Пушкин...», С. 78). «Антипамятники» множатся. «Слух обо мне пройдет — бесследно, невозвратно» (Михаил Александр. «Пушкин...», С. 78).

*Осознание бессмысленности* собственного бытия перерастает в ощущение бессмысленности бытия мирового: «На свете счастья нет. Белеет парус, / Как пенопласт. Покоя нет. Глаголь. / И я бы мог, как шут. Но мне осталось / два пальца на смерть об асфальт. / Уволь» (Андрей Санников. Двоевтрое)<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Этот мотив обретает сюжетность в пьесе О. Богаева «Кто убил месье Дантеса», где самозванный потомок Пушкина пытается срежиссировать дуэль с потомком Дантеса под прицелом кинокамер.

<sup>2</sup> Пушкин в XXI веке: обзоры, аналитика, поэтические интерпретации: учебно-методическое пособие / авт.-сост. Е.В. Сомова, М.В. Юрьева, М.В. Шаройко, Е.А. Михайленко. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2020. С. 67. Дальнейшие ссылки на это издание даются в тексте.

<sup>3</sup> Дружба народов, 2023. №3.

<sup>4</sup> Лермонтов на рубеже XX–XXI веков: обзоры, аналитика, поэтические интерпретации: учебно-метод. Пособие / авт.-сост. Н.В. Свитенко,

Самая трогательная эмоция — ТОСКА по тем, незабвенным и невозвратным, желание дотянуться до них живых. «Дивным светом иных светил / одаренный, гляжу во мрак. / Боже, как я тебя любил, / заучил твои строки как...» (Б. Рыжий. «Пушкин...», С. 13); «...я хочу / видеть Ваше лицо, как Психея, несущая свечу. <...> Вцепившись рукой в строку, / Я ищу Вас глазами...» (Татьяна Вольтская. Письмо Татьяны к Пушкину. «Пушкин...», С. 33). Но количественно преобладают обвинения своему времени, где «всё нарушено, испорчено, одна / на человечество всеобщая разруха» (Алексей Рафиев. Саше Пушкину. «Пушкин...», С. 54); где «саунинг с бухлингом русскую душу / от Пушкинга уберегут» (Юрий Татаренко. Бюджетная Россия. «Пушкин...», С. 66), и жалобы на современную литературу им, классикам, «большим котам ученым»: «Итак, теперь в стихах неужто можно всё — / Располагать строку окружностью, квадратом, / Длиннее, чем Гомер, короче, чем Басё, / И вовсе ни о чем, и выражаться матом?» (Зоя Эзрохи. В шоке: «Пушкин...», С. 19). «С острым приступом недоумения / В книгу современную гляжу. / Посылаю венчанного гения / по ругательному падежу» (Николай Година. «Пушкин...», С. 50).

Поэты разделяются на тех, кто ощущает себя частью современности и страдает от этого, и тех, кто, отмежевываясь от настоящего, страдает не меньше. Первые — оттого что ущербны вместе со временем («А мы, что выросли в промзоне, где нам никто не дал плаща, / Не вспоминаем о Назоне, / “Букет Молдавии” хлеща». Максим Замшев<sup>1</sup>); вторые — оттого что зависли в «междувременье», чуждые *тем* и *этим*. «Зачем я здесь? К чему меня сюда / забросило — в прибой сонливой дремы, где нет ни чести, ни ее следа, / а молнии не предвещают грома?» (Алексей Рафиев. «Пушкин...», С. 54). «Шестой этаж. Я прыгнул первым / в пустой проём / меж Пушкиным и постмодерном / (стоял на нём). / Прыжок и ... плавное паренье. / Песок в крови. / Без божества, без вдохновенья / и без любви». (Алексей Шманов. «Пушкин...», С. 20).

Вспоминая лотмановское определение лирики как человеческих отношений, переведенных в систему местоимений, от-

---

Е.В. Сомова. Краснодар: Кубанский гос. ун-т, 2015. С. 78. Дальнейшие ссылки на это издание в тексте.

<sup>1</sup> Нева, 2024. №2.

метим, что в первом случае драматична антитеза *мы* — *они* (современные поэты — классики), а во втором — трагично одинокое Я, противопоставленное и классиком, и постмодерну.

Жизненные «проекции» подобной рефлексии образуют лирический сюжет побега из реальности в прошлое, в мир великой поэзии. Он связан с категориями пространства, движения, а также индивидуальной воли, определяющей как характер динамики, так и её результат.

Три вариации данного сюжета реализуются в стихотворениях Александра Габриэля «Александр и Иосиф», Олега Дозморова «Пока не требует поэта» и Бориса Рыжего<sup>1</sup> «Памяти Полонского», посвященного другу-поэту Олегу Дозморovu.

Первым сюжетным этапом становится осознание поэтом невыносимости пребывания в замкнутом пространстве, культурном или социально-бытовом, либо неуместности обитания в чуждой среде. А. Габриэль разворачивает метафору замкнутой комнаты своего литературоцентричного сознания, где «ни окон, ни дверей. Топография такова, что взамен потолка и пола везде слова», «закорючка на первой стене: Александр П. / На второй деловитый автограф: Иосиф Б.» («Пушкин...», С. 72)<sup>2</sup>. Герой О. Дозморова «среди бумажек» сидит «угрюм, пред монитором / такой весь из себя редактор» («Пушкин...», С. 47). Место земной прописки героя Б. Рыжего — «Свердловск, набитый ласковым ворьём и туповатыми ментами. Гнилая Пермь. Исетский водоём...» («Лермонтов...», С. 75).

На втором сюжетном этапе у поэта возникает волевой импульс вырваться из этого пространства, но осуществление побега зависит от силы этого импульса, от решимости поэта преодолеть «сопротивление материала». Герою Габриэля мешает инерция творческая, ведь «Александр и Иосиф создали свой Мальстрим <...> Мы застряли в серёдке, нас держит двойной магнит». «Ну, а мы как умеем: вброд, по-пластунски, вплавь, но слова наши вновь и вновь отторгают явь». Ситуация осложняется тем, что подсознательно современные поэты сами не

---

<sup>1</sup> Стихотворение Б. Рыжего «Памяти Полонского», написанное в 1998 году, было опубликовано уже в XXI веке, став, таким образом, литературным фактом нынешнего столетия.

<sup>2</sup> Образ подобной комнаты возникает и в стихотворении Ивана Макарова: «Всё заставлено ставнями книг» («Пушкин...», С. 25).

хотят покидать ту волшебную область, где «тени сказанных слов так изысканны, так просты...» («Пушкин...», С. 72). Героя О. Дозморова, согласно известной формуле гоголевской натуральной школы, «среда заела». ...*Лишь божественный глагол до слуха чуткого коснётся*, он, поэт XXI века, бежит не на берега пустынных волн, в широкошумные дубровы (поди доберись до них из центра мегаполиса, а «на двор, автостоянку, / на остановку, на парковку / (так в юности спешил на пьянку)». Мера решимости ослабевает, темп замедляется. Время... пробки... «и на бегу срывая галстук, / в дороге купленный, неночный, / шепча трусливо: «Баста! Баста!» («Пушкин...», С. 47).

Для того чтобы вырваться из реальности и «догнать» прошлое, необходимы максимальный разгон, максимальное ускорение, разрывающие пространственно-временную орбиту. Это осуществляет Б. Рыжий: «Мы здорово отстали от полка. Кавказ в доспехах, словно витязь. Шурует дождь. Вокруг ни огонька. Поручик Дозморов, держитесь! <...> Два всадника с тенями на восток. Всё тверже шаг. Тропа всё круче. Я говорю, чеканя каждый слог: чёрт побери, держись, поручик! Сокрыл туман последнюю звезду. Из мрака бездна вырастает. Храпят гнедые, чуя пустоту. И ветер ментики срывает. И сердце набирает высоту» («Лермонтов...», С. 75–76). Как написал когда-то Галактион Табидзе, «Мчатся кони, кони, кони / На вселенском ипподроме, / Мчатся синие фантомы по разомкнутым кругом»<sup>1</sup>. Б. Рыжий напрямую перекликается с ним: «Тонкие черные кони в синие прут облака»<sup>2</sup>.

Таким образом, попытка побега из реальности завершается ментальной гибелью (О. Дозморов) либо ментальной самореализацией и гибелью физической (Б. Рыжий). Как сказала бы о последнем М. Цветаева, «Совсем ушел. Со всем — ушел»<sup>3</sup>. Последнее порождает у оставшихся тягостное чувство: «Лучшие умирают, и остаемся мы — средней руки поэты, медленные умы» (О. Дозморов. «Лермонтов...», С. 29). «Опоздавшие ро-

---

<sup>1</sup> Табидзе Г. В. Стихотворения. Библиотека поэта. Большая серия. М.: Сов. писатель, 1983. С. 192.

<sup>2</sup> Рыжий Б. Оправдание жизни. Екатеринбург: У-Фактория, 2004, С. 375–376.

<sup>3</sup> Цветаева М. И. Собрание сочинений: в 7 т. М.: Эллис Лак. 1994–1995. Т. 2. С. 326.

даться» ощущают себя и «опоздавшими умереть». «Снова о гибели? Был уже мальчик, / нам не чета. / Выбросьте книги, закройте журнальчик. / И — хоть до ста». («Лермонтов...», С. 32). О каком из поручиков Тенгинского полка пишет Дозморов — Михаиле Лермонтове? Борисе Рыжем?

Лишь ровное и последовательное движение своим путем с мандельштамовским сознанием поэзии как собственной правоты избавляет от синдрома «отставшего». «Кто старше нас, тот старше, даже если / Он в молодости умер, всё равно — / На десять лет, на двадцать или двести, / хоть Лермонтов, хоть под Бородино / полковник тот, что был сражён булатом <...> Мне много лет. Я младше, я моложе. / Дождь пропустил за окнами опять, / Осенний дождь, на сумерки похожий. / Не жаловаться! И не унывать!» (А. Кушнер. «Лермонтов...», С. 62). Будто вторит Александру Кушнеру Светлана Кекова, говоря, что «пространство прошлого прожито и забыто», но это не мешает греться ночью у костра, зажженного Господом «в пустыне быта», протянув руки к огню, из которого «восходят к небу и пушкинский пламень строк, и волнение Моцарта, и славословье Баха...»<sup>1</sup>. И приходит мудрость: *времена не выбирают...*

**E. V. Somova**

### **Late To Be Born: One Motif In 21-st-Century Poetry**

*The article analyses one of the central motifs of 21st-century poetry — that of being “born too late” — as it manifests in dialogue with the classical literary tradition. It explores the associated emotional-reflective spectrum and the variations of existential “projections” that have become the subject of poetic utterance and lyrical narrative in contemporary poetic engagements with the legacies of Pushkin and Lermontov.*

**Keywords:** *emotional-reflective spectrum, existential projections, “we-they” antithesis, «anti-monuments», escape from reality, mental self-realisation.*

### **Об авторе**

СОМОВА Елена Викторовна, кандидат филологических наук, доцент, кафедра истории русской литературы, теории литературы и критики ФГБОУ ВО «КубГУ», доцент.

---

<sup>1</sup> Новый мир. 2024. № 3. С. 17.

«ОПОЗДАЙКА»: ПРИНЦИПЫ НОМИНАЦИИ  
В ПОЭЗИИ Г.В. САПГИРА

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-121-127

*В статье идет речь о мотиве опоздания в поэзии Генриха Сапгира сквозь призму категории субъектности. Важно не само по себе опоздание, а кто именно опаздывает и кто это замечает. Рефлексия Сапгира об опоздании заметна во многих стихотворениях. Особый пласт представляет «детская» поэзия. Материалом для наблюдений в данной статье стал цикл стихотворений «Опоздайка», в котором зачастую невозможно провести границу между субъектом изображенным и субъектом изображающим, то есть между персонажем и лирическим субъектом. Категория «я» оказывается весьма размытой, раздвоенной. Субъектное «мы» также может указывать и на двоих человек, и на героя, который видит собственное раздвоение личности и стремится переложить ответственность на Другого. Мифический «Опоздайка» — это «я сам», герой, смотрящий на себя со стороны. Авторефлексия является одним из главных принципов номинации в поэзии Сапгира.*

**Ключевые слова:** *опоздание, мотив, детская поэзия, субъектность, лирический субъект, раздвоение субъекта, авторефлексия.*

Мотив опоздания в поэзии Г. Сапгира имеет фатальный характер, впрочем, как и многие другие мотивы. Но обычно в поэзии Сапгира важно даже не что происходит, а кто наблюдает за тем, что происходит. Иначе говоря, важен не сам мотив опоздания, а соотношение его с субъектом сознания и речи.

Стихи Генриха Сапгира тяготеют к циклическим образованиям, циклам и книгам, которые имеют заглавия, часто указывающие на усложненную субъектную структуру. Принцип субъектного усложнения виден в самых разных текстах.

Так, в «Послании — Сапгиру» (1, 272)<sup>1</sup> (т. е. себе в третьем лице) от лица Буфарева<sup>2</sup> автор отстраняется от адресата, обретает дистанцию, необходимую Буфареву (придуманному двойнику поэта), чтобы описать Сапгира. Описание это ироническое, но в то же время и трагическое, раздвоенность преодолеть невозможно, и неоконченные слова и окказионализмы здесь уже не поэтическая небрежность, а творческая попытка сложить образ «из ничего». Послание акцентирует внимание не на встрече, а на прощании, не на сходстве двух субъектов (биографической личности и поэтического воплощения), а на их различии. Отсюда и принижение роли творчества (ты, реальная биографическая личность, «черномор», злой гений — а я, творческая ипостась, эфемерен, я «кусочек довеска»). Отсюда и фразы «расстанемся навек», «прощай и будь здоров» — это не демонстрация смерти героя, а декларация его независимости, самобытности, отдаления «творческой копии» от биографического «оригинала». Послание здесь осознается не только как жанр, воплощающий в себе «коммуникацию вопреки обстоятельствам», но и как текст, акцентирующий внимание на разнице говорящего и слушающего. Творческая личность, воплощенная в местоимении «я», может говорить с Сапгиром как биографической личностью, но тот не может ответить. Лирический герой раздвоен в попытке автокоммуникации.

О такой раздвоенности, попытке увидеть себя со стороны и объяснить собственную сущность — первое стихотворение цикла «Этюды в манере Огарева и Полонского», по жанру близкое к элегии:

Никто! мы вместе только захочу  
на финских санках я тебя качу  
ты гимназисткой под шотландским пледом  
а я пыхтящим вислоусым дедом —  
и разбежавшись по дорожкам льдыстым  
сам еду на полозьях гимназистом  
Мы — отсветы чужие отголоски

---

<sup>1</sup> Здесь и далее поэзия Сапгира цит. по: *Сапгир Г.В.* Собрание сочинений: В 4 т. М.: НЛЮ, 2023—2024. В скобках указываются том и страница.

<sup>2</sup> О появлении образа Буфарева см.: *Сапгир Г.В.* Складень. М.: Время, 2008. С. 277—278.

мелькают елки сосенки киоски —  
и с хода на залив где ветер дует  
где рыбаки над лунками колдуют  
где мне в лицо пахнет твой волос дымный  
не нашим счастьем под луною зимней (1, 285).

В элегии «Акт», основа которой — осознание героем несовершенства мира, мы видим ту же раздвоенность, что и в послании, но лишённую иронической рефлексии: «Лишь теперь находя свои черты — я слышу как она лепечет — с недоумением отмечая — в шкафу порядок — бритва в ящике стола — глядя в зеркало которое глядит — подозреваю не больше и не меньше как обман — и недоумеваю — Я не ОН! — странно глядеть на самого себя на звезды — какой масштаб! — Как несоизмеримо! — как все во всем — и все во всем разъято — и все — один божественный плевок» (4, 44).

Или в элегии «Освобождение»: «Маленькое Я во мне пульсирует — так на запястье тикают часы — можно снять твоё тело вместе с одеждой — плоская модель Вселенной — и повесить на спинку стула — двенадцать знаков зодиака — чтоб отдохнуло маленькое Я...» (4, 58).

Отстранение от себя самого строится по законам жанра: большой мир несовершенен, а я — всего лишь «маленькое я», «божественный плевок». Поэт «отступает от самого себя», чтобы отрефлексировать поэтическую сущность и субъекта, и жанра в целом.

При этом сам лирический субъект остаётся не просто частью калейдоскопа, «одним из» (как у Бродского), он — единственная связующая нить, он самоценен и находится вне реестра:

...я тоже — всегда — и повсюду — море!  
Я был — небо! Я буду —

И наконец кто-то...

Моими ушами услышит — зной

И моими глазами увидит — ветер бегущий  
(«Зной и ветер» (4, 62)).

«Я» не растворяется в других и не теряется в каждом, а осознаёт собственную ценность, неповторимость и потому четко отделяет себя от других:

Я — а не другой умру — меня не  
Станет — МЕНЯ на самом деле —  
А не того о ком я думал... («О смерти» (4, 41)).

Но именно в силу своей исключительности герой может на время отождествлять себя с любым носителем точки зрения, «переселяться», смотреть на мир чужими глазами:

Стать дымком «золотого руна» —  
Медовым духом  
Поманить ноздри женщины  
Этот в мягкой шляпе — приключение  
И вдруг  
Обернуться и глянуть  
Стеклянным глазом гомосексуалиста («Недоносок» (4, 428)).

В результате временного отождествления, отражения героя в других он впитывает чужие черты, констатирует мозаичную природу своего я: «Мы — отсветы, чужие отголоски...» («Этюды в манере Огарева и Полонского» (1, 285)).

Именно поэтому герой одновременно и похож на всех сразу — и уникален:

Но как я одинок на самом деле  
Ведь это я все я — жасмин и моль  
И солнца свет («Дух» (4, 75))

Речь пойдет о субъектной номинации в, условно говоря, «детском» (в весьма условном противопоставлении «взрослому»<sup>1</sup> творчеству) цикле стихов, который называется «Опоздай-ка» (4, 648).

---

<sup>1</sup> Такое противопоставление появляется периодически, вот пример: [Электронный ресурс] <https://prosodia.ru/catalog/stikhi/vzroslye-stikhi-sargira/> (дата обращения: 5.05.2025); об этом также есть статья в журнале «Лехаим», 2012, № 11 (247) [Электронный ресурс] <https://lechaim.ru/ARHIV/247/4x4.htm> (дата обращения: 5.05.2025). Точнее всего о феномене детской поэзии Сапгира см.: *Балашова Е.А., Каргашин И.А.* Генрих Сапгир: «Детское мышление гораздо более сродни поэтическому» // АСТА UNIVERSITATIS LODZIENSIS. FOLIA LITTERARIA ROSSICA. № 14. 2021. [Электронный ресурс] <https://bibliotekanauki.pl/articles/2034814.pdf> (дата обращения: 5.05.2025).

Детская поэзия Сапгира строится на тех же структурно-композиционных приемах, что и взрослая (если между ними вообще можно провести границу). Цикл «Опоздайка» структурирован перечнем детских качеств, которые становятся отдельными персонажами, собранными в паноптикум (страшный «Хнык», заглавный «Опоздайка» или «Закрой Глаза», на которого нельзя смотреть).

В цикле есть одноименное стихотворение, которое мы приведем здесь полностью:

С Опоздайкою беда,  
ох, беда!  
Хоть не ездил никуда,  
даже в цирк.

Долго-долго он вставал,  
он вставал,  
поднимался и зевал,  
потягивался.

А потом не торопясь,  
не спеша,  
умывался целый час  
и пятнадцать минут.

Говорил я: «опоздаем,  
опоздаем!»  
Все равно дремал за чаем,  
за ватрушкой.

Шел я рядом, беспокоясь  
и волнуясь.  
Опоздали мы на поезд —  
электричку.

Долго ждали на вокзале,  
на перроне.  
И на праздник опоздали,  
пропустили все самое интересное! (4, 651)

Субъектная структура текста предполагает лирического субъекта и его собеседника, который именован местоимением «он» или назван по имени Опоздайка, маркирован наречием «рядом». Герой досадует по поводу опозданий своего приятеля, его медлительности («умывался целый час и пятнадцать минут»), в результате которой они «пропустили все самое инте-

ресное». Однако в результате отсутствия имени приятеля и редкого местоименного указания субъектная структура размывается и непонятно, является ли Опоздайка приятелем героя или его личным объективированным в тексте качеством.

Подобные субъектные игры присутствуют и в других стихотворениях цикла. Так, первый текст цикла под названием «Наш приятель Appetit» в качестве персонажей указывает на героя, выраженного личным местоимением, его приятеля Мишку и третьего персонажа — Appetit:

И пришел к нам Appetit.  
Сел за стол с лукавым видом.  
Все мы съели с Appetитом.  
Приходи к нам, Appetит! (4, 648)

Здесь происходит объективация состояния героев, выделение состояния как отдельного персонажа, имя которого становится заглавием.

Точно так же выстраивается и следующий текст — «Хнык», где герой гонит свое состояние, объективируя его, а затем изгоняя:

Миша плакать не привык.  
Уходи скорее, Хнык! (4, 649)

Как и в стихотворении «Опоздайка», герой объективирует свой недостаток, чтобы избавиться от него.

В стихотворении «Понарошка» происходит та же ситуация:

Миша с Машей сами ели  
и кормили Понарошку,  
Только ел он понарошку,  
а они на самом деле (4, 652).

Объективация и персонализация субъективного подчеркивает детский взгляд на мир, но одновременно и показывает работу поэтического мира Сапгира, в котором субъектов обычно всегда меньше или больше, чем конкретных персонажей.

В этом контексте такие субъекты как «Глаза открой» или «тихий Тих» (напоминающий «тихотворение» Бродского) выглядят как декларация принципа мира Сапгира: сознание все время расщепляется и смотрит на себя со стороны. Так, в стихотворении «Силач» герой приходит к Силачу, чтобы стать силачом, по сути, стать собой. В стихотворении «Нуичтож» имя

упрямого мальчика («— Посмотри, на кого ты похож! — / Ну и что ж!») переосмыслиется им самим:

Будут звать тебя все Нуичтож...  
— Я Миша... (4, 650)

Возвращаясь к Опоздайке, следует сказать, что он и отдельный персонаж, и в то же время альтер эго героя, который «говорил» и тут же «все равно дремал за чаем, за ватрушкой».

Субъектное *мы* может указывать и на двоих человек, и на героя, который видит собственное раздвоение личности и стремится переложить ответственность на Другого, переходя со стихов на прозу в финале: «пропустили все самое интересное». Мифический «Опоздайка» — это «я сам», герой, смотрящий на себя со стороны.

Авторerefлексия и является одним из главных принципов номинации в поэзии Сапгира.

**S. Y. Artemova**

**"Opozdajka": the principles of nomination in G. Sapgir's poetry**

*The article deals with the motive of lateness in Sapgir's poetry through the prism of the category of subjectivity. It's not the lateness itself that matters, but who exactly is late and who notices it. Sapgir's reflection on tardiness is noticeable in many poems. A special layer is represented by "children's" poetry. The material for observations in this article is the cycle of poems "Opozdajka", in which it is often impossible to draw a line between the depicted subject and the portraying subject, that is, between the character and the lyrical subject. The category of "I" turns out to be very blurred, bifurcated. The subjective "we" can also indicate two people, and a hero who sees his own split personality and seeks to shift responsibility to Another. The mythical "Opozdajka" is "me," a hero who looks at himself from the outside. Self-reflection is one of the main principles of nomination in Sapgir's poetry.*

**Keywords:** *lateness, motive, children's poetry, subjectivity, lyrical subject, split subject, self-reflection.*

**Об авторе**

АРТЁМОВА Светлана Юрьевна, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры истории и теории литературы, Тверской государственной университет.

**«НА ПОСЛЕДНЕЙ ПУСТОЙ ЭЛЕКТРИЧКЕ  
ДОЕДУ, УСПЕЮ...»  
МОТИВ ОПОЗДАНИЯ В ЛИРИКЕ БОРИСА РЫЖЕГО**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-128-136

*В статье анализируются два стихотворения поэта Бориса Рыжего (1974–2001), связанные мотивом опоздания: «Дом с призраком» (1995) и «Вот и кончилось лето — как тихо оно шелестело...» (1996). Показывается, как мотив опоздания и отдельные образы в этих стихотворениях Рыжего связаны с темой смерти в лирике поэта.*

**Ключевые слова:** Борис Рыжий, Евгений Рейн, Сергей Гандлевский, мотив опоздания, тема смерти, электричка.

В творчестве Бориса Борисовича Рыжего (1974–2001), екатеринбургского поэта, жизнь которого трагически оборвалась, когда ему было всего 26 лет, тема смерти является определяющей, сквозной. Как отмечает филолог Наталья Непомнящих, «у Рыжего почти в каждом тексте в разных вариациях повторяется мотив сознательно выбранного пути навстречу преждевременной смерти»<sup>1</sup>. Преобладание в его творчестве сюжетов, образов и мотивов, связанных со смертью, в том числе с добровольным уходом из жизни, позволило Евгению Рейну заключить, что Борис Рыжий — «суицидный поэт. Как Маяковский»<sup>2</sup>. Преждевременная трагическая смерть — не обязательно самоубийство, но также убийство или несчастный случай — рассматривается Рыжим в связи с разработкой собственного мифа о поэте и его посмертной славе. «Они любить умеют только мертвых»<sup>3</sup>, — писал Пушкин в «Борисе Годунове». Для Бориса Рыжего характерна мысль о том, что настоя-

---

<sup>1</sup> Непомнящих Н. А. «Чувство смерти» в поэзии Бориса Рыжего // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир: сб. науч. ст. и докл. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 145.

<sup>2</sup> Рейн Е. [Б.] Вся жизнь и еще «Уан бую»: [беседа с Т. Бек] // Вопросы литературы. 2002. № 5. С. 189.

<sup>3</sup> Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: В 16 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1937–1959. Т. 7. Драматические произведения. 1948. С. 26.

щее признание, любовь и слава придут к нему после смерти, и этот сюжет как часть авторского мифа воспроизводится в целом ряде его стихотворений.

Мы рассмотрим два стихотворения, которые, казалось бы, далеко отстоят друг от друга в тематическом и образном планах, но перекликаются на мотивном уровне — в обоих присутствует мотив опоздания и связанных с ним разочарования и тоски. Причем опоздание — в одном стихотворении явно, в другом — на уровне скрытых подтекстов и ассоциаций — в этих стихах является частью всеобъемлющей темы смерти у Бориса Рыжего. Первое стихотворение, которое мы изучим с этой точки зрения, — стихотворение «Дом с призраком» (1995). Оно написано в ранний период творчества Рыжего, который биограф поэта Юрий Казарин назвал «начальным». В этот период поэт занимался освоением новых тем и искал «свое» содержание<sup>1</sup>. Приведем стихотворение полностью:

Как-то случилось, жил  
в особнячке пустом —  
скрип дорогих перил,  
дождь за любым окном,  
вечная сырость стен,  
а на полу — пятно.  
Вот я и думал: с кем  
тут приключилось что?  
Жил, но чуть-чуть робел —  
страшен и вечен дуб.  
Бледный стоял, как мел,  
но с синевой у губ  
— мир и людей кляня —  
ствол подносил к виску.  
Нужно убить себя,  
чтобы убить тоску.  
Жил и готовил чай  
крепкий — чефир почти.  
И говорил «прощай»,  
если хотел уйти.

---

<sup>1</sup> Казарин Ю. В. Поэт Борис Рыжий. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 179.

Я говорил «привет»,  
возвратившись впотьмах,  
и холодок в ответ  
чувствовал на губах.  
Но под тревожный стук  
ставни мой лоб потел:  
«Вот ты и сделал, друг,  
то, чего я не смел.  
Явишься ли во сне  
с пулькой сырой в горсти —  
что я скажу тебе?»  
...Я опоздал, прости<sup>1</sup>.

В мрачной атмосфере «дома с призраком» застаревшее кровавое пятно на полу — свидетельство чьей-то насильственной смерти — вызывает у лирического субъекта размышления о судьбе прежнего жильца. Он представляет, как прежний хозяин дома, задумавший самоубийство и всегда готовый к нему («говорил “прощай”, если хотел уйти»), «жил, но чуть-чуть робел» перед решительным шагом и подносил ствол к виску, «мир и людей кляня»<sup>2</sup>. «Нужно убить себя, / чтобы убить тоску»<sup>3</sup>, — так выразительно герой стихотворения понимает мотив самоубийства и переносит его на себя, вступая в воображаемый разговор с призраком: «Вот ты и сделал, друг, / то, чего я не смел»<sup>4</sup>. Размышления о том, как посторонний человек свел счеты с жизнью, заканчиваются мыслью о собственном самоубийстве.

Образ ствола у виска и тема откладываемого самоубийства возникают в гораздо более позднем стихотворении Рыжего, «С антресолей достану “ТТ”...» (2000–2001), написанном в период, когда поэт, по характеристике Юрия Казарина, «занимался (и подсознательно, и прямо вербализуя в своих стихах конец жизни, край бездны) смертестроительством»<sup>5</sup>. В нем лириче-

---

<sup>1</sup> *Рыжий Б.Б.* В кварталах дальних и печальных: Избранная лирика. Роттердамский дневник. М.: Искусство–XXI век, 2021. С. 99.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Цит. по: *Зырянов О. В.* «Отложенная смерть» Бориса Рыжего. Стихотворение «С антресолей достану “ТТ”...» в аспекте интертекстуального

ский субъект уже прямо размышляет о собственном самоубийстве с пистолетом «ТТ» и откладывает его, чтобы «не прохладно проститься с собой, / чтоб — в слезах, а не без»<sup>1</sup>. Ситуацию, конструируемую поэтом в стихотворении, исследователь Олег Зырянов называет «отложенной смертью»<sup>2</sup>. Лирический субъект в нем, по следам героя стихотворения «Дом с призраком», теперь уже примеряет на себе, что такое «ствол подносить к виску» и крутит «ТТ» в руках. «Хорошо, если есть пистолет, / остальное — потом»<sup>3</sup>, — заключает он.

Финальная строка стихотворения «Дом с призраком» («...Я опоздал, прости») может трактоваться по-разному. С одной стороны, как можно было бы ожидать, лирический субъект раскаивается в том, что не смог предотвратить самоубийство предыдущего жильца, не смог вовремя его остановить. С другой — и такую неожиданную трактовку, как представляется, подготавливает вся логика стихотворения — лирический субъект, отвечая на немой вопрос призрака: «...Я опоздал, прости», — признается в том, что опоздал сделать то же самое. Герой, таким образом, «опаздывает умереть». «Отложенная смерть» обрачивается по каким-то причинам неправильной и нежеланной жизнью.

Можно заметить, что лирический субъект в поэзии Рыжего боится умереть «не вовремя», и это боязнь не внезапной смерти, а боязнь прожить дольше, чем предрешиено поэтической судьбой, — опоздать умереть. В связи с этим в поздней лирике Рыжего важен мотив старения и преждевременной духовной смерти — того, что происходит с человеком, когда он живет «дольше, чем нужно».

Юрий Казарин в биографии поэта пишет, что Борису Рыжему трудно было представить себя в «среднем возрасте», в плоском, устоявшемся быту: «Борис с ужасом говорил Олегу Дозморову о том, что неужели он — тоже, как все, — будет ходить с животиком, ездить на дачку, служить бог знает где»<sup>4</sup>.

---

диалога // Борис Рыжий: исследования и материалы. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2022. С. 126.

<sup>1</sup> Рыжий Б. Б. Указ. соч. С. 510.

<sup>2</sup> См.: Зырянов О. В. Указ. соч. С. 122—147.

<sup>3</sup> Рыжий Б. Б. Указ. соч. С. 510.

<sup>4</sup> Казарин Ю. В. Указ. соч. С. 163.

Это желание остаться на всю жизнь молодым отразилось в его стихах. В знаковом для позднего творчества поэта стихотворении «Городок, что я выдумал и заселил человеками...» (2000–2001) городок «барахлит» из-за того, что жил, «руководствуясь некими / соображениями, якобы жизнь коротка»<sup>1</sup>. Но жизнь продолжается, городок стареет, а герой утрачивает прежний облик, умирает духовно: «А что называется мной, / то идет по осенней аллее, и ветер свистит-надрывается, / и клубится листва за моею спиной»<sup>2</sup>.

В поздней лирике Рыжего подчеркивается эта безотрадная перспектива старения. «Стареют школьницы былые, / беседки, парки, небеса»<sup>3</sup>, — горько признает он в стихотворении «Померкли очи голубые...» (1999). В стихотворении «Отмотай-ка жизнь мою назад...» (2000) поэт пишет о возвращении в знакомый городской парк глубоким стариком:

Я сюда глубоким стариком  
некогда вернусь,  
погляжу на небо, а потом  
по листе пройдусь.  
Что любовь пройдет, и жизнь пройдет,  
вяло подпою,  
ни о ком не вспомню, старый черт,  
бездны на краю<sup>4</sup>.

Человек, опоздавший вовремя уйти из жизни, превращается в свою тень, теряет искренность, способность любить и жизненную силу. Вялость, душевная лень, равнодушие — вот для Рыжего черты старости. Превратившись в «старого черта», лирический субъект перестает быть поэтом, утрачивает желание о ком-либо вспоминать.

Таким образом, уже в раннем стихотворении «Дом с призраком» подспудно намечается тема, которая приобретет особое звучание в последних стихах поэта, — тема не внезапной краткости жизни, а ее внезапной длительности и связанного с ней растворения в пресном быту и суете, духовного умирания.

---

<sup>1</sup> Рыжий Б. Б. Указ. соч. С. 513.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же. С. 465.

<sup>4</sup> Там же. С. 488.

«Дом с призраком» в этой связи оказывается важным стихотворением, в котором исследуется перспектива, противоположная старению, — перспектива сознательного ухода из жизни тогда, когда уйти еще «не поздно». Добровольный уход из жизни в поэтической идеологии Рыжего парадоксальным образом представляется не как «довременный», «преждевременный», а как «своевременный».

Рассмотрим теперь другое стихотворение из начального периода творчества поэта, «Вот и кончилось лето — как тихо оно шелестело...» (1996):

Вот и кончилось лето — как тихо оно шелестело  
на прощанье листвой. Потому и стою оробело  
в голом сквере моем, на засыпанной снегом дорожке,  
по колено в любви и тоске. Подожди хоть немножко,  
хоть немного, прошу. Я еще не успел оглядеться  
и прижаться щекой. Потому и хватаюсь за сердце,  
что не видел цветов твоих синих, и желтых, и алых —  
не срывал их в бою комарином, в руках не держал их.  
Думал все, что успею еще, добегу и успею,  
На последней пустой электричке доеду, успею.  
Оказалось, что я опоздал. Оказалось иначе.  
Потому и за сердце держусь я. И видимо, плача:  
«Все могло быть иначе, неделю назад оглянись я —  
и цветы и, не знаю, такие зеленые, листья»<sup>1</sup>.

Это стихотворение, как часто бывает у Рыжего, имеет сразу несколько литературных подтекстов. Самый очевидный из них — стихотворение Арсения Тарковского «Вот и лето прошло...» (1967): «Вот и лето прошло, / Словно и не бывало. / На пригреве тепло. / Только этого мало...»<sup>2</sup> Прямая переключка первых строк стихотворений подчеркивает эту связь. Оба они представляют собой лирическую медитацию о невозвратности времени и проникнуты чувством печали и утраты. Лирическому субъекту в стихотворении Рыжего буквально «не хватает» лета, он опаздывает «оглядеться», не успевает стать любимым и счастливым, испытывает разочарование, чувство вины и тос-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 224.

<sup>2</sup> Тарковский А. А. Собрание сочинений: В 3 т. М.: Худ. лит., 1991. Т. 1. С. 303.

ку. Трижды повторяется слово «успею» как выражение несбывшихся надежд героя нагнать уходящее время: «Думал все, что успею еще, добегу и успею, / На последней пустой электричке доеду, успею. / Оказалось, что я опоздал. Оказалось иначе»<sup>1</sup>.

Мотив опоздания на электричку вызывает ассоциации с другим возможным подтекстом стихотворения Рыжего, гораздо менее очевидным, — стихотворением «Не сменить ли пластинку? Но родина снится опять...» (1987) Сергея Гандлевского — поэта, которого Рыжий высоко ценил. Оба стихотворения выдержаны в пятистопном анапесте (анапест — один из излюбленных стихотворных размеров Бориса Рыжего<sup>2</sup>). У Гандлевского в стихотворении так же заканчивается летний период: «Жду своей электрички, поскольку намерен сажать / То ли яблоноу, то ли крыжовник. Сентябрь на исходе»<sup>3</sup>. Несмотря на другую тему — в стихотворении личная осенняя тоска лирического субъекта сопровождается размышлениями о судьбах родины, — в строках Гандлевского так же звучит мотив разочарования и чувства вины:

И чужая старуха выходит на низкий порог,  
И моргает, и шамкает, будто она виновата,  
Что в округе ненастье и нету проезжих дорог,  
А в субботу в Покровском у клуба сцепились ребята,  
В том, что я опшиваюсь на свете дурак дураком  
На осеннем ветру с незажженной своей сигаретой,  
Будто только она виновата и в том, и в другом,  
И во всем остальном, и в несчастиях родины этой<sup>4</sup>.

При этом сама «последняя пустая электричка» в стихотворении Рыжего, как нам представляется, напрямую взята из стихотворения Евгения Рейна «Электричка 0.40», которое Борис Рыжий хорошо знал<sup>5</sup>:

---

<sup>1</sup> *Рыжий Б. Б.* Указ. соч. С. 224.

<sup>2</sup> *Зырянов О. В.* Стиховая форма Бориса Рыжего: заметки к теме // Борис Рыжий: поэтика и художественный мир: сб. науч. ст. и докл. М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. С. 68—69.

<sup>3</sup> *Гандлевский С. М.* Ржавчина и желтизна. М.: Время, 2017. С. 139.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> *Казарин Ю. В.* Указ. соч. С. 183.

В последней пустой электричке  
Пойми за пятнадцать минут,  
Что прожил ты жизнь по привычке,  
Кончается этот маршрут<sup>1</sup>.

Образ последней пустой электрички, на которую опаздывает лирический субъект Бориса Рыжего, на наш взгляд, можно рассматривать в контексте темы смерти (как у Евгения Рейна). Сближение мотивов тоски, любви, нежности, жалости и темы смерти — характерная черта поэтики Рыжего. В русской культуре образ пригородного поезда — как правило, ночного — нередко ассоциируется с путешествием в иной мир, в царство мертвых. Так, в поэме Венедикта Ерофеева «Москва—Петушки» (1969) путешествие Венички оканчивается смертью, а в некоторых прочтениях может восприниматься уже как по-смертное. Можно также вспомнить песню Виктора Цоя «Электричка» (1986), в которой пригородный поезд становится символом смерти: «Почему я молчу, почему не кричу, молчу. / Электричка везет меня туда, куда я не хочу»<sup>2</sup>. Уместно вспомнить и стихи к песне Владимира Высоцкого «Баллада об уходе в рай» (1973), где поездка на поезде также становится развернутой метафорой путешествия в загробный мир: «Уходит поезд в небеса, счастливый путь»<sup>3</sup>.

В связи с последней переключкой любопытно отметить другое сходство Бориса Рыжего с Высоцким. Для Рыжего, как мы отметили, значима ситуация «опоздания умереть». В несколько ином ключе ее решает Высоцкий в песне «Кони привередливые»: «Мы успели: в гости к Богу не бывает опозданий»<sup>4</sup>. По Высоцкому, «опоздать умереть» нельзя — все свершится тогда, когда и должно, в соответствии с народным «от судьбы не уйдешь». Борис Рыжий проблематизирует эту тему, исследуя возможное расхождение в действительности между

---

<sup>1</sup> Рейн Е. [Б.]. Избранное. М.; Париж; Нью-Йорк: Изд-во «Третья волна», 1992. С. 174.

<sup>2</sup> Цой В. Р. Стихи. 1982–1990. Полное собрание текстов. М.: Изд-во АСТ, 2024. С. 26.

<sup>3</sup> Высоцкий В. С. Песни и стихи. Нью-Йорк: Изд-во «Литературное зарубежье», 1981. С. 249.

<sup>4</sup> Высоцкий В. С. Собрание сочинений в четырех томах. Т. 2. Песни. 1971–1980. М.: Время, 2022. С. 63.

жизнью с ее суетой и тоской и предначертанной судьбой (в частности, поэтической). По Рыжему, человек может «опоздать» на символический «поезд судьбы» и доживать свою жизнь, став собственной тенью.

Рассмотрев, как разрабатывается мотив опоздания в двух стихотворениях Бориса Рыжего в связи с темой смерти в творчестве поэта, можно еще раз сделать вывод о тесной связи его произведений между собой на тематическом и мотивно-образном уровнях. Все стихотворения поэта — и начального периода, и более поздних — складываются в своего рода единый текст, пронизанный внутренними переключками. Это смысловое напряжение, возникающее в корпусе текстов Бориса Рыжего, требует дальнейшего внимательного исследования. Столь же пристального изучения заслуживают следы взаимодействия поэта с самыми разными пластами культурной традиции.

**N. V. Kuts**

**“I’ll get there on the last empty train, I’ll make it...” The motive of being late in the lyrics of Boris Ryzhy**

*The article analyzes two poems by the poet Boris Ryzhy (1974–2001), connected by the motif of being late: “A House with a Ghost” (1995) and “So the Summer is Over — How Quietly It Rustled...” (1996). It shows how the imagery of these poems and the motif of being late are connected with the theme of death in the poet’s lyrics.*

**Keywords:** *Boris Ryzhy, Evgeny Rein, Sergey Gandlevsky, motif of being late, theme of death, commuter train.*

**Об авторе**

КУЦ Николай Викторович, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук.

## **ТЕМА ОПОЗДАНИЯ В АКТУАЛЬНОЙ ПОЭЗИИ**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-137-145

*В статье рассматривается тема опоздания на примере стихов С. Кулле, И. Холина, Я. Сатуновского, Г. Калашникова, А. Дмитриева, О. Асиновского и других авторов. Опоздание в их творчестве имеет экзистенциальные коннотации, оно связано с лирическими переживаниями, допускающими выход в фантазмы, в теологию и в социум. При этом простое, астрономическое время далеко не всегда нивелируется и нередко соседствует с экзистенциальным.*

**Ключевые слова:** *актуальная поэзия, Холин, Сатуновский, астрономическое время, экзистенция.*

Опоздание — далеко не самая востребованная тема современной литературы, да и само это слово встречается в стихах не так часто. В нем просматривается некая маргинальность, которая вызывает отторжение, особенно в обществе, где больше всего ценится успех.

Принятое Хайдеггером различие между объективным и экзистенциальным временем, временем «заботы» применимо и к опозданию. Лирическая поэзия дает нам сюжеты, где есть и непосредственно переживаемое событие, и опоздание, которое поддается измерению.

Например, у Сергея Кулле в стихотворении «Отдельному парку» тема опоздания перекликается с пониманием того, что все быстро течет и будущее скудно на возможности:

Больше уже не ходить  
мне  
по твоим аллеям  
в крошечной тьме  
в этом году...  
по крайней мере,  
до октября

16 февраля 1982. Отдельный парк<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Кулле С. «Так и все относительно в мире»: основной корпус стихотворений и приложения. М.: Виртуальная галерея, 2021. С. 228.

Самым ярким текстом, связанным с измерением опоздания, является, пожалуй, стихотворение Холина «Убитый час»<sup>1</sup>, где астрономическое время соседствует с проживаемым. Автор рассказывает о том, что он с подружкой опоздал на электричку и должен был убить целый час. Он не превращает убийство в метафору, а просто фиксирует — в духе конкретной поэзии — те жесты и дела, коими они занимались в ожидании следующей электрички: звонили знакомым, сидели в сквере рядом с Белорусским вокзалом, читали «Литературную газету», болтали, смотрели по сторонам. Холинское опоздание здесь превращается в «лирику без лирики», говоря его же языком. Час опоздания — такой же факт, как небо и солнце, как люди с авоськами и портфелями, как Белорусский вокзал. Холин говорит об объективном времени, об обычном человеческом существовании, в котором количественное измерение необходимо и оправдано.

Но время этого обычного человеческого существования далеко не всегда совпадает со временем социума. Об этом четверостишие:

Скоро мне семнадцать лет,  
А удачи в жизни нет.  
Прохожу я обучение  
У станка в цеху. Мучение<sup>2</sup>.

Здесь опоздание приобретает социальное измерение: человек хочет чего-то светлого, а его привязывают к станку.

Опоздание не уходит у поэта в экзистенцию, но все же ее касается:

Вот Крестьянская застава.  
Жду. Должна приехать Клава  
Не поздней шести часов,  
Пусть завидует Петров.

Вот Крестьянская застава.  
Не приедет, видно, Клава.  
Время скоро шесть часов,  
Видно, с Клавою Петров<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Холин И.С. Избранное. Стихи и поэмы. М.: Новое литературное обозрение, 1999. С. 146—147.

<sup>2</sup> Там же. С. 16.

Мы не можем однозначно сказать, опаздывает Клава или не придет вовсе. Но герой явно ощущает себя отвергнутым. Мажор первого катрена сменяет минор второго. Самочувствие персонажа явно противоположно тому, что испытывает герой Ножкина.

Стихотворение Михаила Ножкина «Последняя электричка», ставшее песней, не требует специального представления.

Опять от меня сбежала последняя электричка  
И я по шпалам опять по шпалам  
Иду домой по привычке.

Опоздание завернуто в экзистенцию, оно входит в самую структуру существования:

Завтра снова с любимой до звезд просто  
И опять опоздаю  
Не жди ты меня пожалуй последняя электричка  
Уж я по шпалам опять по шпалам  
Пойду домой по привычке<sup>2</sup>.

Непопадание на электричку не есть потеря любви. Напротив, любовь строится на опоздании. Но и расписание, обыкновенное время суток в стихе тоже присутствует. Не случайно от департамента Министерства путей сообщения по транспортным перевозкам в Гостелерадио поступило возмущенное письмо: «Разве товарищ Ножкин не знает, что в песне он нарушает правила нахождения на железнодорожном полотне: по путям ходить запрещено. Поезда ходят круглосуточно, и ходить по шпалам ночью гораздо опаснее»<sup>3</sup>.

Обычное, универсальное опоздание в поэзии существует, как правило, на фоне экзистенциального. Опоздания как непосредственно переживаемого, а не наоборот. Геннадий Ка-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 45.

<sup>2</sup> *Тухманов Д. Ф.* Песни. Для пения (соло, дуэт) в сопровождении фортепиано (баяна, гитары) и для фортепиано, гитары с надписанным текстом. М.: Музыка, 1975. С. 111—117.

<sup>3</sup> ТВЦ [Электронный ресурс]: Михаил Ножкин: «Мою «Последнюю электричку» поют неправильно!». Интервью Татьяне Устиновой. Режим доступа: [https://web.archive.org/web/20180809153040/http://www.tvc.ru/channel/brand/id/2324/show/news/news\\_id/1654](https://web.archive.org/web/20180809153040/http://www.tvc.ru/channel/brand/id/2324/show/news/news_id/1654) Дата обращения: 10.07.2025.

лашников демонстрирует это в стихотворении «Разве я опоздал на пустынный вокзал»<sup>1</sup>. Вокзал у Калашникова знаменует собой прожитую жизнь. Это становится понятно в концовке, где в «осмотре-пересчете» «и мы учтены, как спешащие вдаль». Собственно, поэт задается экзистенциальным вопросом — успел ли он на жизнь? И, не говоря прямо «да», смотрит на себя и на современников со стороны. Видит свое поколение «между жизнью и чем-то еще». Проблема опоздания, таким образом, соотнесена с судьбой, с осуществлением предназначения человека.

Калашниковское опоздание уходит в метафизику. А бывает так, что оно уходит в сон — нам снится, что мы опаздываем. Здесь, видимо, стоит вспомнить классику, «Концерт на вокзале» Мандельштама, где строчка «Я опоздал. Мне страшно. Это сон» говорит сама за себя<sup>2</sup>.

Опоздание, которое стало невозможным, опоздание к жизни звучит у Андрея Дмитриева, одного из авторов самиздатского альманаха «Список действующих лиц» (1982):

И опять сырые будни  
слякоть, сырость, скука, чай  
Просыпаюсь пополудни  
Творог, кофе, дым, вай-фай  
Час в полупустой подземке  
полчаса пешком в позёмке  
шесть часов чужой нетленки  
час ненужной фотосъёмки  
ужин, чай и телевизор,  
день прошел — один из многих,  
Жизнь короче стала на день,  
тот, который не был *прожит*...<sup>3</sup>

У Тютчева, как мы помним, есть строчка «день пережит, и слава Богу!» (стихотворение «Не рассуждай, не хлопочи»). У Дмитриева день, потерянный в работе, не прожит. Его, можно сказать, не было. Поэт движется рядом с пустотой, с негативностью. То, что у Тютчева звучит как сопротивление реально-

---

<sup>1</sup> Калашников Г. Ловитва. М.: Летний сад, 2022. С. 35.

<sup>2</sup> Мандельштам О. Соч.: В 2 т. М.: Художественная литература, 1990. Т. 1. С. 13—14.

<sup>3</sup> Дмитриев А. Рукопись (из личного архива автора статьи).

сти («дневные раны сном лечи»), у Дмитриева превращается в движение в вакууме. Он пытается зацепиться за норму, но ее не находит.

Опоздание у Дмитриева превращается в бесконечное, странное ожидание:

Я бы замер на балконе  
Словно Ванин чемодан  
И дождался бы наверно  
Если бы подольше ждал  
Если бы никто не сбросил  
Меня с балкона на асфальт  
Если бы не приспособил  
Под ненужное тряпье<sup>1</sup>.

«Ванин чемодан» отсылает нас к стихотворению Ивана Ахметьева «больше всего увидишь»<sup>2</sup>, где опоздание в принципе невозможно, поскольку старый чемодан лежит на балконе.

Из ожидания-созерцания у Дмитриева рождается хлесткая фраза, жесткая речь:

Из открытого окна  
На меня глядит луна  
Очень круглая она  
Видимо, удивлена.  
А чего не удивляться то,  
Когда вокруг такое блядство то...<sup>3</sup>

Так расходятся время личности и социума. Но при всем расхождении социальное время играет на стороне экзистенции. Именно с ним соизмеряет свои поступки человек,ывавший не сущность (например, идею коммунизма), а существование. Любое его деяние или не деяние обретает антропологическую перспективу.

Это происходит, к примеру, у Яна Сатуновского:

Вчера, опаздывая на работу,  
я встретил женщину, ползавшую по льду,

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Ахметьев И. Миниатюры. Мюнхен, Sanger, 1990, с. 24.

<sup>3</sup> Дмитриев А. Рукопись.

и поднял ее, а потом подумал: Ду-  
рак, а вдруг она враг народа?  
Вдруг! — а вдруг наоборот?  
Вдруг она друг? Или, как сказать, обыватель?  
Обыкновенная старуха на вате,  
шут ее разберет<sup>1</sup>.

Это стихи 1939 года. Беснование идеологии усиливается. И любое действие, даже такое простое, как помощь упавшему, приобретает идеологическое измерение. Бред жизни перетекает в стихи, мы видим их спотыкание (рифма «по льду» — «Ду», задержка на слове «вдруг» за счет трехкратного повторения).

Особенно спотыкание заметно в первой строчке стихотворения «Я их не не ненавидел» с двойным отрицанием. Мы должны несколько раз прокрутить в голове эту фразу, чтобы все-таки понять, что хотел сказать автор. Двойное «не», конечно, можно отбросить. Но стихи, при всей бедности лексики, держатся на музыкальном косноязычье, усеченный стих станет уже не стихом, а простым утверждением.

Значительно позже, у Андрея Дмитриева, подобное торможение речи уйдет в заикание: то, что можно проговорить просто, проговаривается с трудом. Речь опаздывает, задерживает смысл, но тем самым дает поэзии новое, речевое измерение:

по на  
по нас  
по нас  
сто я  
ни ю  
дру гих  
ка ких  
то лиц  
пре о  
до ле  
ле ва  
ю рас  
сто я

---

<sup>1</sup> *Сатуновский Я.* Стихи и проза к стихам. М.: Виртуальная галерея, 2012. С. 9.

ни я  
не я<sup>1</sup>.

«Заикалки» (так их называет Дмитриев) — способ детализации, перенос поэтического с первого плана (содержания), на второй — речь, со второго на третий (сборка речи из слогов). Увязывание всех этих планов в одно.

Заикаюсь «не я», как бы говорит Дмитриев. Заикается сам язык.

Тема опоздания, таким образом, приобретает лингвистическое измерение.

Примеров с лингвистическим опозданием можно привести немало. Например, у Всеволода Некрасова есть стих, который сам опаздывает, что-то недоговаривает в начале, запинаясь, но в последней строчке распрямляется:

Свобода есть свобода есть  
Свобода есть свобода есть  
Свобода есть свобода есть  
Свобода есть свобода<sup>2</sup>.

И в заключение мне бы хотелось сказать несколько слов о теологии. Среди авторов, связанных с религией, тема опоздания появляется в стихах Олега Асиновского. Я несколько раз просил его написать на эту тему, мол, нужен стишок для доклада. И Асиновский, действительно, написал стихотворение «Грешна любовь тайноядением», где «запаздывание» появляется дважды. Не буду цитировать этот текст полностью, он довольно длинный, но интересующий нас фрагмент приведу:

Допоздна пылала заря  
Запаздывал закат  
Заволакивались небеса  
Грозами прозрачными  
Грозами темными  
Горбились росы  
Радуга простиралась  
Вниз со Стены плача скользила  
По скатам ливней

---

<sup>1</sup> Дмитриев А. Рукопись.

<sup>2</sup> Некрасов В. Авторский самиздат (1961—1976). М.: Совпадение, 2013. С. 133.

И тишина *запаздывала* родиться  
Отцовская сытая в голодном Сыне  
Дело житейское  
Вот что такое  
Молитва еврейская о России<sup>1</sup>.

Инверсии и бесконечные парадоксы уводят нас к ранним гностикам. Опоздание возникает внутри теологического дискурса, хотя непосредственно связано не с богословием, а с изменениями в природе.

После этого Асиновский написал еще несколько текстов, где опоздание уже становится частью богословия. Например, в стихотворении «Грешна любовь неприличным вкушением пищи» есть такие строки:

Режим бессмертия  
Оборачивается *запаздыванием* разочарования  
Смерти в смерти  
Воскресения в воскресении  
Ведь душа и тело  
Соседи по месту в сердце Бога  
В деятельной любви  
Тела души  
Несколько *замешкались*  
Тело и душа...<sup>2</sup>

Как мы видим, синонимами опозданию у Асиновского становятся слова «запаздывание» и «замешкались». Замечу, что курсив в двух приведенных выше текстах мой.

Пора подвести краткие итоги. Опоздание в актуальной поэзии имеет экзистенциальные коннотации, оно связано с лирическими переживаниями, допускающими выход в фантазмы, в теологию и в социум. При этом простое, астрономическое время далеко не всегда нивелируется в стихе и нередко соседствует с экзистенциальным.

---

<sup>1</sup> Асиновский О. Рукопись (из личного архива автора статьи).

<sup>2</sup> Там же.

***B.F. Kolymagin***

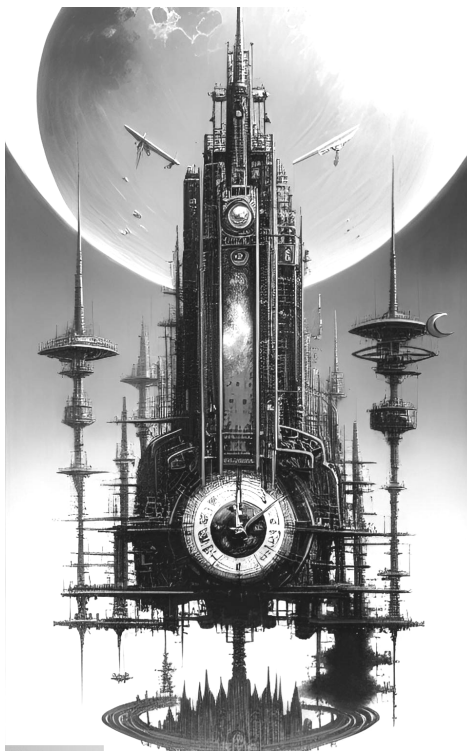
**The theme of lateness in current poetry**

*The article discusses the topic of lateness using the example of poems by S. Kulle, I. Kholin, Ya. Satunovsky, G. Kalashnikov, A. Dmitriev, O. Asinovsky and other authors. Lateness in their work has existential connotations, it is associated with lyrical experiences that allow access to fantasies, theology and society. At the same time, simple, astronomical time is far from always leveled and often coexists with existential time.*

**Keywords:** *topical poetry, Kholin, Satunovsky, astronomical time, existence.*

**Об авторе**

КОЛЫМАГИН Борис Федорович, кандидат филологических наук, независимый исследователь, поэт (Москва).



# Социология опоздания



**«ОПАЗДЫВАЮЩАЯ» ПРОВИНЦИЯ В СТОЛИЧНЫХ  
ЖУРНАЛАХ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА:  
КУЛЬТУРНЫЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ТРАНСФОРМАЦИИ**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-149-156

*Опоздание как культурный феномен служит метафорой запоздалого осознания общественных изменений. Во второй половине XIX века это ярко проявлялось в дихотомии «провинция–столица». Ведущие столичные журналы («Вестник Европы», «Библиотека для чтения», «Современник», «Русский вестник» и др.), будучи главными медиаторами культуры, сами демонстрировали запоздалое понимание изменений на периферии. В докладе рассматривается, как провинция становится символом этого запоздания на примере столичной журналистики XIX века.*

**Ключевые слова:** культурное запаздывание, дихотомия провинция–столица, столичные журналы, XIX век (Россия), исторические и культурные сдвиги.

Вторая половина XIX века в России — период интенсивных социальных и культурных трансформаций, а также эпоха противоречий: промышленный рост столиц соседствовал с архаичной провинцией, а либеральные реформы сталкивались с консерватизмом регионов.

Столичные журналы, ориентированные на западнические идеалы, игнорировали локальные культурные практики, сводя провинцию к символу застоя. Для столицы идеалом стала Европа, а для провинции — столица: «Мы до сих пор смотрим на европейцев и Европу в том роде, как провинциалы смотрят на столичных жителей, — с подбострастием и чувством собственной вины, принимая каждую разницу за недостаток, краснея своих особенностей, скрывая их, подчиняясь и подражая»<sup>1</sup>.

После отмены крепостного права (1861) углубился разрыв между столицами и регионами: промышленность концентри-

---

<sup>1</sup> Герцен А. И. Былое и думы. М.: ГИХЛ, 1958. [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://az.lib.ru/g/gercen\\_a\\_i/text\\_0090.shtml](http://az.lib.ru/g/gercen_a_i/text_0090.shtml). Дата обращения: 08.04.2025.

ровалась в Петербурге и Москве, провинция оставалась аграрной; образование и инфраструктура (железные дороги, телеграф) развивались неравномерно. Журнал «Время» фиксировал эти противоречия, иллюстрируя их стихами: «К старому зданию новая лестница // В несколько тысяч недавно пристроена... // Новые лестницы, новые здания! // Головы прежняя, грубость заветная, // Деньгам почтение, сила предания...»<sup>1</sup>

Экономический дисбаланс проявился в акционерной деятельности: снижение банковских процентов из-за строительства железных дорог привело к созданию 90 компаний, 60 из которых базировались в Петербурге, 16 — в Москве, и лишь 6 — в остальной России<sup>2</sup>. При этом 45 провинциальных предприятий управлялись заочно из столиц, что ставило под сомнение достоверность информации о региональных процессах. Как подчёркивал Порецкий<sup>3</sup>, статьи о событиях в отдалённых районах (например, на Волге) создавались в столицах, что вызывало противоречивые оценки. Подрядчики из Москвы и Петербурга утверждали об «успешном ходе работ»<sup>4</sup>, однако на деле железные дороги подрывали местную экономику, усугубляя застой.

Тем временем образ провинции как «ресурсной колонии» фиксируется в сознании. Столица, по выражению исследователей, «выкачивает из провинции материальные средства и духовные силы»<sup>5</sup>, не предлагая взамен никакой поддержки. Н. П. Пиксанов подчёркивает: провинция, веками отдававшая ресурсы и получавшая «ненужный хлам», стала равнодушна «даже к тем интересам, которые ей всего более близки; отсюда — ее неспособность. И если еще нельзя сказать, что провинция совсем заснула, то можно сказать за верное, что она не верит своим силам и ждет поправки своих обстоятельств не от себя самой, а откуда-то издалека»<sup>6</sup>. Это усугубляло её экономиче-

---

<sup>1</sup> *Порецкий А. У.* Внутренние новости. Обзор современных вопросов // *Время*. 1861. № 1. Отд. IV. С. 1—16.

<sup>2</sup> Там же. С. 10.

<sup>3</sup> Там же. С. 12.

<sup>4</sup> Там же. С. 12.

<sup>5</sup> *Пиксанов Н. К.* Областные культурные гнезда. Введение в их изучение. М.; Л.: Государственное издательство, 1928. С. 9—59.

<sup>6</sup> Там же. С. 11.

скую и культурную стагнацию, формируя одностороннюю зависимость от центра.

Затрагивая вопрос «Великих реформ», нельзя не упомянуть новые социальные решения, которые были предприняты в области образования народа: «Оставить крестьян в состоянии невежества было куда опаснее, чем дать возможность правильно пользоваться своей свободой»<sup>1</sup>.

Из исторических источников известно, что основы системы образования в Российской империи были заложены еще в начале XIX века. В этот период создаются четыре типа учреждений: приходские и уездные училища, гимназии и университеты<sup>2</sup>; Согласно «Уставу о начальных и средних школах» (1828 год), был провозглашен принцип «каждому сословию свой уровень образования». То есть приходские училища — для низших сословий, уездные — для купцов, ремесленников и гимназии — для дворян и чиновников; происходит распространение знаний среди народных масс. Здесь появляются воскресные школы для крестьян, ремесленников и прочих; создаются общедоступные библиотеки; проводятся народные чтения.

После реформ 1860-х земства создали сеть «земских школ»<sup>3</sup>, но их усилия сталкивались с сопротивлением. В статье о Калезинском уезде Тверской губернии (1869)<sup>4</sup>, упоминается, что «в уезде имеется — 9 школ казенных и 24 частных, в которых «воспитывается (даже воспитывается!!) 757 муж. и ж. пола учащихся»<sup>5</sup>. Автор иронизирует, что ученики «воспитываются» в этих школах, но при этом подчеркивает необходимость в

---

<sup>1</sup> Кантрев П. Ф. Новые русские педагогические идеи // Русская школа. 1887. № 1. С. 86.

<sup>2</sup> Лебедева П. А. Антология педагогической мысли России первой половины XIX в. Глава 1. О заведении училищ. Москва: Педагогика, 1987. [Электронный ресурс:] Режим доступа: <http://pedagogic.ru/books/item/f00/s00/z0000027/st005.shtml>. Дата обращения: 05.04.2025.

<sup>3</sup> Веселовский Б. Б. Народное образование // Исторический очерк деятельности земских учреждений Тверской губернии. Тверь: Типография Губернского Земства. 1914. С. 182—188.

<sup>4</sup> Б. [Бойков С. В.] Хроника. Провинциальное земство // Вестник Европы. 1869. Т. 3. [кн. 5, май]. Отд. X. С. 352—369. Благодарим А.В. Кошелева за уточнение настоящего имени автора.

<sup>5</sup> Там же. С. 361.

«распространении в народе грамотности, через устройство и открытие правильно организованных школ на первый раз, хотя по одной в каждой волости временно-обязанных крестьян». Однако оптимистичные заявления быстро сменяются критикой. Автор указывает, что реальное состояние школ не соответствует заявленному и крестьян отталкивают от школ самими методами обучения: «Но что, если какой-нибудь педагог, даже не педагог, а лишь честно желающий узнать правду дела, взглянуть хоть только в то, что названо существующими школам? <...> оттолкнуть крестьянство от всего, что зовется школой, нельзя лучше того, как оно теперь отталкивается». В качестве примера приводится село Талдом, где «в училище этого села, пока не попало в руки этих ревнителей образования, менее 70 учеников не бывало; в настоящем году их — 22 — прогресс! Тут же существует училище для девочек, с учительницей, у которой на лицо ни одной ученицы. И это после вышеописанных заявлений!»<sup>1</sup>

Упомянутая нами выше новая система самоуправления тоже принесла свои плоды. Земства начали свою деятельность с 1864 года. Именно они создали тип общественной «земской» школы и впервые подняли вопрос о всеобщем доступном обучении<sup>2</sup>. Однако работа в этом направлении велась и до них. В 1861 году К. Д. Ушинский в «Журнале Министерства Народного Просвещения»<sup>3</sup> представил план устройства учительских семинарий и школ, подчеркивая, что такие заведения следует открывать в небольших городах и селах, чтобы избежать негативного влияния большого города на воспитанников. Тем не менее, столичные журналисты обратили внимание на вопросы образования лишь в период активной деятельности земств, что

---

<sup>1</sup> Там же. С. 361.

<sup>2</sup> *Веселовский Б. Б.* Народное образование // Исторический очерк деятельности земских учреждений Тверской губернии. Тверь: Типография Губернского Земства, 1914. С. 177—182.

<sup>3</sup> *Ушинский К. Д.* Статьи в «Журнале министерства народного просвещения» // Собрание сочинений. Т. 2. 1948. С. 513—553. [Электронный ресурс:] Режим доступа: [http://elib.old.gnpbu.ru/text/ushinskiy\\_sobranie-sochineniy\\_t2\\_1948/go,515;fs,0/](http://elib.old.gnpbu.ru/text/ushinskiy_sobranie-sochineniy_t2_1948/go,515;fs,0/). Дата обращения: 04.04.2025.

привело к недостаточному освещению интеллектуальной жизни провинции в столичных изданиях.

После открытия школ остро встал вопрос о недостаточно квалифицированной подготовке учителей, так как большинство из них не имели должной подготовки<sup>1</sup>. Поэтому было принято решение о создании школ для подготовки специалистов. В 1870 году Министерство народного просвещения приняло «Положение об учительских семинариях». В соответствии с ним с 1872 года широко развернулось создание сети таких учебных заведений.

Однако даже этот шаг встретил сопротивление на местах, о чем упоминал в своих статьях публицист Николай Александрович Демерт<sup>2</sup>. После отмены крепостного права он служил чиновником по проведению крестьянской реформы и часто разъезжал по городам и селам, поэтому его корреспонденции, журнальные очерки, фельетоны, сатирические обозрения давали читателю картину пореформенной действительности: чиновничий произвол, массовое разорение крестьянства: «<...> крестьяне так и остались гласными безгласными, а помещики — господами полновластными»<sup>3</sup>. Публицист беспощадно обнажал «больные вопросы» русской жизни. Так, например, вопрос открытия учительской школы в Тверской губернии не прошел мимо него. На одном из собраний, как пишет Демерт, «председатель “не нашел со своей стороны нужным открывать учительскую семинарию”, опасаясь значительных расходов, которые “с большей пользой могут быть употреблены на другие предметы”»<sup>4</sup>.

В том же году Д. Панглосс (Доктор Панглосс) в статье «О народном образовании в Тверской губернии» (1873) делает ряд

---

<sup>1</sup> *Веселовский Б. Б.* Деятельность губернского земства по подготовке учительского персонала (60—70-е годы) // Исторический очерк деятельности земских учреждений Тверской губернии. Тверь: Типография Губернского Земства, 1914. С. 182—188.

<sup>2</sup> *Н. Д. [Н. А. Демерт]* Наши общественные дела // Отечественные записки. 1873. Т. 1. Отд. II. С. 104—133.

<sup>3</sup> *Н. Д. [Н. А. Демерт]* Современное обозрение. Наши общественные дела // Отечественные записки. 1868. Т. 177. № 4. С. 87.

<sup>4</sup> *Н. Д. [Н. А. Демерт]* Современное обозрение. Наши общественные дела // Отечественные записки. 1873. Т. 206. № 1. Отд. XVII. С. 104—133.

выводов и указывает на факторы, которые мешают развитию образования в губернии, а также упоминает о том, что «плохи школы, прежде всего потому, что теснь», а «... содержание училищных помещений и внутреннее благоустройство школ предоставлено милости божией»<sup>1</sup>.

Ярким примером трудностей, с которыми сталкивались народные школы, является рассказ К. Листова «Отделение народной школы. Записки народного учителя»<sup>2</sup>, опубликованный в «Современнике» (1879). Сам писатель работал народным учителем, а позже — в Солигаличском земстве Костромской губернии.

Находясь в одной из губерний на северо-западе, «в глухом захолустье», он сталкивается с учителем народной школы — «паном профессором», описание которого сводится к «обыденности», бездарности, «черствости» и ограниченности: «Он был учителем потому, что этим хлебом добыть можно, потому что другой более прибыльной работы не знает, в другую дорогу пуститься не умеет»<sup>3</sup>. Характеристика «пана» заставляет автора задуматься: «А какой же плод могут дать эти свойства в работе, требующей искренней преданности и любви?»<sup>4</sup> Этот риторический вопрос подчеркивает глубокое противоречие между формальным существованием школ, о которых знает та же столица в отчетах, и реальным качеством образования в провинции.

Вопрос о повсеместности распространения образования в отдаленных от столицы губерниях требует отдельного рассмотрения. Грамотность, безусловно, заняла определенное место в народном сознании, но распространение грамотности не были столь широким, как предполагалось — «и по количеству лиц, и по качеству ее самой»<sup>5</sup>. Основной целью образования для

---

<sup>1</sup> Панглос Д. [Комаров И. А.] О народном образовании в Тверской губернии // Отечественные записки. 1873. Т. 202. № 8. Отд. X. С. 239—263.

<sup>2</sup> Листов К. [Каллистов Ф. А.] Отделение народной школы. Записки народного учителя // Отечественные записки. 1879. Т. 247. № 11—12. С. 373—400.

<sup>3</sup> Там же. С. 373.

<sup>4</sup> Там же. С. 373.

<sup>5</sup> Там же. С. 397.

большинства крестьян оставалось умение «читать простую, доступную по языку народу книгу, уметь писать и подписываться на разных деловых бумагах»<sup>1</sup>, поэтому «введение грамотности все еще представляет трудности»<sup>2</sup>.

После отмены крепостного права рост промышленности в столицах потребовал квалифицированных кадров, что стимулировало создание воскресных школ. Эти учреждения, ориентированные на низшие слои (рабочих, крестьян), предлагали бесплатное обучение в выходные дни, отличаясь от церковно-приходских школ акцентом на практическую грамотность, а не религиозное воспитание. Однако если в Петербурге школы активно поддерживались меценатами, то в Москве они столкнулись с равнодушием публики, воспринимавшей их как «скоропреходящую моду», возможно, из-за страха перед «разнузданным просвещением» или недоверия к студенческим проектам<sup>3</sup>. Это контрастировало не только с позицией элит другой столицы, но и с провинциальной практикой, где обучение сводилось к механическому чтению под руководством пономарей и отставных солдат.

Во второй половине XIX века модернизация России углубила разрыв между столицей и провинцией. Столица, сосредоточив промышленность и интеллектуальные ресурсы, стала воспринимать регионы как «отсталые». Лишая провинцию инвестиций и внимания, власть и общество обрекали её на застой, который затем называли «опозданием».

***A. M. Vasilieva***

### **The "Late" Province in the Capital Magazines of the Second Half of the 19th Century: Cultural and Historical Transformations**

*Delay as a cultural phenomenon serves as a metaphor for the belated recognition of societal change. In the latter half of the 19th century, this was vividly illustrated in the "province-capital" dichotomy. Leading metropolitan journals (such as "Herald of Eu-*

---

<sup>1</sup> Там же. С. 397.

<sup>2</sup> *Золотов В.* Современное обозрение. Исследование крестьянской грамотности по деревням, преимущественно Тверской губернии и частью Московской // *Современник*. 1863. Т. 97. № 7. С. 54—62.

<sup>3</sup> *Порецкий А. У.* Внутренние новости. Обзор современных вопросов // *Время*. 1861. № 1. С. 1—16.

*rope", "Library for Reading", "The Contemporary", "Russian Herald", and others), while acting as primary mediators of culture, themselves demonstrated a delayed understanding of transformations occurring on the periphery. This paper examines how the province became a symbol of this belatedness through the example of 19th-century capital city journalism.*

**Keywords:** *Cultural lag, province-capital dichotomy, capital magazines, 19th century (Russia), historical and cultural shifts.*

### **Об авторе**

ВАСИЛЬЕВА Анастасия Михайловна, аспирант кафедры истории и теории литературы ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет».

ОПОЗДАВШИЕ К РЕВОЛЮЦИИ  
(МОЛОДЕЖЬ 1880-Х ГОДОВ)

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-157-161

*Материалы исторических источников, по истории народо-довольчества 1880-х годов указывают на наличие особого типа революционера в годы существования этого явления: не только известных так называемых семидесятников, но и их учеников – восьмидесятников. Предлагается обозначить их как пограничную поколенческую группу (термин Уильяма Штрауса и Нила Хау). Их запоздалое включение в революционное движение определило целый ряд ключевых характеристик: низкая степень убежденности, самостоятельности и слабая теоретическая подкованность, дилетантизм в конспирации, восприятие революционной работы через романтическую оптику.*

**Ключевые слова:** «Народная воля», революционер, поколение, народничество.

Не только многочисленные мемуары, но и данные следственных дел и, особенно, показания революционеров 1870-х – 1880-х позволяют выделять из среды так называемых революционеров-семидесятников их младших братьев – революционеров-восьмидесятников. Назвать их поколением проблематично: разница в возрасте не представляет собой ключевой показатель. При этом и те, и другие в мемуарах называют одни и те же книги и авторов, повлиявших на их становление, одни и те же «язвы» общественного устройства Российской империи, и те, и другие мечтают получить образование, чтобы послужить государству и изменить его к лучшему, но по мере взросления радикализируются. Однако условно называемых семидесятниками захватывает волна подготовки и «хождения в народ» еще в первой половине 1870-х гг., а другие примыкают к движению ближе к концу 70-х гг. Условно названных мной восьмидесятниками удобно определить как «пограничную поколенческую группу» («boundary cohort group»). Этим термином Уильям Штраус и Нил Хау отличают людей, родившихся на стыке поколений (плюс-минус 3-5 лет). В моем случае «опоздавшие ро-

диться» в среднем на 6-7 лет младше. Для сравнения приведу даты рождения представителей обеих групп:

Александр Михайлов 1855	Сергей Дегаев 1857
Андрей Желябов 1851	Александр Прибылев 1857
Николай Морозов 1854	Петр Якубович 1860
Михаил Фроленко 1848	Неонила Салова 1860
Вера Фигнер 1852	Александр Гедеоновский 1859
Софья Перовская 1853	Иван Попов 1862
Михаил Грачевский 1849	Генриетта Добрускина 1862
Лев Тихомиров 1852	Наум Геккер 1861
Александр Баранников 1858	Михаил Дрей 1860
Савелий Златопольский 1855	Николай Стародворский 1863

Штраус и Хау указывают, что особенностью «пограничной поколенческой группы» является то, что ее представители могут в разной степени воплотить в себе черты двух поколений, между которыми им суждено было родиться<sup>1</sup>. Так, восьмидесятники в «Народной воле» оказались в принципиально иных обстоятельствах и превратились в особый революционный типаж, хотя и имеющий явное сходство с семидесятниками, но отличающийся от них. Такое опоздание большой группы молодых людей заставило их позже вступить в революцию, что повлияло на их дальнейшую судьбу в недрах подполья. Наконец, оптика Штрауса и Хау позволяет поставить и другой важный вопрос: об осознании этой молодежью себя как особой группы<sup>2</sup>. Здесь можно сказать, что источники зафиксировали не слишком много свидетельств, обычно мемуаристы не делают на этом акцента. В имеющихся же материалах сами себя восьмидесятники обычно называют революционной молодежью<sup>3</sup>, как

<sup>1</sup> *Strauss W., Howe N. Generations: the history of America's future. 1584 to 2069. New York: William Morrow & Co, 1991. P. 67-68.*

<sup>2</sup> *Ibid. P. 68.*

<sup>3</sup> *Прибылев А.[В.] Молодежь конца семидесятых годов. М.: Всесоюзн. о-во политкаторжан и сс.-поселенцев, 1928; Попов И.И. Минувшее и пережитое. М; Л.: Academia, 1933. С. 86 и др.*

бы противопоставляясь тем самым своим «учителям»-семидесятникам.

Удалось установить три показателя, которые позволяют четко отделить одних от других. Во-первых, участие/неучастие в «хождении в народ» и/или (во-вторых) в ключевых теоретических спорах в революционной среде конца 1870-х годов (это споры о допустимости и эффективности применения террора как метода революционной борьбы и спор о необходимости отказа от аполитизма в теоретическом и практическом аспекте). В-третьих, привлекались ли они (возможно, были осуждены) на политических судебных процессах 1870-х гг. (это так называемые процессы 193-х и 50-ти). Семидесятники не прошли одного из этих испытаний – или даже все три.

Это сформировало их особенности. Материалы энциклопедического словаря братьев Гранат, вышедшие в приложении к тому 40, представляют собой 44 автобиографии народовольцев. Они составлены по единому плану (происхождение, детство, круг чтения, повлиявшие на радикализацию факторы, революционная «карьеря» и т.д.). Несмотря на то, что из названных 44 автобиографий всего 9 бесспорно принадлежат семидесятникам, все же они позволяют увидеть особенности становления семидесятников и их запоздалого вхождения в революционные круги<sup>1</sup>.

Вопрос теорий, требующих глубоких размышлений, для них остался второстепенным, выбор уже был сделан до них, им оставалось встроиться в систему. Мемуары семидесятников практически совсем не содержат следов теоретических исканий о путях развития революционного движения в России. Их взгляды не выкристаллизовывались в ходе деятельности, они пришли в организацию тогда, когда глобальные решения были уже приняты. Им не нужно было обдумывать каждый шаг, спорить с товарищами на сходках съездах, достаточно было просто вписаться в систему.

---

<sup>1</sup> Энциклопедический словарь Товарищества “Бр. А. и И. Гранат и Ко”. М.: т-во “Бр. А. и И. Гранат и Ко”, 1926. Т. 40. Факсимильное переиздание: Деятели СССР и революционного движения России. М.: Советская энциклопедия, 1989 (автобиографии М. Дрея, Г. Добрускиной, А. Гедеевского, И. Попова, А. Прибылева, Н. Саловой, Е. Сидоренко, В. Богораза, М. Шебалина).

К тому же, их близких товарищей не судили несправедливо или слишком строго, как это было в середине – второй половине 1870-х гг., а сами они не проводили годы в одиночном заключении. А значит, и злость, оскорбленные чувства человеческого достоинства, справедливости, питающие радикализм семидесятников, толкающие их к террору, у восьмидесятников практически отсутствовали. То есть не было и почвы для осознанного выбора террористической тактики. Таким образом, и политический поворот в теории, и террор для них не были вопросом выбора; выбор был осуществлен до них.

Восьмидесятники не прошли той закалки, которую пережили семидесятники, так как они не участвовали в больших судебных процессах 1870-х годов. Народовольцы «первого призыва», создавая свою организацию в 1879 г., уже хорошо себе представляли, что такое суд, каким тяжелым может быть одиночное тюремное заключение, как сложно отстаивать свои взгляды не только перед товарищем на сходке, но и на суде. Таким образом, годы следствия и судебный процесс не только спланивали их (кстати, как и подготовка и участие в «хождении в народ»), но и укрепляли уверенность. Недостаточно уверенных и слабых же они отсеивали. Не пройдя подобного искуса, восьмидесятники на практике плохо представляли себе действительную жизнь революционера.

Что же влекло их в организацию? Некоторые упоминают в мемуарах нелегальные отчеты о названных мной судебных процессах, но таких упоминаний немного. По всей видимости, сюда нужно включить громкие террористические акты конца 70-х и начавшуюся «охоту на царя», а также газетные публикации о казнях террористов. Зная, благодаря подпольной литературе, цели радикалов, сообщения официальной прессы не отталкивали, а привлекали молодежь. Вероятно, для них «Народная воля» была овеяна романтическим ореолом. Потому, хорошенько не зная своих сил, они стремились в организацию. К тому же, прийти в организацию на пике ее активности, популярности было совсем несложным выбором. В итоге в организации оказалось очень много случайных людей, негодных для подпольной работы. Они часто совершали фатальные ошибки в конспирации, почти сразу подвергались арестам, некоторые не слишком уверенно вели себя на следствии и выдавали товарищей.

Для восьмидесятников часто характерна не очень высокая степень идейности, ведь убийство царя должно было привести к народному восстанию, а фактически – только отбросило его в далекое будущее. Теперь алгоритм действий для приближения революции выглядел смутно, а работать для неопределенной цели сложно.

Попад в организацию «с опозданием», восьмидесятники оказались в положении учеников: у них были руководители, наставники. Их наличие позволяло молодежи не проявлять собственную инициативу, даже если таковая была возможна. В условиях возрастающего профессионализма политического сыска восьмидесятники скоро остались одни: их учителя были арестованы. Таким образом, молодежи внезапно стало очень трудно, потому что направления дальнейшей деятельности задать было уже некому. Его следовало выбрать самим, а восьмидесятники к этому не привыкли. Когда не осталось почти ни одного мало-мальски опытного революционера, они остались в одиночестве и скоро были арестованы.

***M.A. Varabanova***

#### **Latecomers to the Revolution (the youth of the 1880s)**

*Materials from historical sources on the history of narodovolchestvo in the 1880s indicate the presence of a special type of revolutionary during the years of this phenomenon: not only the so-called seventies, but also their students – the eighties. It is proposed to designate them as a borderline generational group (a term coined by William Strauss and Neil Howe). Their belated inclusion in the revolutionary movement determined a number of their key characteristics: a low degree of conviction, independence and weak theoretical grounding, amateurism in conspiracy, and the perception of revolutionary work through romantic optics.*

**Keywords:** *Narodnaya volya party, revolutionary, generation, populism, narodnichestvo.*

#### **Об авторе**

БАРАБАНОВА Мария Андреевна, кандидат исторических наук, ассистент исторического факультета МГУ имени М.В. Ломоносова.

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ПАМЯТЬ  
О ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЕ  
И ЗАПОЗДАЛАЯ «ОКОПНАЯ ПРАВДА»  
В ПОВЕСТИ Д. ГРАНИНА «НАШ КОМБАТ»

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-162-170

*В повести «Наш комбат» Д. Гранин ставит проблему памяти о Великой Отечественной войне. Автор моделирует сюжетную ситуацию осознания ошибки, ставшей очевидной через двадцать лет после войны. Эта запоздалая правда является главным сюжетным событием, которое реализуется через систему ненадежных нарраторов, сочетание двух сюжетных линий и интригу открытого финала.*

**Ключевые слова:** русская литература, военная проза XX века, творчество Д. Гранина.

Последнее, вероятно, художественное произведение о Великой Отечественной войне, созданное ее участником, принадлежит перу Д. Гранина. Это роман «Мой лейтенант» вышедший в 2012 году. Критик Е. Зиновьева писала об этом произведении: «удивительно, но Даниил Гранин, писатель, прошедший войну, о Своей войне рассказывает впервые»<sup>1</sup>. На самом деле, далеко не впервые. Просто Д. Гранин более известен своими романами об ученых и инженерах, а вот военная тема, как это ни странно, не занимает большого места в его творчестве.

Повесть «Наш комбат» (1968 г.), о которой я буду говорить, – единственная достаточно крупная вещь, написанная Д. Граниным в XX веке<sup>2</sup>. На фоне писателей, посвятивших себя жанру «лейтенантской» прозы (Ю. Бондарев, В. Быков, Б. Васильев и др.) его вклад не выглядит значительным. Это произведе-

---

<sup>1</sup> Зиновьева Е. Дом Зингера // Нева. 2012. № 8. [Электронный ресурс]: <https://magazines.gorky.media/neva/2012/8/publikacziya-eleny-zinovevoj-26.html> Дата обращения: 04.03.2025.

<sup>2</sup> Рассказы «Молоко на траве», «Смерть интенданта» и «Пленные» написаны в 1964-1965 гг., «Блокадная книга» вышла в 1977-1982. Следующая военная повесть «По ту сторону» была создана уже в 2003.

ние было опубликовано в журнале «Север» в 1968 году, а по форме и содержанию «Наш комбат» несомненно относится к жанру «лейтенантской прозы». Практически все типичные жанровые признаки налицо: ориентация на собственный военный опыт, автобиографичность образа главного героя, сочетание исповедального тона и эффекта документальной точности, создаваемой за счет детального изображения военного быта<sup>1</sup>. Кроме того, в повести реализуются типичные для эпохи Оттепели дискурсы: «окопная правда» и критика культа личности, а также закономерное негативное отношение к «особистам». И это обстоятельство также является типичным для жанра «лейтенантской прозы» того периода.

«Наш комбат» отличается сравнительно сложной структурой: повествование происходит в двух временных пластах и реализуется через систему нарраторов, каждый из которых выглядит ненадежным; кроме того, автор моделирует зримую связь между военным прошлым и актуальным настоящим рассказчика (вторая половина 1960-х гг.). Для конца 1960-х это было сравнительно ново, то есть, Гранин несколько опередил свое время. По классификации А. А. Торшина, созданной для военной повести 1970-1980-х гг., «Наш комбат» можно отнести к нравственно-психологическому типу<sup>2</sup>.

Но в рамках тематики нашей конференции главный интерес представляет не место повести Д. Гранина в военно-историческом дискурсе конца 1960-х годов, а роль опоздания в ее сюжете. И роль эта, как мне кажется, ключевая.

Сюжет произведения достаточно прост: четверо фронтовиков через двадцать лет после Войны отправляются на Пулковские высоты, где их батальон держал оборону зимой 1941-1942 года. Здесь, непосредственно на местности, их бывший комбат выясняет, что позиция немцев, т.н. «аппендицит», который они несколько раз безуспешно атаковали, не была совершенно неприступной, как они тогда считали. Более того, ее вполне

---

<sup>1</sup> *Моисеева В. Г.* Слова «великие» и «простые» о Великой Отечественной войне: к вопросу об эволюции русской «военной» прозы второй половины XX века // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2015. №3. С. 58—72.

<sup>2</sup> *Торшин А. А.* Жанровые особенности современной советской повести о Великой Отечественной войне. М.: 1985. С. 174—176.

можно было взять без чрезмерных потерь. Это запоздалое знание уже не могло изменить их прошлого и оживить погибших, но понимание совершенной ошибки непоправимо изменило их отношение к этому прошлому. И это новое – не просто сожаление об упущенных возможностях и напрасных жертвах.

В этой сравнительно небольшой повести писатель-фронтовик Д. Гранин попытался со стороны взглянуть на судьбу «поколения победителей» и одним из первых, как мне кажется, поставил проблему памяти о Войне, как важнейшей части общественного исторического сознания. Сюжет произведения включает две фабульных линии, представляющих собой событие рассказа о Войне (это фрагментарные воспоминания рассказчика и диалоги бывших фронтовиков) и событие рассказывания как такового: субъективное описание поездки на место боев и диалоги бывших однополчан. Суммарно это выглядит как путешествие в прошлое. Соответственно в повести представлены две системы персонажей: выжившие победители и те, кто воевал, включая погибших.

В настоящем важны собственно рассказчик, от имени которого написан текст, то есть писатель Д. Гранин, и комбат, который является не только заглавным и наиболее действующим лицом, но и идейно-смысловым центром произведения. Кроме них в это хронопутешествие едут рядовой Володя Лазарев и политрук Рязанцев. Подчеркивается, что на момент встречи все они полностью изменились и уже не узнают друг друга в лицо, поэтому улыбаются «настороженной, ни к чему не обязывающей улыбкой слишком долго не видевшихся людей» – этот мотив неузнавания и отчуждения четко отделяет настоящее от прошлого. «Не изменялись лишь те, кто погибли» – пишет автор.

В прошлом герой-рассказчик и его закадычный друг Володя были рядовыми, Рязанцев – отважным политруком, а комбат – всеобщим кумиром. Теперь рассказчик и Володя еще сравнительно молоды, здоровы и вполне благополучны, в частности, они едут на Володином автомобиле. Рязанцев, в отличие от бывших рядовых, уже пенсионер, он болен и фактически не нужен семье. От него «несло тоской неудач, суеты малонужных занятий, и непонятно было, как же мы шли с ним по этому по-

лю, и он стрелял, и всю эту зиму проявлял себя и другим помогал, находил силы агитировать»<sup>1</sup>.

С комбатом все еще хуже. Карьеры не сделал (вопреки общим ожиданиям), работал где-то учителем и, в свою очередь, также изменился: «...он поседел. Он сгорбился. Пополнел. Бостонский костюм с большими старомодными лацканами, галстучек в голубых разводах... окончательно *отдаляли его* от того щеголеватого, стройного комбата».

И теперь они едут на встречу с погибшими и собственной молодостью. Рассказчик с самого начала не хочет этого возвращения, боится разрушить привычный образ прошлого: «Мне захотелось повернуться и уйти, пока меня не заметили... Я знал, как опасно встречаться после долгой разлуки с людьми, которых любил». И далее: «...зачем я поехал? То, что я помнил про ту зиму, было достаточно. И то, что я помнил про комбата». Володя и Рязанцев, кстати, тоже не слишком стремятся в прошлое. Все они много раз собирались навестить места своей боевой славы, но так ни разу не собрались, хотя, казалось бы, «чего проще... сесть в автобус — и за сорок минут доедешь».

И в этот раз звучат предложения «посидеть и отметить»; очень кстати начинается дождь, Володя и рассказчик пытаются использовать его как повод остаться, но, привычно подчиняясь призыву комбата, единственного «кто знал дорогу в ту зиму, кто соединил нас с нашей молодой войной», они едут, затем идут через поле, пересекают дорогу, останавливаются на кладбище батальона и выходят наконец, на знакомые позиции.

Здесь, внезапно, выясняется, что никто ничего толком не помнит. «Я-то был уверен, что, приехав сюда, сразу узнаю все» — признается рассказчик, но на самом деле, они не могут найти ни своей позиции, ни своей землянки, ни даже злосчастного «ашпендицита», который они столько раз штурмовали: «вялая жирная трава», «разбитая бутылка», «позывные футбольного матча». «гнилые бревна», «заросшие ямы» — вот что они видят на месте, которое забыть не могли. Но забыли. «Все было съедено ржавчиной времени» — признается рассказчик. Разо-

---

<sup>1</sup> Цитируется по: *Гранин Д. А.* Наш комбат. [Электронный ресурс]: <https://litlife.club/books/10705/read> Дата обращения 05.04.2025.

браться с положением в пространстве им помогает комбат, у которого оказывается при себе тщательно вычерченная схема позиций. Однако и он признается, что потратил на ее изготовление весь предыдущий отпуск.

Одновременно с перемещением физическим, начинается погружение в глубины памяти. Выясняется, что Володя не помнит комиссара Елизарова. Здесь же бывшие рядовые узнают, наконец, что их отважный комиссар был понижен в звании и отправлен на «пяточок» (судя по контексту, Невский – АЛ) по доносу батальонного особиста Баскакова. Комиссар там, кажется, по сведениям комбата погиб, а вот Баскаков, напротив, жив и здоров «в Крыму. Кругленький, в белой панамке. Вспоминает всех с гордостью... как, говорит, все было прекрасно...» – рассказывает о нем комбат.

Попутно вспоминаются другие неприятные эпизоды, связанные с Баскаковым, выясняется между делом, что герой батальона Костя Сазотов работает на обувной базе агентом, а бывший начхим Шумиловский, всю войну просидевший в ближнем тылу, – директором трампарка. Все эти новости подчеркивают дистанцию между героическим прошлым, когда «все измерялось тем, кто ближе к противнику» и настоящим, где все это стало уже неважно.

Далее герои начинают вспоминать именно погибших и первым из них – друга автора и Володи, Сеню Полесьева. Сына дворянина, знавшего немецкий язык, и за излишний гонор не пользовавшегося доверием Баскакова. Именно поэтому Сеня не попал в переводчики, а погиб во время последней бесплодной атаки на «аппендицит». Мотив «окопной правды», обида на командование и особенно на особистов звучит в этой повести ясно, но центральным все же не является. Просто по мере погружения в прошлое возвращаются не только бытовые подробности (голод, грязь, освещение из телефонного провода и пр.) и не только славные подвиги (наподобие их похода в разведку), но и собственные неблагоприятные поступки.

Так, например, именно герой-рассказчик помогал отбирать молитвенник у солдата Безуглого, единственного в батальоне верующего. Сейчас эта сцена кажется герою отвратительной. Но тогда ему было скорее весело. Пришлось припомнить и другие случаи, которые им всем было не очень приятно вспомнить. И самым неприятным стал тот факт, что самая неудач-

ная атака на «аппендицит», стоившая жизни восемнадцати бойцам батальона, в том числе и Полесьеву, была приурочена в 22 декабря, к дню рождения Сталина. Эту инициативу выдвинул Рязанцев, но его никто не остановил, его напротив – все поддержали.

Последней точкой их путешествия стала злосчастная немецкая позиция, вклиненный в оборону батальона, с которой немцы просто жить не давали. И здесь, как я уже отмечал, *не оказалось* немецких железобетонных дотов, в существовании которых они были свято уверены. Было только семь хорошо оборудованных колодцев-окопов, в которых сидело всего лишь четырнадцать автоматчиков. И еще нашелся узкий овраг, по которому, как они выяснили экспериментально, вполне можно было выйти немцам во фланг. «Сколько раз мы ходили в атаку и откатывались, подбирая раненых. – Вспоминает рассказчик – Лучших наших ребят отнял „аппендицит“, вся война сосредоточилась на этом выступе, там был Берлин, стоял рейхстаг...» И вдруг – никаких дотов не оказалось....

Эту правду трудно было принять. Все, кроме комбата, который это выяснил еще в прошлом году, ничего слышать не хотят. Они долго спорят и торгуются, вспоминают о нехватке минометов, ошибке картографов и многом другом, но в конечном итоге вынуждены как-то примириться с реальностью.

И сразу возникают вопросы: «кто виноват» и «зачем это нужно»? Вину комбат принимает на себя: «...не утешайте меня и себя <...> операции разведкой не подготовлены <...> Неграмотность. Сейчас любому комбату дайте эту задачу <...> Да, не сумели разгадать. Это мы потом научились». Но остальные старательно ищут ему всевозможные оправдания. Им кажется, что ошибка комбата обесценивает их подвиг. Ведь теперь «совсем по-другому я видел, как мы поднимались под пулями, бежали вперед... Смелость наша поглупела, мы уже знали, что надо не так, и продолжали переть под автоматные очереди», – думает рассказчик. Рязанцев устраивает настоящую истерику – «я-то гордился: бывший политрук знаменитого батальона... война у меня настоящий пункт биографии, никаких сомнений. Полное идейное оправдание жизни». Остальные с ним в целом, согласны: «то, что было, — священо, никакие колодцы не меняют главного, и никто ни в чем не виноват».

К сожалению, объем статьи не позволяет не позволяет рассмотреть все проблемы, заявленные автором в повести «Наш комбат», хотя они и представляют значительный интерес. В частности, дискурс вины, подсчета и признания ошибок, переоценки прошлого через двадцать лет после Войны и через десять лет после XX съезда еще не стал общим местом, но присутствует скорее фоном. Закономерно, что большого признания эта повесть не получила. Тогдашняя патриотическая критика обвинила Гранина в «развенчивании героизма»<sup>1</sup>, а критик В. Горбачёв из журнала «Октябрь» обвинил писателя в исторической лжи, поскольку главным отрицательным персонажем оказался политрук Рязанцев<sup>2</sup>.

Претензии советских критиков понятны, потому что это повесть не для широкого круга читателей, а для самих ветеранов. И она не о Войне, а о Победителях и их отношении к своему прошлому, а также об отношении настоящего к самим Победителям. Очень характерна в этом плане финальная фраза жены рассказчика: «Зато твой Володя прелесть... А этот [то есть, Комбат. – АЛ], представляю, наверно, все о своих заслугах. Хотя видно, что был красивый мужчина». Гранин описывает актуальную на тот момент проблему: мифологизацию военного прошлого и два типа ветеранов. Для первых, как для Баскакова, Война уже закончена, для них «все было прекрасно»; для вторых война еще продолжается, они считают, что «конечно, переделать нельзя, но передумать-то можно...» и через двадцать лет готовы потратить отпуск, чтобы понять и разобраться.

Спутники комбата относятся к первой категории. Они не хотят помнить о Войне, им не нужна точность, им достаточно анекдотических историй и легенд, которые «припоминались в дни Победы, когда всплывают происшествия смешные, невероятные, и прошлое притирается, обретает ловкий овал...». В рамках этой коллективной памяти осталась война «с геройскими атаками, с лохмотьями обмороженных щек, с иступленной нашей верой, с клятвами и проклятиями...» – так полагает рассказчик. И здесь не случайно дважды возникает мо-

---

<sup>1</sup> Утехин Н. Раздвоение мира // Огонёк. 1969. № 14. Апрель. С. 25.

<sup>2</sup> Горбачёв В. Возвращаясь к прошлому // Октябрь. 1969. № 6. С. 216 — 217.

тив памятника: «...образ комбата выстроился, закаменел, он поднялся великолепным памятником <...> он стал для меня символом нашей героической обороны»; «комбат наш <...> на пьедестале, и мы у подножия <...> верные его сподвижники».

Поэтому признание комбатом своей ошибки разрушает этот красивый миф, становится покушением на их «наволенную славу», на их память о Войне «которая не должна была зависеть от времени, ошибок и пересмотров», где «все наши подвиги принадлежали легендам. Такой, какой была эта война тогда для нас, такой она и должна оставаться». Здесь, как мне кажется, сталкиваются не прошлое и настоящее, а Предание, то есть та самая монументальная правда, и т.н. нежелательная субъективная «окопная правда» факта. Опоздание (в данном случае, запоздалое признание) выполняет функцию сюжетного механизма, позволяющего автору создать эту конфликтную ситуацию и перевести сюжет событийный в психологический. Здесь органически переплетаются три сюжета:

1. *концентрический*, протекающий в условиях единства места, времени и действия, где в актуальном настоящем Комбат ведет своих бывших подчиненных на место боев и открывает им уже ненужную правду;

2. *кумулятивный*, где фрагментарно и субъективно воспроизводятся картины обороны Ленинграда, в частности, бой местного значения на отдельном участке фронта 22 декабря 1941.

3. *психологический* процесс переоценки и переживания как механизм личностного взаимодействия образа прошлого и настоящего.

Запоздалая правда меняет также характер интриги с точки зрения имплицитного читателя. С точки зрения героев повести сюжет с неудачной попыткой захвата немецких позиций завершен, т.к. вскоре батальон был выведен в тыл, и никто из них так и не узнал, был ли злосчастный «ашпендицит» кем-то когда-то взят без потерь, и как это происходило. Для героев повести это неважно, но это важно читателю. Таким образом, кумулятивный военный сюжет заканчивается неудачной попыткой, то есть, является открытым. Конечный результат – отступление немцев и снятие блокады – известны, но обстоятельства также имеют значение. Если герои волнуются исключительно за свой батальон, то имплицитному читателю важна

вся Красная Армия. Сумел ли кто-то победить немцев умением или победа была завоевана исключительно числом жертв, которых можно было бы избежать? Так стоит вопрос с этой точки зрения.

**A.M. Lobin**

**Monumental Memory of the Great Patriotic War and Belated 'Trench Truth' in D. Granin's story *Our Company Commander***

*In his story *Our Company Commander*, D. Granin problematizes memory of the Great Patriotic War. The author models the plot element of realising an error which became evident twenty years after the war ended. The belated truth is the central event in the plot, constructed through a system of unreliable narrators, a combination of two plot lines and the intrigue of an open ending.*

**Keywords:** *Russian literature. XX century war prose. D. Granin's works.*

**Об авторе**

ЛОБИН Александр Михайлович, доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка, литературы и журналистики Ульяновского государственного педагогического университета имени И. Н. Ульянова.

**СООТНОШЕНИЕ ВРЕМЕНИ ЛИЧНОСТИ  
И ВРЕМЕНИ СОЦИУМА  
В ПОЭТИКЕ А.Л. ВЕЛИЧАНСКОГО**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-171-177

*В статье рассматривается поэтическое наследие А.Л. Величанского (1940 – 1990) – одного из значимых представителей андеграунда позднесоветской эпохи. Центральным предметом анализа становится категория времени, представленная в поэзии Величанского как драматическое несовпадение личного и исторического хронотопов. Особое внимание уделено жанровой специфике книг стихотворений («Помолвка», «Росстань», «Времени невидимая твердь»), в которых поэт обращается к экзистенциальной, метафизической и культурно-исторической проблематике, противопоставляя современности утраченный уклад дореволюционной России. Величанский предстает как поэт «вне времени», сознательно выпавший из современности ради постижения глубинных оснований бытия и сохранения внутренней целостности.*

**Ключевые слова:** категория времени, поэтика андеграунда, А.Л. Величанский, историческая память.

А.Л. Величанский (1940 – 1990) не пользовался широкой прижизненной известностью, тем не менее, за четверть века он оставил поэтическое наследие в более чем двух десятках стихотворных сборников, отличающихся цельностью композиционного и образного строя и свидетельствующих о глубоком понимании автором исторических, метафизических и экзистенциальных аспектов человеческого бытия. При этом особое внимание поэт уделял категории времени, особым напряжением проникнуты циклы «Воспоминания о смерти» (1969), «Воспоминания о сущем» (1969 – 1970), «Времени невидимая твердь» (1990), посвященные анализу времени личности и времени общества, вопросам трагического несовпадения времени конкретного человека и темпа эпохи.

Особенностью жанровой формы большинства циклов Величанского становится объединение их в книги стихотворений. К

этой не совсем обычной форме – книге стихотворений – обращались преимущественно поэты Серебряного века. Величанский обращается к этому периоду как к некому образцу: именно поэзия начала столетия становится к середине XX века ориентиром для неподцензурных поэтов и альтернативой официальной советской поэзии. Кроме того, «со стереотипами сознания – как в плане понимания, так и в плане высказывания».

Как отмечает Б.Ф. Колымагин, «антропология «второй культуры» выстраивается перпендикулярно к внутреннему устройству советского человека-массы»<sup>1</sup>. Одновременно с этим «вторая культура» движется в русле возвращения к традиционным европейским ценностям, то есть несет в себе некоторые элементы архаики»<sup>2</sup>. Действительно, поэт андеграунда никак не мог совпадать с основным направлением тоталитарного общества: он или принужден идти параллельно с временной траекторией развития этого общества, но уже в своих координатах, или направлять свое творчество перпендикулярно массовой модели, пересекаясь с ней только в определенной точке. При этом можно проследить, что этот перпендикуляр собственного творческого пути у Величанского тяготеет не только к прошлому, исконному и архаичному (данное тяготение наиболее полно проявилось в стихотворной книге «Росстань» (1979 – 1980), содержащей фольклорные исследования поэта), но и к метафизическому. И это стремление поэта в большей степени направлено вверх – к духовным ориентирам.

Вертикальное устремление к «горнему» становится и способом остановить время, задержать его в определенном моменте, замедлить суетную быстротечность (она отражена и в классических образах дороги, конечности жизненного пути «Я расту, как корабль, приближаясь к причалу»), при этом время социума отделяется от времени личности. Остановка в мгновении становится причиной определения своего места в пространстве земной реальности (всего лишь «точки» на «краю бытия»), которое, тем не менее, наделено стойкостью и внутренним посто-

---

<sup>1</sup> Колымагин Б. Ф. Зрелый человек в поэзии андеграунда // Зрелость как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: ООО «Альфа Пресс», 2019. С. 279-286.

<sup>2</sup> Там же. С. 285.

янством в контексте внешних изменений: «я / остаюсь изнутри / тем, чем мнилсЯ сначала – / той же точкой – смотри – / на краю бытия»<sup>1</sup>.

Устремление к высокому небу связано и с попыткой убежать от «житейского содома», и чем сильнее выражено это устремление ввысь, тем большими характеристиками содомской земли наделено бытовое пространство, в котором важнее всего становится только связывающий «дом» и «небо» печной «дым»:

В Перове стояли дымы.  
И дым, состоящий из тьмы,  
<...> как столп соляной, как колонны шлифованный  
камень –  
вот так исчезали из нашего прошлого мы.  
Так душ неизбежная связь,  
что правит житейским содомом –  
она исчезает, ввысь,  
как дым между небом и домом<sup>2</sup>.

Размышления о времени проникают во многие фрагменты книги стихов «Помолвка» (1976 – 1977), где становятся ответом на вопрос о бессмертии человеческой души. Возможно, именно эта проблема так волновала поэта из-за пророческого ощущения ранней кончины. При том, что сборник основан на легендарном сюжете о несостоявшейся помолвке датского экзистенциалиста Серена Кьеркегора с Региной Ольсен (этому событию предшествовали годы влюбленности и глубокого чувства молодых людей, несмотря на это, помолвка была внезапно отменена Кьеркегором по никому не известным причинам), Величанский отступает от основного сюжета, сохраняя при этом указание на жанровое уточнение – «несостоявшийся роман».

Поэт обращается к духовному рассмотрению «помолвки» как своевременного или запоздавшего прозрения человека и обретения им ответов на вечные вопросы бытия: «Всю жизнь я бился слепо / с преджизненной тьмой». Неслучайно эта схватка с жизнью за возможность обрести духовное откровение сравнивается с преддверием зарождения земного существования:

---

<sup>1</sup> Величанский А. Л. Пепел слов. М.: Прогресс-Традиция, 2010. В 2 т. Т. 1. С. 283.

<sup>2</sup> Величанский А. Л. Пепел слов. Т. 1. С. 56.

«...вот так младенец втуне, / но все-таки живет / и жизни на-  
кануне / толкается в живот»<sup>1</sup>.

На близость структурной организации, образности, мотивики, строфометрической конструкции и жанровой формы некоторых самостоятельных книг Величанского указывает О.Н. Мороз, которая сопоставляет «Помолвку», «Речитатив» и «Подземную нимфу»<sup>2</sup>. Но этот список можно продолжить, отнеся к нему первую оформившуюся по законам жанра стихотворную книгу поэта – «Времени невидимая твердь». Близость произведений прослеживается и в восьмистишии, выступающем в роли ведущей строфометрической конструкции.

Во «Времени...» Величанский фокусируется на физической осязаемости временных категорий, на исторической реальности, на фоне которой несовпадение человека во времени с обществом и современностью становится еще трагичнее. Именно поэтому оказывается жестоким «время в смене поколений»<sup>3</sup>, когда единственным осязаемым и прочным причалом человека на жизненном пути становится остановка «у прочного ручья и у сосны надежной», откуда видны небеса, густо покрытые росой – «Богом оставленные кущи»<sup>4</sup>.

Свою принадлежность к исторически ушедшей дореволюционной эпохе, противопоставленной советской действительности, – «своей тогдашней России» – Величанский подтверждает неоднократно:

Для поэтов завоеван юг,  
чтоб они могли глядеть на север  
И на этом небе темно-синем  
Разглядели родину свою  
(только не теперешний Союз,  
а свою тогдашнюю Россию)<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 271.

<sup>2</sup> Мороз О. Н. Религиозно-философская проблематика книги стихотворений А.Л. Величанского «Подземная нимфа» // Литература – журналистика – критика: мир и бой: Сборник научных трудов, посвященный юбилею профессора Ю.М. Павлова. Краснодар: Кубанский государственный университет, 2017. С. 112–123.

<sup>3</sup> Величанский А. Л. Пепел слов. Т 2. С. 8.

<sup>4</sup> Там же. С. 9.

<sup>5</sup> Там же. С. 10.

И только когда тоска по утраченной России станет прозрением для поэта, возможно открытие духовной вершины, сопоставимой с вершинами Кавказа, и увековечивание в бессмертной памяти («Чтоб навеки смертью был воспет»<sup>1</sup>).

Здесь же происходит попытка разгадать закономерности исторической цепи событий и место страны (на первый взгляд, опоздавшей и, напротив, при глубоком рассмотрении опережающей мировой ход истории) в ней («Когда Россия всё была Россией...», «Сиро на сорных полях...», «Нежилые леса, за лесами...» и др.).

Прошлое, свою принадлежность к которому определяет поэт, становится не абстрактной идеей и образом, а осязаемой и желаемой, но утерянной реальностью, которая резко контрастирует с суетностью и неустроенностью советского быта. Отказ от «своевременного» выражен не только во внутреннем тяготении к укладу ушедшей эпохи, но и в демонстрации абсурдности настоящего:

Я бы жил совсем иначе.  
Я бы жил не так,  
не бежал бы, сжав в комочек,  
проездной пятак.  
Не толкался бы в вагоне,  
стоя бы не спал.  
На меня б двумя ногами  
гражданин не встал...<sup>2</sup>

Здесь, в этой реальности советского пространства, нет ничего, что успокоило бы душу человека, нет даже ничего русского — есть только абстрактные «граждане». Однако ушедшая эпоха, напротив, наделена особой русской идентичностью, некой сказочностью (сады здесь «наливные»), стабильностью и спокойствием деревенского уклада:

Я бы жил в лесу усатом,  
в наливном саду  
этак в тыща восьмисотом  
с хвостиком году.

---

<sup>1</sup> Там же. С. 10.

<sup>2</sup> *Величанский А.Л.* Пепел слов. Т 1. С. 67.

И ко мне бы ездил в гости  
через жнивь и гать  
представитель старой власти  
в карты поиграть<sup>1</sup>.

Одновременно с углублением в историческую реальность поэтика Величанского тяготеет к метафизическому сознанию, к молчанию слова, которое приводит к созерцанию безвременья и отрешенности человека от «своего» времени:

Вне душ. Вне вех. Прошел тот век,  
что рифмовался с человеком.  
И мы живем уже поверх  
того, что было нашим веком.  
А в этом умираем без помех<sup>2</sup>.

Потеря интереса к личности в советской действительности, утрата ее уникальности (ведь теперь человек перестал быть ценностью: «говорят о нем иногда... но будь покоен – редко: днем с огнем»<sup>3</sup>), уравнивание всех под стандарты советского общества приводит не ожидаемому объединению, а напротив к разобщенности, к трагическому одиночеству человека в массе равнодушных: «...нам столь привычных компанейски – или негде? или не с кем? – пухнут города – или некогда?»<sup>4</sup>.

Отрицание сложившейся государственной системы и концепции современного мироустройства приводят поэта к осознанию своего «выпадения» из реального хода событий и «опоздания» во времени рождения. Навязанные с детства принципы советской картины мира («пропаганды гной») не позволяют поэту вовремя «очнуться», поэтому таким трагичным становится позднее осознание себя и своего места в «вокзальном», суетном мире:

Рос я при социализме  
победившем. Поздно в жизни  
я очнулся. Звук

---

<sup>1</sup> Там же. С. 67.

<sup>2</sup> *Величанский А. Л.* Пепел слов. М.: Прогресс-Традиция, 2010. Т. 1. С. 67.

<sup>3</sup> Там же. С. 402.

<sup>4</sup> Там же. С. 402.

изо всех наук  
поздно выбрав понаслышке,  
я с тех пор поднесь –  
весь – вокзальная одышка:  
опоздал... конец<sup>1</sup>.

Таким образом, субъективное восприятия времени личностью и время социума в поэзии А.Л. Величанского не совпадают и находятся в разных координатных плоскостях. Оценка бытия в мгновении становится основой для выбора точки своего существования – «на краю бытия». При видимом тяготении к духу ушедшей эпохи Величанский отказывается от принятия современности, но это несовпадение во времени не смущает поэта, а, напротив, становится хоть и поздним, но важнейшим открытием, позволяющим выразить собственный взгляд на историю.

**A. O. Drozdova**

**The Relationship Between the Time of the Individual and the Time of Society in the poetics of A.L. Velichansky**

*The article examines the poetic legacy of A.L. Velichansky (1940–1990), one of the most significant representatives of the underground. The central subject of the analysis is the category of time, presented in Velichansky's poetry as a dramatic discrepancy between personal and historical chronotopes. The article reveals the features of Velichansky's poetic language, his desire for the vertical as a metaphor for spiritual movement and resistance to mass consciousness. Velichansky appears as a poet "outside of time", consciously falling out of modernity for the sake of understanding the deep foundations of being and preserving internal integrity.*

**Keywords:** *category of time, poetics of the underground, A.L. Velichansky, historical memory*

**Об авторе**

ДРОЗДОВА Алина Олеговна, кандидат филологических наук, преподаватель ФГБОУ ВО «Тверской государственный университет».

---

<sup>1</sup> Там же. С. 402.

**«НЕ ПРОИГРАВ, НЕ ПОБЕДИТЬ!»: ОПОЗДАНИЕ  
КАК ОПРЕДЕЛЕНИЕ СИТУАЦИИ В СИСТЕМЕ  
КАЙРОТИЧЕСКИХ ВЗАИМОДЕЙСТВИЙ  
В ФИЛЬМАХ Э. РЯЗАНОВА**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-178-187

*Статья продолжает исследование многообразия темпоральных измерений личности, начатое в рамках конференции «Мгновение как сюжет». Амбивалентность категории опоздания в отечественной культуре обуславливает и отчётливо репрезентируемую противоречивость несовпадений со временем в кинематографе. В фокусе нашего внимания – творческий метод режиссёра Эльдара Рязанова, в чьих лентах «Девушка без адреса», «Ирония судьбы» и «Вокзал для двоих» опоздание как причуда жизненного мира служит сюжеттообразующим конструктом.*

**Ключевые слова:** *определение ситуации, Э. Рязанов, социологическая феноменология, И. Гофман, этнометод, возраст, кайротическое взаимодействие.*

В силу специфики отечественной культуры категория опоздания амбивалентна. Она укладывается в набор стереотипов, не всегда поддающихся строго научному препарированию. Например, распространено суждение, что в России никуда не опоздаешь. При оценках опоздания делается упор на социальнопсихологический аспект, подчёркивающий неизбежность и, более того, перспективность такого стиля жизни в современном мире. «Опоздавшие» – люди счастливые, имеющие одновременно несколько векторов, а значит, они ориентированы на будущее. Такая вариативность бытия прекрасно резонирует с постулируемой социологом И. Гофманом чрезвычайно плюралистической концепцией общества <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Ковалев А. Д. Книга Ирвинга Гофмана «Представление себя другим в повседневной жизни» и социологическая традиция // Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. С. 8.

В кинематографе досадные – и не очень – несовпадения со временем репрезентируются достаточно отчётливо: по сути, запаздывающее «схватывание» времени заложено в самой природе кино. Однако творческий метод Эльдара Рязанова высвечивает причуды жизненного мира с особой любовью. Пунктиром попытаемся обозначить те фильмы режиссёра, где опоздание, как представляется, служит сюжетообразующим конструктом, и можно проследить эволюцию Автора. Наиболее показательны в этом отношении «Девушка без адреса», «Ирония судьбы, Или с лёгким паром» и «Вокзал для двоих», т.е. фильмы «классического» периода.

Опоздание – часть парадоксов, игры социальной действительности. Основой для понимания любимых кинолент может стать социология знания, опирающаяся на весь арсенал конструктивистских, интеракционистских, феноменологических и этнометодологических теорий, позволяющих квалифицировать опоздание как социальный феномен. Интеракционизм не просто «подписывает» конвенцию между персонажами действия, но рассматривает их как соучастников. Для опаздывающих героев фильмов уместно применить социологическое понятие, введённое У. Томасом, *определение ситуации* – «более или менее сознательно выбирая свои линии поведения, действующие субъекты соучаствуют в создании общих его правил на данный случай, а не просто следуют неким универсальным, безликим и обязательным нормам.» Видимо, скрытое социальное творчество героев Рязанова и обеспечивает, в том числе, секрет популярности его картинам. «... любую реакцию индивида на “других” участников следовало анализировать не как прямую реакцию на то, что они делают и говорят, а как опосредованную реакцию на значения, приписываемые их словам и делам данным индивидуумом. Социальный мир – это прежде всего вероятностный мир значений»<sup>1</sup>. В кинематографическом пространстве фильмов любимого режиссёра замечательно работает т. н. теорема Томаса: «Если люди определяют ситуации как реальные, то они реальны по своим последствиям»<sup>2</sup>.

Взаимодействие выстраивается между персонажем и другими: «Допуская, что индивид планирует определение ситуа-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 8-9.

<sup>2</sup> Там же. С. 9.

ции, когда появляется перед другими, мы должны также видеть, что эти другие, какой бы пассивной ни казалась их роль, будут и сами успешно направлять определение ситуации благодаря своим ответным реакциям на действия индивида и всевозможным начинаниям, открывающим ему новые пути действия. Обычно определения ситуации, проецируемые несколькими разными участниками, достаточно созвучны друг другу, так что открытые противоречия случаются редко»<sup>1</sup>.

Иными словами, опоздание как взаимодействие случается, если «на том конце» должны дождаться – или другие тоже опаздывают. Нужно постоянно помнить, что это игра: затрагивается вся палитра чувств, причём оправдываются лукавство и даже притворство: «Это вовсе не означает, что когда каждый участник чистосердечно выражает то, что он действительно чувствует, и честно соглашается с выраженными чувствами других присутствующих, там непременно возникнет своего рода консенсус. Этот род гармонии есть оптимистический идеал и вовсе необязателен для слаженной работы общества. Скорее, от каждого участника взаимодействия ждут подавления своих непосредственных сердечных чувств, чтобы он передавал лишь такой взгляд на ситуацию, который, по его ощущению, будут в состоянии хотя бы временно принять другие»<sup>2</sup>.

Такое болезненное подавление заметно в прощальном диалоге между Надей и Лукашиным из «Иронии судьбы»: «Нужно сдерживать свои чувства. – Зачем? Не слишком ли часто мы сдерживаемся?»

С точки зрения конструирования реальности рассматриваемые (да и все рязановские) фильмы ставят вопрос о социальных конвенциях со временем и их нарушении по воле случая. Уместно снова было обратиться к категории «кайроса», который служит как детерминантой повседневности, так и организующий смысл темпоральности (Ямпольский)<sup>3</sup>. Это и античная поэтика «счастливого случая», и, напротив, несоответ-

---

<sup>1</sup> Гофман И. Представление себя другим в повседневной жизни. М.: «КАНОН-пресс-Ц», «Кучково поле», 2000. С. 40.

<sup>2</sup> Указ. соч. С. 40.

<sup>3</sup> Ямпольский М. Б. Кинематограф несоответствия// Ямпольский М. Язык – тело – случай: Кинематограф и поиски смысла. М.: НЛЮ, 2004. С. 355.

ствие, неписанность, диссонанс (кульминации достигнет в более позднем «Предсказании»)¹. Ведь можно НЕ дожидаться, не встретиться. Но Рязанов (чаще вместе со сценаристом Э. Брагинским) специально приводит опоздавших в нужную точку счастья, «от обратного».

В хронотопе жанра можно наблюдать переформатирование, переопределение ситуаций, близких к трагическим, в мелодраматические, лирико-драматические и комические. Как правило, это временные несовпадения влюблённых.

Именно такого рода цепочку опозданий-разминок мы видим в ранней комедии режиссёра **«Девушка без адреса» (1957)**. Фильм является яркой иллюстрацией наступления городской цивилизации с интенсивными и усложняющимися взаимодействиями. В большом городе (о чём мило поёт Катя Иванова: «Вот она какая – большая-пребольшая, приветлива со всеми, красавица Москва!») опоздания становятся неизбежной нормой, элементом урбанистической культуры. Всё начинается с поезда, из вагона которого, задержавшись, выходит в другую дверь Паша Гусаров (Н. Рыбников). В результате парень запаздывает на автобус, куда садится понравившаяся девушка, уловив только первые буквы маршрута «Николо...». Затем вместе с присоединившимся в поисках другом Митей – к определению ситуации присоединяются соучастники – опаздывает на реальный адрес Катиного дедушки: строптивая девушка оттуда сбежала. Выстраивается «квадрат» отношений, поскольку в качестве «других» добавляется пунктуально строгая Оля. С ней назначена встреча-свидание в кино, куда приятели опаздывают из-за курьёза с собакой. Сама Катя (С. Карпинская) не успевает догнать Пашу во время показа мод. Опаздывают на семь (!) дней директивы из главка (позже

---

¹ См. подробнее: *Еланская С. Н.* «На краткий миг блаженство нам дано»: счастливые мгновения в советском кино // Мгновение как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2017. (Время как сюжет. Вып. 5). С. 336-34; *Еланская С. Н.* «Зыбко всё вокруг, шатко»: фильм «Предсказание» Э. Рязанова как пример кайротической атемпоральности // Безвременье как сюжет: Статьи и материалы. Тверь: Издательство Марины Батасовой, 2017. (Время как сюжет. Вып. 6). С. 307-316.

острая «бюрократическая» тема разовьётся в «Забывтой мелодии для флейты»).



Наконец, всё закольцовывается на вокзале – самом привычном для опозданий месте. Очень жизненный, знакомый многим опыт «помахать последнему вагону». Вокзал впоследствии становится знаковым топосом. Здесь угроза опоздания концентрируется. И дед с неповторимо характерными интонациями Эраста Гарина укоризненно, почти приговором внучке Кате, восклицает: «Опоздаешь!» Бегут по лестнице приятели, чуть, было, не опаздывают. Митя – Паше, боясь гнева красавицы Оли, гневно определяет ситуацию: «Вот, опоздали! Всё из-за тебя! Ищем прошлогодний снег...» В финале же рядом с уходящим поездом сидящих на чемодане влюблённых носильщик принимает за опоздавших: «Что, опоздали, молодые люди?» Катя даёт волю чувствам, счастливо опровергает: «Нет, не опоздала! Наоборот. Успела!», будто облегченно опуская занавес. Кайротическое взаимодействие состоялось. Хэппи энд! Именно этому парадоксальному счастью опоздания в современных мегаполисах всё больше уделяют внимание социальные психологи и социологи.

Ещё ощутимее вмешательство «других» и влияние безликой урбанистики в «народной» картине *«Ирония судьбы, или С лёгким паром!»* Лирическая комедия Рязанова – квинтэссенция и кайроса, и социологических конструктивистских теорий, в центре которых – живая картина иронии судьбы над человеческими действиями. Ирония, парадокс, игра присущи самой социальной реальности (Бергер)<sup>1</sup>, а «банная одиссея» Жени Лукашина напрашивается на интерпретацию в духе этнометодологических экспериментов Г. Гарфинкеля. Суть их – нарушение общепринятой нормы, позволяющее выявить содержание и формы обыденных представлений, не заметных в нормальной жизни. Оригинальный метод «от противного». Ему вторит С. Бойм: «Необходимо осмыслить не только правила, законы и запреты данного общества, но и способы увиливания, отлынивания, одурачивания, уклонения и отступления, на которых держится повседневная жизнь. Повседневное – это очевидное-невероятное»<sup>2</sup>.

Определение ситуации *опоздания* разворачивается в следующих направлениях:

1) Герои опаздывают на «нормальный, правильный» Новый год, встреча которого запланирована с «нужными» женихами/невестами. Стоит заметить, что традиция – успеть сделать предложение до боя курантов, соблюдена. Если с Евгением (А. Мягков) всё ясно – залетев в Ленинград, он никак не успеет, условно, на собственную свадьбу, то с правильным Ипполитом дело обстоит трагичнее. Это особенно заметно в психологической достоверности персонажа Ю. Яковлева: пока он справляется с эмоциями – и с непогодой, его место занимают. Он опоздал. Ещё выразительнее визуальное опоздание жениха Ираклия (С. Безруков) показано в критикуемой, но понятной современному зрителю *«Иронии судьбы. Продолжение»* (2007, реж. Т. Бекмамбетов). Вечное опоздание!

Есть ещё один мелкий гастрономический нюанс, который давно волнует автора как зрителя, сопереживающего героям. Проголодавшемуся Жене прекрасная Надя так и не предло-

---

<sup>1</sup> Бергер. П. Л. Приглашение в социологию: Гуманистическая перспектива. М.: Аспект Пресс, 1996. С. 6, 43.

<sup>2</sup> Бойм С. Общие места: Мифология повседневной жизни. М.: НЛЮ, 2002. С. 11-12.

жила сладкое из холодильника. В данном случае опоздание выявляет традиционную норму – до сладкого на Новый год, как правило, не доходит: не судьба.

2) Неудобное обстоятельство, заостряющее драматизм определяемой ситуации – это возраст. Кроме Гали, заглавные персонажи – догоняющие, ловят «последний шанс». В комедии, грустно миметирующей устои традиционного общества, возраст акцентируется как немаловажный фактор. «Мне уже 36», – наигранно весело напоминает Женя, «я уже не молод», – печалится Ипполит Георгиевич, и обречённо выдыхает Надя: «34!» До конференции «Опоздание как сюжет» мне казалось, что уж в «Вокзале для двоих» эйджистская «депривация» снимается. Однако, тем хорош и полезен этот научно-практический жанр, взаимодействие, позволяющее подтвердить или опровергнуть твою гипотезу...

3) Не очевидна, но присутствует поэтика опоздания в музыкальной логике, в романах. Так в цветаевском «Хочу у зеркала...»: «Я вижу – мачта корабля, / И Вы – на палубе... / Вы – в дыме поезда...»<sup>1</sup> – можно предположить, что, подобно розовской Веронике, Она опоздала на прощание. В песне «Я спросил у ясеня» (стихи В. Киршона) пока герой искал любимую, та «стала жена» другого.

Несомненно, от картины к картине комичность кайротических взаимодействий ослабевает, а драматизм, даже трагизм нарастает. Феномен опоздания достигает кульминации в фильме «Вокзал для двоих». Ситуация настолько беспрецедентна, насколько «основана на реальных событиях». Если про жизненность истории взятой на себя вины героем Платоном Рябининым (О. Басилашвили) смакуют телепередачи и документальные фильмы с разной степенью вкуса и такта, то собственно ключевой сюжет о «побеге на зону» известен меньше.

Речь идёт о трагической судьбе известного советского поэта Ярослава Смелякова, которого в приснопамятном 53-м году отпустили из лагеря навестить живших неподалёку от зоны на поселении друзей Валерия Фрида и Юлия Дунского, будущих прекрасных киносценаристов. Поутру, естественно проспав, молодые поселенцы буквально тащили на себе до лагеря осла-

---

<sup>1</sup> Цветаева М. Хочу у зеркала, где муть...// Цветаева М. Избранное/Сост., коммент. Л. А. Беловой. М.: Просвещение, 1990. С. 63.

бевшего Ярослава Васильевича, чтобы он поспел в срок к утренней поверке. По словам Эльдара Александровича, «эту правдивую и одновременно невероятную историю» он слышал от непосредственных участников<sup>1</sup>.



Ситуация опоздания определяется снова на вокзале. При соучастии «других» (работники ресторана) приключается обыденное происшествие – пианист Рябинин отстал от поезда. Тем самым опаздывает на свидание к отцу (перед отбытием на зону). Далее щепетильный интеллигент не успел спросить паспорт у наглого Андрея («стоянку сократили»). Однако поскольку должно состояться кайротическое взаимодействие, то к «игре» подключается официантка Вера (Л. Гурченко). Сначала она действительно опаздывает на последний автобус (и Платон – тому свидетель как соучастник). Потом это происходит уже нарочно: «никуда я не опоздала». Наконец, апогей – угроза опоздания «на зону», что приравнивается к побегу. Не случайно, знаменитая финальная сцена «побега обратного» из

---

<sup>1</sup> Рязанов Э. А. Грустное лицо комедии, или Наконец подведённые итоги / Эльдар Рязанов. М.: ПРОЗАиК, 2010. С. 56.

«Вокзала для двоих» – настоящий саспенс – упоминается в исследованиях, так или иначе затрагивающих лагерную тему. Замечу, опоздание как факт фиксируется охраной – «другими». Лишь, если верить У. Томасу, «воображаемые предположительные значения могут иметь самые что ни есть реальные последствия в виде целенаправленных действий людей»<sup>1</sup>: призыв Веры «Играй!», полившаяся из аккордеона музыка как опознавательный знак ээка Рябинина, ситуацию переопределяет. Кайрос пробил, хотя и весьма сомнительный – ведь Платон находится в воображаемом взаимодействии со «своим забором», а фактически – на зоне. Найденное героями счастье – результат «переопределения» действительности (по методу Г. Гарфинкеля), однако «переопределяется» изначально ситуация несчастья, беды. Двое на убегающей вдаль заснеженной дороге, спина к спине – катарсис, несомненно...

Здесь и оказывается, что поколенческое измерение существеннее, чем хотелось бы думать. В ходе конференции высказывалось мнение, что молодым зрителям беготня зрелых женщины и мужчины, старающихся наверстать свою любовь, да ещё в трагическом пространстве «зоны», кажется фальшивой. Возраст по-прежнему детерминирует восприятие, а распространённый эйджизм даёт богатую пищу для размышлений.

Если рассматривать «рязановские» опоздания как расстыковку времени социального и времени личности, то в публичном дискурсе слабое выражение это находит лишь в «Служебном романе», когда директриса Калугина кокетливо признаётся: «Проспала!» В большинстве же случаев они формируются на микроуровне, в пространстве личном. Однако масштаб опоздания варьируется от захлопнувшего двери автобуса до достигающего характера противозаконной девиации непопадания на переключку в тюрьме.

Кайротические взаимодействия можно считать открытием Рязанова, который интерпретирует иронию времени (в том числе и возраста) методом «от обратного», «от противного», выстраивая феноменологическую перспективу. Такого рода неправильные «незапланированные, незапрограммированные» ситуации, иррациональные и заведомо субъективные, – как их объективация – оказываются при определении повседневного

---

<sup>1</sup> Ковалев А. Д. Указ. соч. С. 9.

жизненного мира для мастера намного важнее, чем рационально нормативные.

Таким образом, в микрокурсе опоздание является одним из парадоксальных ключиков к счастью, утешающих и обнадеживающих, когда «не поздно выбрать новый путь».

**S.N. Yelanskaya**

**“You can’t win without losing!” Being late as the definition of a situation in the system of kairotic interactions in E. Ryazanov’s films**

*This is the follow-up of the study of the diversity in temporal dimensions of personality, started within the framework of the conference “A moment as a plot”. The ambivalence of the category “being late” in our national culture also determines the clearly represented contradictory nature of mismatches with time in cinematography. Our focus is on the creative method of the director Eldar Ryazanov. Being late as a quirk of the life world serves as a plot-forming construct in his films “The Girl Without an Address”, “The Irony of Fate” and “Station for Two”.*

**Keywords:** *definition of a situation, E. Ryazanov, sociological phenomenology, I. Goffman, ethnomethod, age, kairotic interaction.*

**Об авторе**

ЕЛАНСКАЯ Светлана Николаевна, кандидат философских наук, доцент кафедры социологии Тверского государственного университета.

**МИМЕТИЧЕСКАЯ РЕПРЕЗЕНТАТИВНАЯ  
СТРАТЕГИЯ В ФИКЦИОНАЛЬНОМ ДИСКУРСЕ  
«ПОНЕДЕЛЬНИК НАЧИНАЕТСЯ В СУББОТУ»  
БР. СТРУГАЦКИХ)**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-188-194

*Статья состоит из теоретической преамбулы (конкретизируются понятия мимесиса, репрезентации, фикционального дискурса) и практической экспликации (рассматриваются сюжетный, семиотический и метатекстуальный / интермедиаальный уровни) феноменологии опоздания в обозначенном в заглавии тексте. Делается закономерный вывод главным образом о прогностической функции миметических репрезентативных стратегий в фикциональном дискурсе, что фактически и предполагает природа и метафизика самого явления опоздания.*

**Ключевые слова:** Стругацкие, «Понедельник начинается в субботу», репрезентация, мимесис, фикциональность.

Прежде всего проясним несколько мистифицированное название нашей статьи, уточнив ряд понятий, используемых в его формулировке. В миметическом тезаурусе нас интересует общее определение в связи с аристотелевской теорией о мимесисе как художественном принципе, лежащем в основе любой творческой деятельности и связанном с узнаванием, воспоминанием, ассоциативностью и соотнесённостью правды и правдоподобия в искусстве<sup>1</sup>. Автору, по Аристотелю, необходимо «воспроизводить предметы каким-нибудь одним из трех способов: или [он должен изображать вещи так] каковыми они были или есть; или такими, как их представляют и какими они кажутся; или такими, каковы они должны быть»<sup>2</sup>. Далее – феномен репрезентации определяется в «Новейшем философском словаре» как «представление одного в другом и посредством

---

<sup>1</sup> Аристотель. Поэтика. М; Л.: Academia, 1927. С. 51, 58, 60, 61, 63 и т.д.

<sup>2</sup> Там же. С. 73.

другого», и воспринимается как «запаздывающий» или вторичный относительно <...> презентации <...>»<sup>1</sup>. Согласно Михаилу Ямпольскому, существует «античная» и «возрожденческая» модели миметической репрезентации: первая актуализирует материальное – «ткаческое» – начало в искусстве, вторая – идеальное – «визионерское»<sup>2</sup>. И, хотя Ямпольский разрабатывает в данном случае историческое направление аутентичного исследования, второй предложенный им вариант, полагаем, также может стать базисным теоретическим сегментом для наших последующих интерпретаций избранного основного объекта. Причиной служит подтвержденная в ряде публикаций<sup>3</sup> и вполне очевидная без них эстетическая и генетическая инкорпорация повести «Понедельник начинается в субботу» в культурное поле эпохи Возрождения, помимо столь же правомерной пусть и трансформированной встроенности знаменитого текста Стругацких в фольклорное прецедентное пространство. Так исследователи отождествляют жанр указанного текста с ренессансным жанром утопии<sup>4</sup> и раблезианским карнавалом и гротеском через соотнесение обоих жанров с мифологизированной и одновременно идеологизированной историей

---

<sup>1</sup> Радионова С. А. Репрезентация // Новейший философский словарь / Ред. Грицанов А. А. Минск: Книжный Дом, 2003. С. 826.

<sup>2</sup> Ямпольский М. Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре. М.: Новое литературное обозрение, 2007. С. 7.

<sup>3</sup> Например: Чжоу Цзянь. Приёмы выражения интертекстуальности и их функции в повести братьев Стругацких «Понедельник начинается в субботу» // Мир науки, культуры, образования. 2024. № 1(104). С. 578-580.

<sup>4</sup> Который, безусловно, трансформируется в собственную противоположность – антиутопию (см., Смигирев А.В. Люди и машины в повести А. и Б. Стругацких «Понедельник начинается в субботу» // Пушкинские чтения – 2021. Художественные стратегии классической и новой словесности: жанр, автор, текст: Материалы XXVI Международной научной конференции, Санкт-Петербург, 05–06 июня 2021 года. СПб.: Ленинградский государственный университет имени А.С. Пушкина, 2021. С. 99-110.)

советской науки<sup>1</sup>. Кроме этого, общая репрезентационная перспектива повести до некоторой степени призвана – хотя бы в пародийном формате – направить читателя в том числе и к гримуарам XV–XVII столетий.

Наконец, «фикциональный дискурс» включает ряд важных для продуцирования художественных реальностей свойств<sup>2</sup>:

– собственно «проблемно-понятийная» *порождающая* способность – движущая сила любого дискурса;

– интегральный характер, предопределяющий разнонаправленную коммуникацию как внутри одного искусства / текста, так и между сферами искусства и текстами;

– «область фикции – это область идеалов, соотносимых со значениями реального мира»<sup>3</sup>.

Вся эта теоретическая база связана с художественной феноменологией репрезентации как «запаздывающего» воспроизведения, весьма выразительно запечатлённой в повести Стругацких «Понедельник начинается в субботу» как минимум на трёх уровнях, которые мы последовательно представим и хотя бы пунктирно прокомментируем.

#### 1) Сюжетный уровень.

Фатальный и вместе с тем радостный пафос, т.н. «жизнеутверждающий пессимизм»<sup>4</sup> сообщает всей повести интертекст Екклесиаста, книга которого в известной мере выходит за границы библейского канона именно ввиду своей релятивной аллегорической атрибуции. Преобразованная сентенция «Всё суета и томление духа» не обесмысливает реальность – наоборот – способствует её приближенному к истинному восприятию: пусть всё созданное и создаваемое бесполезно в плане

---

<sup>1</sup> Водичев Е. Г. Всегда ли «Понедельник начинается в субботу», или Мифы и реалии сибирской «Новой Атлантиды». Статья первая: мифы // Идеи и идеалы. 2018. Т. 1, № 1 (35). С. 9-26.

<sup>2</sup> Ниже по: Шилков Ю. М. О природе фикционального дискурса // Я. (А. Слинин) и Мы: к 70-летию профессора Ярослава Анатольевича Слинина. СПб: Санкт-Петербургское философское общество, 2002. С. 630.

<sup>3</sup> Там же. С. 630.

<sup>4</sup> Энтлейн М. Н. Жизнеутверждающий пессимизм: о Книге Екклесиаста [Электронный ресурс] // Звезда, № 11. 2011. Режим доступа: <https://magazines.gorky.media/zvezda/2011/1/zhizneutverzhdaysushhij-pessimizm-o-knige-eklesiasta.html> Дата обращения: 02.04.2025.

материального применения – в идеальной перспективе божественной имманентности всё мотивировано. Кажется, именно такой интерпретационный ракурс предпослан повести Стругацких – за Великим пределом (за которым мы на самом деле находимся всегда) результат и процесс взаимобратимы и неразрывны. Но вот напоминать об этом авторам приходится в рамках ассоциативного фикционального дискурса, усиленного в тексте благодаря магическому хронотопу с бесчисленными «необъяснимыми» коллизиями и закономерными случайностями, когда тот же мотив опоздания становится симультанным, «складываясь» с мотивами замещения / подмены / фальшивки / суррогата.

Тогда неслучайны и семантически созвучны Екклесиасту будут и эпитафии к каждой главе, начиная с эпитафии из Гоголя о непостижимости избираемых отдельными авторами отдельных сюжетов и заканчивая эпитафией из Блохинцева о соотношении фактов и фантазии. Вселенная Стругацких не предполагает наличия границы между объективной действительностью и текстом – пропорционально восточному миропониманию, где нет разделения на реальное и нереальное (не забудем о непосредственной связи Аркадия Стругацкого с культурой Востока).

Да и сатира Стругацких не считается современным реципиентом не только и не столько ввиду хронологической отдалённости и теперь, возможно, меньшей интересности событий<sup>1</sup>. Временная дистанция здесь благоприятствует эстетике – игровой эстетике, не лишённой вечной апокалиптичности и реализуемой через модели «вечного опоздания» и, парадоксально, «вечной своевременности». Кот учёный забывает и контаминирует разные песни и сказки; созданные Выбегалло три вида упырей-кадавров представляют своеобразную девальвацию теории воспитания самих Стругацких: три ступени «преображения» / трансгрессии человека – от страдающего до полностью удовлетворённого. Идея контрамоции подтверждает

---

<sup>1</sup> «Слово “суета” являет себя в почти словарном определении, то есть как активное, но мало результативное действие: маги (то есть ученые) активно и весело что-то делают, но КПД (любимое слово эпохи НТР) этих действий почти нулевой, если не сказать отрицательный» (*Снигирев А.В. Указ. соч. С. 109*).

тезис о том, что опоздать никуда и никогда невозможно: «Постарайтесь понять, Александр Иванович, что не существует единственного для всех будущего. Их много, и каждый ваш поступок творит какое-нибудь из них»<sup>1</sup>.

## 2) Семиотический уровень.

Здесь, похоже, в приоритете дублирующие друг друга *пространственные и временные* знаки / образы – такие как *диван–транслятор*, преобразующий реальность в сказку; собственно, *дубли*; *попугай* – образец апробации контрамоции. Так в фантастическом контексте повести *диван* – символ уюта начинавшегося постоттепельного периода (повесть писалась вслед «активной» хрущёвской эпохе и на пороге застойной / «обывательской» брежневской) – саркастически испытывается как транслятор-трансгрессор (последнее, кстати, может отсылать к возникшему позднее в творчестве Стругацких прогрессорству). А, например, *попугай* становится способом концептуализации экзистенциального и онтологического принципа автоматического повтора / автоматической повторяемости всего одновременно – и включается в систему взаимовлияния поступков и времени (когда и будущее воздействует на прошлое и настоящее), многообразно представленную в мировой культуре (от Библии до сериала «Тьма»).

## 3) Метатекстуальный / интермедиальный уровень.

Интенциональность телефильма «Понедельник начинается в субботу» (1965) считывается через пародийно-сказочный и социальный коды, а второго – «Чародеи» (1982) – через синкретико-миметический. Важнейшие эпизоды «Понедельника...» в первом фильме убраны полностью: сосредоточившись на попытке экранизации первой части повести, её адаптаторы, видимо, выполняли и функцию (авто)цензуры<sup>2</sup>, свернув харак-

---

<sup>1</sup> Стругацкий А., Стругацкий Б. Понедельник начинается в субботу: Фантастические произведения. М.: Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2007. С. 250.

<sup>2</sup> «Вообще, «Понедельник...» – в значительной степени капустник, результат развеселого коллективного творчества», – вспоминает Борис Стругацкий, – «...» цензура не слишком трепала эту нашу повесть» (Стругацкий Б. Комментарии к пройденному. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://www.strugatskie.com/wp-content/uploads/2022/12/1998.pdf>. Дата обращения: 23.06.2025).

терный для Стругацких космогонический посыл до формулы, которую произносит персонаж Привалов в финале телеспектакля: «И я очень хочу стать настоящим магом, вырабатывающим счастье»<sup>1</sup>. Сцены решены в жанре сказки и мало раскрывают общую «коллизию» текста Стругацких. Возможно, поэтому после выхода фильма на телеэкраны мнения о нём авторов повести и зрителей были однозначны: «<...> Белинский был молод, неопытен, собственно, это был едва ли не первый его телеспектакль, да и фантастики он не понимал и не чувствовал, скорее всего, просто отдал дань моде, и получилось нечто, резко не понравившееся как самим авторам, так и их поклонникам»<sup>2</sup>. С другой стороны, очевидна разница между мифом и его экспликацией, так или иначе симулякриванной и связанной с понятием «рецептивная эстетика». Столь скептических оценок удостоились и усилия создателей фильма «Чародеи» (несмотря на то, что сценарий написали сами братья).

Наконец, Стругацкие репрезентируют в собственной тандемной авторской и творческой биографии своего рода эффект опоздания: неизбежное превращение парного писательского проекта в персональный, причём в первом тексте, созданном уже в таком амплуа, продолжает исследоваться возникшая в «Понедельнике...» проблема дублей / клонов («Поиск предназначения, или Двадцать седьмая теорема этики»). Этот текст, как и второй сольный роман Б. Стругацкого («Бессильные мира сего», наполненный, кстати, симультанными персонажами, дублирующими самих себя), вышел под псевдонимом, сам же писатель создает «литературный семинар», породивший и воспитавший целую плеяду авторов-фантастов, начавших в том числе воспроизводить сюжеты братьев в новых и не слишком новых регистрах. Всё это вместе, повторим, подспудно актуализирует проблему опоздания – но в перспективе недостатка, нехватки *другого*.

---

<sup>1</sup> Телефильм «Понедельник начинается в субботу» (1965; реж. – Александр Белинский). 1:01:18 – 1:01:26. [Электронный ресурс]. Режим доступа: <https://ya.ru/video/preview/11163373538865413937>. Дата обращения: 04.04.2025.

<sup>2</sup> *Скаландис Ант.* Братья Стругацкие. М.: АСТ: АСТ МОСКВА, 2008. С. 470.

Таким образом, в повести Стругацких «Понедельник начинается в субботу» на уровне сюжета в том числе непосредственно «разрабатывается» мотив *опоздания* в разных аспектах – замещения / подмены / фальшивки / суррогата), обнаруживается знаковая / образная система, заведомо имитационная / симулякризованная вследствие своей легко декодируемой даже не столько прецедентности (начиная, что важно, с цитирования Екклесиаста), сколько миметичности / «миметической репрезентации» (Михаил Ямпольский), специфичной для «усиленной фикциональности» Стругацких. В смежных же с их текстом объектах искусства наблюдается его рецепция: две её «неудачные репрезентации» в кинематографе, а также её разносторонняя футурологичность – от встроенности в общий контекст тандемного творчества братьев (дубли / клоны и пр.) до прогнозирования сегодняшней (пост)(транс)(мета)реальности).

**S.F. Merkuhov**

**Mimetic representational strategy in fictional discourse  
("Monday Begins on Saturday" by the Strugatsky brothers)**

*The article consists of a theoretical preamble (the concepts of mimesis, representation, fictional discourse are specified) and a practical explication (the plot, semiotic and metatextual / inter-mediate levels are considered) of the phenomenology of being late in the text cited in its title. A logical conclusion is made mainly about the prognostic function of mimetic representative strategies in fictional discourse, which is actually implied by the nature and metaphysics of the phenomenon of being late itself.*

**Keywords:** *Strugatsky, "Monday Begins on Saturday", representation, mimesis, fictionality.*

**Об авторе**

МЕРКУШОВ Станислав Фёдорович, Московский педагогический государственный университет, доцент кафедры русской литературы XX–XXI веков; Московский международный университет, доцент кафедры гуманитарных наук; кандидат филологических наук.

## ОПОЗДАВШАЯ МОЛОДЁЖЬ: СЮЖЕТ, КОТОРОГО НЕ БЫЛО

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-195-206

*Сюжет опоздания оказывается не столь частотным в поэзии русского рока, в отличие от романсной или эстрадной песни. В то же время в статье показано, что реализоваться он может в разнообразных вариантах: экзистенциальном, контркультурном, ироническом. Сюжет опоздания связан с важными для русского рока темами: метапоэтической, бытовой, социальной и пр. Исследование сделано на материале песен исполнителей 1980-первой половины 1990-х годов.*

**Ключевые слова:** русская рок-поэзия, время, опоздание, контркультура.

Чуть помедленнее, кони, чуть помедленнее!  
Вы тугую не слушайте плеть!  
Но что-то кони мне попались привередливые —  
И дожить не успел, мне допеть не успеть.

В.С. Высоцкий

Сюжеты опоздания или неуспевания, задержки и пр. можно различать, но, как нетрудно предположить, все они связаны со временными разрывами, несовпадением героя и времени, или даже лучше сказать – противопоставлением своевременности, происходящему в назначенное время, вовремя. С точки зрения своевременности (это сугубо субъективное ощущение) чаще оценивается динамично развивающаяся популярная культура. Именно новые скорости производства эстетического «продукта» заставляют задуматься над тем, нужно ли торопиться, чтобы успеть вовремя поделиться своим произведением со зрителем, а, может быть, лучше задержать его выход, чтобы результат стал более заметен на фоне многочисленных иных проектов, чтобы он оказался своевременным. Быстрая смена эстетических ориентиров, «эпох», заставляет говорить о частотности сюжета опоздания в современном искусстве. Кажется, подходящим материалом для его исследования должна стать русская рок-культура рубежа 1980-1990-х гг., т.к. именно это вре-

мя связано в сознании слушателей и критиков, да и самих музыкантов с представлением о смене эпох и, соответственно, в том числе о тех, кто не успел к этой смене. Эта ситуация была описана в книге А. Горбачёва и И. Зинина<sup>1</sup> в терминах «потерянного поколения». В каком-то смысле эта потерянность может быть определена и через опоздание, особенно в тех случаях, когда это связано с авторами, не дожившими до смены эпох или не успевшими получить популярность, которая бы позволила занять заметное место в новую эпоху.

В то же время необходимо отметить, что собственно сюжет опоздания не слишком распространён в рок-поэзии этого поколения, что вызывает некоторое удивление.

Впрочем, ничего удивительного нет. Сам сюжет опоздания раскрыт скорее биографически. Опоздание выразилось прежде всего в представлениях о несделанном: не успел написать лучшее, опоздал к моменту славы. Цой, хоть и очень торопился, опоздал к новой эпохе. Башлачёв не написал лучшие песни («Однако до вершин мировой литературы он добраться не успел», как пишет о поэте Григорий Войнер<sup>2</sup>).

Можно заключить, что опоздание (не то, что не получилось, а то, чего попросту нет) не случилось. Само опоздание становится скорее несуществующим сюжетом: отсутствие какого-то важного события, в котором должен был участвовать субъект. А такие сюжеты в русском роке указанного периода, конечно, представлены, хотя они достаточно разнообразны, в отличие от романса или эстрадной песни, где чаще всего получают мелодраматическое оформление.

Первую группу опозданий можно назвать экзистенциальными сюжетами, здесь опоздание – это онтологическая величина, свойство мира, с которым сталкивается субъект, чаще всего лирический, пытаюсь каким-то образом установить отношения с мирозданием, далеко не всегда отвечающим чаяниям персонажа.

---

<sup>1</sup> Горбачёва А., Зинин И. Песни в пустоту. М.: Corpus, 2014. 448 с.

<sup>2</sup> Знак кровоточив. Александр Башлачев глазами современников. СПб.: Лимбус Пресс, ООО «Издательство К. Тублина», 2011. С. 256.

Например, в песне А. Макаревича<sup>1</sup> лирический субъект сталкивается с неминуемым течением времени, за которым он не успевает:

Мы увидимся все  
В позаброшенном аэропорте  
При попытке успеть  
На когда-то отправленный рейс.

(А. Макаревич. «Слишком короток век...»)

В песне А. Макаревича опоздание из бытового контекста прорастает в контекст бытийственный. Опоздание – непреложный закон, диктующий недостаточность, скоротечность жизни, а также невозможность соответствия постоянно меняющемуся миру. В этом понимание любая жизнь оказывается опозданием, в подобном представлении актуализируется как важное не только то, что есть, но, что не менее важно, и то, чего нет или не было. Жизнь – не только свершившееся событие, но и горечь несовершенного. Человеческое существование хоть и не лишено смысла, но запаздывание в общем движении превращается в движение к Ничто, событию, которого нет.

Так появляется сюжет наследования: не успевающий совершить необходимое поэт надеется на идущих за ним. Именно по этой причине обращение к следующему поколению герой Макаревича формулирует следующим образом:

И тот, кто шел за мной, пусть поспешит немного,  
Успев все то, чего мне не успеть.

(А. Макаревич. «Скажи, мой друг, зачем мы так беспечны...»).

Связь поколений является в этом сюжете вполне традиционным вариантом сюжета онтологического запаздывания-неуспевания, известного хотя бы по элегии А.С. Пушкина «Вновь я посетил...». Такое же представление актуально и для Б. Гребенщикова<sup>2</sup>:

Любой дом непрочен, если в небе сталь.  
Я хотел бы успеть допеть, но если нет, то не жаль.  
Я строил так много стен, я столько хотел сберечь,

---

<sup>1</sup> Включен в перечень иноагентов Министерства юстиции РФ.

<sup>2</sup> Включен в перечень иноагентов Министерства юстиции РФ.

Но никто из нас не выйдет отсюда живым,  
Никто из нас не выйдет отсюда живым.

(Б. Гребенщиков. «Никто из нас не...»).

Гребенщиков, представляющий следующее после Макаревича поколение русского рока, продолжает сюжет неуспевания/опоздания; так же, как и предшественник, он остро переживает ситуацию опоздания или его предчувствие:

Спой мне, птица, сладко ли душе без тела?  
Легко ли быть птицей – да так, чтоб не петь?  
Запрягай мне, Господи, коней беспредела;  
Я хотел пешком, да видно, мне не успеть...

(Б. Гребенщиков. Кони беспредела).

Очевидно, что у Макаревича и Гребенщикова тема опоздания решается сходным образом. Кроме того, заметны параллели между ними и В. Высоцким, который часто называется предтечей<sup>1</sup> русского рока. Связывает трёх поэтов и тема творчества, близкая теме опоздания; именно она становится для поэтов наиболее важной. Кроме того, у Высоцкого и Гребенщикова тема опоздания развивается в близких образных рядах – «Кони беспредела» и «Кони привередливые»; также поэтов связывает молитвенный характер текста, и тот, и другой поэт обращаются к Богу, что в очередной раз подчёркивает важность развиваемой темы и представление о божественном характере творчества. Пение оказывается основой жизни рок-поэта, как и барда, опоздание здесь равносильно творческой нереализованности. И это представление, конечно, встраивается в сюжет о «не успевших» рок-звездах, о чём говорилось в самом начале. Несмотря на немногочисленные реализации сюжета опоздания в рок-текстах, можно сказать, что этот сюжет приобретает первостепенную важность.

Ещё один классик русского рока, К. Кинчев, решает мотив опоздания в привычном ключе, описывая сюжет отставания от жизни:

---

<sup>1</sup> *Кормильцев И., Сурова О.* Рок-поэзия в русской культуре: возникновение, бытование, эволюция // *Рок-поэзия: текст и контекст.* Тверь: Изд-во Тверского государственного университета, 1998. С. 5-32.

Одинокий вагон  
Молчаливый вокзал  
Утонувший в дожде перрон  
Я, кажется, опоздал  
Голоса не знакомых мне лиц  
Чужие глаза  
Почему я не вижу птиц  
Там, где взлётная полоса? (К. Кинчев. Камнепад).

Мир, в который попадает герой Кинчева, стал ему чуждым, герой одинок, пустота его окружающая подчёркивает статус «лишнего человека», который вполне можно использовать для описания героя.

Песня была написана ещё в 1985, но появилась на альбоме «Jazz» только в 1996, в контексте, который позволяет говорить уже о сюжете несвоевременности русского рока в середине 90-х. Но в 1985 она вполне была созвучна чаяниям и Макаревича, и Гребенщикова, да и Высоцкого, песни которого Кинчев также исполняет.

Интересно зафиксировать, что в данном случае сюжет опоздания вновь реализуется в знакомой последовательности образов: *вокзал*, *вzlётная полоса (аэропорт)*, что заставляет вернуться к сюжету А. Макаревича. Конечно, очень сомнительна прямая связь двух текстов, тем более они написаны почти одновременно (текст Макаревича также относится к 1985 году), но типологическое сходство бесспорно: *вокзал* и *аэропорт* для современного человека – два основных хронотопа, в которых реализуется сюжет опоздания. С этой точки зрения, в контекст размышлений органично вплетается ещё один сюжет опоздания в аэропорту, на этот раз опоздания не за бурно меняющейся жизнью, а за самим временем. Образ пустой взлётной полосы позволяет упомянуть в типологическом ряду и повесть С. Кинга «Лангольер» (1990; экранизация 1995). Интересно, что образ пустого аэропорта, безжизненной взлётной полосы оказываются для Кинга и Кинчева выражением отношений со временем, эмблемой потери времени. В этом смысле два актуальных искусства – рок и кино работают с одной и той же образной системой, что, безусловно, роднит их.

Сюжет опоздания получает сходное развитие и в песнях, и в кино. Опоздание непосредственно связано с темой одиночест-

ва, возникающего из-за «неуспевания» за жизнью. Если в песне «Камнепад» начало первого куплета ещё позволяет говорить о лиричности сюжета, то появляющийся в связи с аэропортом мотив пустоты – статики, пустого неба – переводит сюжет с лирического в онтологический план, что подтверждается и вторым куплетом, правда, в нём появляются некие егеря, которые явно оказываются оппозиционны герою, выступают от имени враждебного мира, который не просто ускользает от героя, но и открывает «сезон охоты» на него. Отношения героя со временем и миром у Кинчева оказываются более драматичными, чем у Макаревича и Гребенщикова, зато агрессивность, направленная на героя, роднит его сюжет с рассказом Кинга.

Классики рока развивают мотив опоздания в экзистенциальном ключе, описывая свои отношения с быстротекущей жизнью. В этом смысле сам рок-н-ролл оказывается непосредственно связанным с мотивом опоздания, в том числе запоздалого ухода:

Мне пора на покой —  
Я устал быть послем рок-н-ролла  
В неритмичной стране  
Я уже не боюсь тех, кто уверен во мне  
<...>  
Где та молодая шпана  
Что сотрет нас с лица земли?  
Ее нет, нет, нет...

(Б. Гребенщиков. Герои рок-н-ролла).

Строчка Гребенщикова «Рок-н-ролл мёртв, а я ещё нет» также иллюстрирует этот сюжет, связанный со сменой эпох и «задержкой будущего». Опаздывает не только поколение Гребенщикова, но и поколение, идущее вслед за ним. История рок-н-ролла начинает мыслиться как череда опозданий, которые связаны не только с пустотой, одиночеством, но и смертью, которая имплицитно присутствует, конечно, у Макаревича и Гребенщикова. Эксплицируется этот мотив в стихотворении Янки Дягилевой:

Молись, грешник, да на часы посматривай  
не опоздай на свидание под гитарным перебором  
Эх, придется углы срезать по живой траве

Вырастет новая – лето нынче буйное  
А к концу ноября – другой коленкор

(Я. Дягилева. «Долго красным светом по живым глазам...»).

Герой Дягилевой, в отличие от героев Макаревича и Гребенщиков, уже не чаёт успеть «дожить», он спешит навстречу смерти. Текст наполнен различными эмблемами и мотивами смерти. Можно отметить, что ярко выраженная тяга к смертельному – это свойство рок-поэзии более позднего времени, пережившей влияния панк-рока, готики, индастриала и пр.

У А. Башлачёва мотив потенциального опоздания к смерти реализуется в ироническом контексте:

Пытался умереть - успели откатать.  
Могли и не успеть. Спасибо главврачу  
За то, что ничего теперь хотеть я не хочу.  
Психически здоров. Отвык и пить, и есть.  
Спасибо, Башлачев. Палата № 6.

(А. Башлачёв. Палата № 6).

Что, впрочем, не разрушает серьёзного отношения поэта к опозданию, которое выражается в нехватке времени:

Нет времени, чтобы себя обмануть,  
И нет ничего, чтобы просто уснуть,  
И нет никого, кто способен нажать на курок  
(А. Башлачёв. Поезд).

Если в песне «Поезд» субъект буквально трагически переживает нехватку времени, то в «Палате №6» мотив опоздания трактуется парадоксально положительно. Смерть, в отличие от сюжета Макаревича и Дягилевой, оказывается избавлением от ещё более незавидной жизни психически здорового, ничего не «хотящего». В этом тексте мотив здоровья превращается в свою противоположность и фактически включается уже в контркультурный контекст противостояния с обыденной логикой (ср. Е. Летов «Словно после долгой тяжёлой болезни...»).

Контркультурный сюжет опоздания реализуется как изменение семантики центрального мотива. Если в вышеназванных текстах опоздание оценивается как негативное, а сюжет в целом связан с потерей необходимого времени, а – в итоге – и жизни. Контркультурное решение мотива опоздания – позитивное. Персонажи песен Макаревича, Гребенщикова, Кинче-

ва, а также и Высоцкого, пытаются преодолеть течение времени, не опоздать. А героиня О. Арефьевой, наоборот, опоздание делает целью, стремясь с несовпадением со спешащим куда-то миром:

На клавишах снега танцует плеть,  
Я иду спиной, чтобы не смотреть,  
Чтоб не успеть, чтобы опоздать  
К часу, когда они будут петь оду од  
Стороне От. (О. Арефьева. Сторона От)

В этом тексте акцентируется важная в контексте наших размышлений синонимия «не успел» и «опоздал». Неуспевание реализует в данном сюжете семантику субъектности: если опоздание – процесс объективный и во многом от субъекта не зависимый, то желание не успеть – это выбор (тоже экзистенциальный) героини.

Героиня Арефьевой движется вспять, а следовательно, плюса «успеть» и «опоздать» оказываются у неё этически инвертированы. Если «точность – вежливость королей», что реализуется в старании успеть к назначенному часу, то противостоящий мейнстриму субъект решает задачу не успеть за всеми, выбиться из общего движения, отойти в «сторону от».

Подобный сюжет уже возникал в русском классическом роке в песне В. Цоя «Без десяти»:

Я должен прийти к девяти  
На работу свою.  
Но сейчас уже без десяти,  
А я только встаю.  
На столе моем завтрак стоит,  
От него не уйти.  
И, наверное, я к девяти  
Не смогу подойти.

Еще только без десяти  
Девять часов.

В объяснительной я напишу,  
Что был у врача.  
А еще напишу, что часов  
На пути не встречал.

И пускай все ругают меня  
На работе моей.  
И пускай все позорят меня  
На работе моей. (В. Цой. Без десяти).

В песне Цоя очевидно, что герой выбирает не регламент, а личное время, противостоя коллективной дисциплине. Если у О. Арефьевой герой становится субъектом экзистенциального выбора, в чём отдаёт себе отчёт, то герой Цоя – бездельник (см. одноимённые песни), сопротивляющийся обязательности социального бытия, противопоставляя ему личное как наиболее ценное.

Сюжет опоздания может пониматься и как отказ от успеха, что также вполне соответствует контркультурной проблематике «Я хочу быть любим, но не вами» (М. Немиров, песня «Инструкции по выживанию»), противоположное «хочется всюду успеть» (П. Мамонов). Если персонажи Макаревича и Гребенщикова апеллируют к Другому, то у Арефьевой и Цоя просто игнорируют этот диалог: герой Арефьевой манифестирует своё одиночество, впрочем, вполне комфортное, а у Цоя он совершенно наплевательски относится к обязательным репрессивным мерам, к которым прибегает социум по отношению «выпадающим» из него.

В контексте противостояния с регламентирующим миром следует вспомнить песню Егора Летова:

Свободу опоздавшим на праздник  
Подарки раздали со среды на четверг  
Ещё один вселенский отказник  
Из влево или вправо выбирает — вверх!  
(Е. Летов. Боевой стимул).

С. Меркушов<sup>1</sup> анализирует мотив опоздания в этом тексте, сближая его с важным для Летова романом К. Оэ «Опоздавшая молодёжь», и делая выводы о реализации одного из центральных для поэта военных сюжетов. Впрочем, это не противоречит и собственно контркультурной интерпретации и пониманию сюжета «отказника» как отказа от иллюзий – «снов со среды на

---

<sup>1</sup> Меркушов С. Праздник Егора Летова // Летовский семинар 2021. Проблема текста. М.: Выггород, 2022. С. 115-116.

четверг». В таком ключе мотив опоздания будет также пониматься как отказ от общего движения к успеху, тому, что удалось. Это будет объяснять и парадоксальный выбор отказника.

Впрочем, мотив опоздания актуализируется не только в «серьёзных» экзистенциальном и контркультурном сюжетах, он может реализоваться в ироническом контексте.

Так в песне группы «Аукцион» мотив опоздания включен в описание утреннего похода в пустыне к роднику, в котором даже неискушённый слушатель легко увидит важнейший сюжет советской жизни – поход за утренним пивом:

Моя история с печальным концом  
(Встану сегодня я рано)  
Пришел, увидел — плотным кольцом  
Верблюдов стадо окружило родник  
(Выйду на гребень бархана)  
И мужик — вжик!  
Я встал сегодня ровно в восемь утра  
(Сердце, как вольная птица)  
Опять случилось то же, что и вчера  
Я опоздал, опоздал, опоздал к роднику  
(С песнею к солнцу стремится)  
И ку-ку! (О. Гаркуша. Водяная дисциплина).

Такая ироническая интерпретация сюжета может быть понята как реакция на соцреалистическое воспевание трудовых будней, начинающихся с рассветом, о чём группа пела в песне на стихи, вычитанные из газеты:

Ещё над миром ночь сквозная  
Сны лезут в каждую кровать  
Но широка страна моя родная  
Пора вставать, пора вставать (автор неизвестен).

Опоздание может включаться и в иронический сюжет несуществления: герой А. Машнина, явно наделённый биографическими чертами, бросает свою кочегарку и отправляется на юг к другу, имеющему большую бочку вина. Он пьёт пиво на лавке. И засыпает. И... «читатель ждёт уж рифму «розы»», но Машнин отказывается от сюжета опоздания. Правда, это совершенно не улучшает жизни его героя: торопясь, он попадает под машину. После больницы он вынужден вновь вернуться в

свою котельную, т.к. лето закончилось... Но фактически герой всё равно не успевает насладиться этим летом и бочкой дружеского вина.

Впрочем, сюжет опоздания может завершаться и счастливо, как, например, в песне Андрея Панова «День рождения», в котором опаздывающие, «идя, скача во весь опор», убегая от ПМГ, всё же достигают цели:

Там друзья сидят,  
Весело стаканами стучат,  
День рожденья всех,  
Но не добраться просто смех

(А. Панов. День рождения).

Важной в контексте наших размышлений следует воспринимать песню «Опоздавшая молодёжь», которая дала название статье. Песня вышла в рамках проекта «Цыганята и я с Ильича», сайд-проекта участников группы «Гражданская оборона». Название вновь отсылает к роману К. Оэ, правда, если в «Боевом стимуле» сюжет опоздания может быть рационализирован, то песня, явно претендующая на роль эмблематической для своей эпохи (альбом «Гаубицы лейтенанта Гурубь» был записан в 1989 году), вряд ли даёт подобную возможность:

Был, что не был – умер, встал  
Вышел, да не глянул – сползли зрачки  
Но из кожи в узел – обязательно быть  
Не быть нельзя, а будешь – смех...

(О. Судков. Опоздавшая молодёжь).

Фрагментарность и ризомность текста сопротивляется любой рационализацией, а интерпретация становится результатом свободной воли слушателя, что, впрочем, может пониматься как авангардное тотальное запаздывание зрителя за художником.

Таким образом, можно сказать, что сюжет опоздания, который представлен не столь широко, всё же позволяет эксплицитировать важные для русского рока сюжетные и тематические комплексы. Несмотря на небольшое количество «текстов опоздания», приведённые примеры показывают, что валентность мотива весьма велика, сюжеты, в которые он включён, реализуют различную проблематику: экзистенциальную, метапоэти-

ческую, контркультурную, бытовую и пр. А кроме того, анализ этого мотива даёт представление о связях в больших культурных контекстах: поэтическом, поп-культурном, субкультурном...

***D.L. Karpov***

**The Latecomer Youth: The plot that Didn't Exist**

*The plot of being late turns out to be not so frequent in the poetry of Russian rock, unlike a romantic or pop song. At the same time, the article shows that it can be realized in a variety of ways: existential, countercultural, ironic. The plot of being late is related to important themes for Russian rock: metapoetic, domestic, social, etc. The research is based on the songs of the performers of the 1980s and the first half of the 1990s.*

**Keywords:** *Russian rock poetry, time, lateness, counterculture.*

**Об авторе**

КАРПОВ Денис Львович, кандидат филологических наук, доцент кафедры общей и прикладной филологии Ярославского государственного университета им. П.Г. Демидова.

**«МЕДЛЕННАЯ АРХИТЕКТУРА»  
КАК ИТАЛЬЯНСКОЕ ИЗОБРЕТЕНИЕ<sup>1</sup>**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-207-214

*Одним из первых концептов, объявивших необходимость рационального замедления энтропии, стал описанный в научной литературе 1990-х и полемически продолженный в первых десятилетиях XXI века проект «медленной жизни». В статье показаны основные правила ценностных ориентиров и реальных возможностей улучшения качества жизни при помощи этических и эстетических критериев наполнения архитектурно-ландшафтного образа «замедляющими» элементами, а также верифицируются слабые и сильные стороны вероятных трансформаций с учетом более чем тридцатилетней практики и многочисленных публикаций адептов замедления архитектурно-строительной деятельности в Италии и за ее пределами.*

**Ключевые слова:** медленная архитектура, философия архитектуры, медленная жизнь, итальянская культура.

Для формирования идеи «медленной архитектуры» большое значение имела философская рефлексия феномена медленно-го восприятия жизни, медленной активности и значения созерцания<sup>2</sup>.

Бертран Рассел считал, что представление о работе как о добродетели вредно, и в современных индустриальных странах нужно проповедовать итальянский образ жизни, а именно средиземноморскую созерцательность и медлительность. В книге «Похвала праздности. Скептические эссе»<sup>3</sup> Рассел пишет: «Конечно, в местах, обделенных средиземноморским солнцем, ле-

---

<sup>1</sup> Исследование подготовлено при поддержке Гранта РФФ 24-28-01707 «Современная философия архитектуры в Италии».

<sup>2</sup> Об этом подробнее: *Nikolaeva Zh. V. «Slow» Visual Environment in the Urban Landscapes // Galactica Media: Journal of Media Studies, 2022. Vol. 4. № 3. P. 85–99. DOI: 10.46539/gmd.v4i3.314.*

<sup>3</sup> *Рассел Б. Похвала праздности. Скептические эссе. М.: АСТ, 2022. С. 15.*

ниться сложнее, и для прославления праздности понадобится внушительная общественная пропаганда».

Уже более тридцати лет мы наблюдаем коммуникативное поведение, социальное действие, движение формальных и неформальных институтов направленные на появление практики и экономики размеренного образа жизни (медленная еда, медленное телевидение, медленный туризм и т.п.). Плавность, информированность, обдуманность — вот основные принципы «нового гуманизма». Такой гуманизм ставит интересы человека превыше работы, карьерного роста, а суету вокруг успешности и вовсе ниспровергает, объявляя заблуждением. Вначале активисты, прежде всего Карло Петрини<sup>1</sup>, говорили в основном о чистой и здоровой, но вкусной и правильно (медленно) сделанной с точки зрения экологов еде, но затем идеология распространилась на различные аспекты культуры и жизни, такие как образование, экономика, потребление, мода, кино, медицина, путешествия, города и архитектура.

Представление о «медленной архитектуре», медленных городах и медленном дизайне восходит к социокультурному конструкту «медленной жизни» («Slow Living»), возникшему в Италии в 1990-е гг. Его появление было связано с тем фактом, что западное общество, когда-то ориентированное на «демонстративное потребление», уже прошло пик интенсификации. Но также важно и то, что новая практическая философия связана традициями средиземноморской культуры, исторически более ориентированной на рефлекссию и визуальную эстетику, чем на практическое действие. В этой логике любое ускорение производства (товаров, объектов, смыслов, образов) противоречит чувственному созерцанию: на него просто не остается времени.

Система пространственного размещения объектов связана с системой совместного проживания. Таким образом, теория вос-

---

<sup>1</sup> Карло Петрини (р. 1949) – основатель первого Университета гастрономических наук в Италии (осн. 2004), изучал социологию в университете г. Тренто. Автор книг «Вкусно, чисто, добросовестно. Принципы новой гастрономии» (Einaudi, 2005); «Революция Slow Food – Новая культура гастрономии и жизни» (Rizzoli, New York, 2006, совм. с Джиджи Падовани); «Еда и свобода» (Giunti Slow Food editore, 2013); «Slow Food. История возможной утопии» (Giunti Slow Food editore, 2017) и др.

приятия и формирования урбанизированных ландшафтов может быть проанализирована с точки зрения этики, критической теории, а также через топологическую рефлексию медленной жизни.

«Медленная архитектура» направлена прежде всего на создание этических и эстетических критериев, определяющих визуальную перспективу новой архитектуры антропоцентрического этапа развития цивилизации, визуальное загрязнение городских ландшафтов, а также методы достижения визуальной экологичности путем замедления визуального (иконического) наполнения архитектурного образа.

Строить меньше, но объекты более высокого качества — один из самых простых способов повысить качество жизни, который, к тому же, этичен и даже выгоден девелоперам. Последние тоже работают меньше ради настолько же эффективного экономического результата. Таким образом архитекторы могут создавать сооружения постепенно, последовательно и органично, принимая во внимание историю и культуру места и людей, используя экологически контекстуальные и устойчивые методы. Это — антитеза броской «иконической» архитектуре, призванной привлекать внимание, разжигать желание и создавать иллюзию успеха.

Медленная архитектура фокусируется на функции, а не на форме, удовлетворяя социальные и психологические потребности при помощи создания пространств, в которых удобнее осуществлять прaxis медленной жизни. Это непрерывный процесс, требующий от архитекторов представлять дизайн по мере развития функций — поэтому вместо того, чтобы оставаться жесткими или фиксированными, конструкции со временем адаптируются к потребностям людей и места.

При этом, поскольку будущее непознаваемо, а человеческие потребности меняются, лучше не создавать ничего лишнего, избыточного. Медленная архитектура не обязательно должна быть минималистично-экономной, скорее, наоборот, сооружение должно быть построено из высококачественных материалов с использованием большого количества ремесленного мастерства (медленного ручного затратного труда), гармонично сочетаться с мировоззрением и привычками владельца, создавать уникальные впечатления и образы, то есть так глубоко

работать со смыслами, что быстро что-то реализовать просто не получится.

Теоретики и практики «медленной архитектуры», основываясь на философии родительского движения «Slow Food», объясняют, что «медленная архитектура» также, как и еда, состоит из ингредиентов: местных и экологически чистых материалов (к ним, кстати, многие, например, архитектор Валерио Олджати, относят бетон<sup>1</sup>), прочных конструкций, изготовленных из материалов, соответствующих контексту, учитывающих местные традиции, сочетающихся с рельефом участка и даже демонстрирующих его возраст (как выдержанные сыры и вина). И тогда можно говорить о формировании чувства подлинной самоидентификации с территорией. В случае подновлений, искажающих первоначальный замысел, допустима аналогия с разогретой и от этого испорченной пищей. Интересным принципом является также внесение в проект информации о том, как сооружение будет выглядеть при старении, с тем чтобы минимизировать любые последующие вмешательства.

Гармонизировать с окружающей средой не просто, часто это понимается более примитивно, как эко-стиль: дерево, дерево и иногда камень. При этом отсутствует четкое понимание желательности использования именно дерева, а на обработку и доставку камня тратится большое количество энергии. В этом смысле эко-архитектура нередко представляет собой имитацию экологичности.

На самом деле только при «медленном» проектировании можно «успеть» учесть все по-настоящему экологические условия участка в отношении солнца, ветра, сезонных температур, использовать преимущества естественного освещения, воздушного потока и естественных возможностей для обогрева и охлаждения и даже проектировать с учетом «Climate Change» – будущих весьма вероятных изменений климата и связанных с этим рисков и возможностей.

Вписать здания в их городское окружение – задача архитекторов, воспитанных на теориях Альдо Росси<sup>2</sup>, но вписать

---

<sup>1</sup> См.: *Olgiati V. Built.* Woodbridge: Antique Collectors' Club, Park Books, 2022. P. 100.

<sup>2</sup> *Росси А.* Архитектура города. М.: Strelka Press, 2015.

здания в природный ландшафт, находясь при этом в городе (ландшафт антропоцена<sup>1</sup>) пока мало кому удавалось.

А что если требуется быстрый, но качественный результат? На этот случай есть тоже есть «медленный» вариант, как будто бы подсмотренный в гетеротопиях М. Фуко: создавать временные, легко трансформируемые и утилизируемые объекты, которые могут сменить владельца, развиваться во что-то будущее и долговечное, сохраняя свои первоначальные формы, или незатратно уничтожаться, не нанося ущерба экологии.

Архитектура, как и обустройство городской среды, — это прежде всего социальная реальность. В XXI веке потребительские предпочтения меняются в сторону ориентации на неагрессивное потребление, в том числе и потребление визуальных паттернов. Социальное предназначение архитектурных пространств сейчас все чаще связывают с этико-философским контекстом «Общества равных возможностей».

Принципы медленного дизайна сложны и трудно переводимы на язык визуальных образов, но отражают этико-эстетический императив: хороший дизайн означает дизайн, основанный на сочувствии к человеку (эмпатии). Такой дизайн получил название «интенционального»<sup>2</sup>. Здание должно быть красиво хотя бы потому, что в будущем никто не станет заботиться об уродливом здании, а значит его жизнь будет недолговечной и, как следствие потребуется его замена раньше возможного срока, что напрямую противоречит принципам медленной жизни. Архитекторы великих эпох были сосредоточены на красоте, а не на скорости возведения постройки.

Политическое движение «за медленный город»<sup>3</sup> сосредоточено на том, чтобы найти альтернативу сложившейся тенден-

---

<sup>1</sup> См.: *Barison M. L'Antropocene architetonico. Sulla formazione di mondo. //Aesthetica Preprint. № 114. 2020. P. 79–97.* <https://doi.org/10.7413/0393-8522042>.

<sup>2</sup> *Gattupalli A. Slow Architecture: Intentional Design for the 21st Century.* [Электронный ресурс:] ArchDaily, 16 Jan 2023. Режим доступа: <https://www.archdaily.com/995043/slow-architecture-intentional-design-for-the-21st-century>. Дата обращения 10.07.2025.

<sup>3</sup> Официальный сайт ассоциации «Медленный город» [Электронный ресурс]: *Cittaslow International* (англ.). Режим доступа: [www.cittaslow.org](http://www.cittaslow.org). Дата обращения: 30.06.2025.

ции «эстетизации политической экономики». Архитекторы и девелоперы, считающие себя адептами «медленной архитектуры» провозглашают отказ от «контаминирования» архитектуры и политических дискурсов. Это — искусство сопротивления тотальной энтропии иконических образов и социальных коннотаций. Одной из самых тревожных особенностей энтропического ускорения урбанизации является утрата визуального разнообразия. Главный принцип «медленной архитектуры» — противостояние глобализации посредством противостояния усреднению и созданию «не мест»<sup>1</sup>.

\*\*\*

Медленную архитектуру можно понимать и просто как пространства, способствующие неторопливой жизни, или пространства, которые намеренно создаются с течением времени (культурный ландшафт). Создавая неспешные пространства для размещения различных стилей жизни, архитектурный дизайн может способствовать воссоединению с настоящим моментом.

«Медленная архитектура» требует и от архитектора, и от заказчиков «долгосрочного» мышления о будущих поколениях; люди будущего естественным образом становятся соавторами при создании продуманных, социально-ответственных и просто значимых с точки зрения этики и эстетики проектов. Возможно, речь идет об этическом принципе понимания себя как части более крупных систем и выведения заказчика, как и архитектора, из центра событий. Такую архитектуру мы бы назвали эмпатической. Кроме этого продуманно спроектированные дома и территории поднимают на другой уровень эмоциональную историю людей и места. Медленная архитектура, таким образом, ставит во главу угла качество, устойчивость и долговечность, а также социальную и экологическую ответственность и экономическую рациональность.

В хоре увлечений всеобщим замедлением (медленная жизнь, медленные города, медленная эстетика, медленная визуальность) можно расслышать и редкие голоса критиков. Критическая теория позволяет объемнее увидеть сам предмет исследования и показывает новые методы его анализа. Мед-

---

<sup>1</sup> Оже М. Не-места. Введение в антропологию гипермодерна». М.: Новое литературное обозрение, 2017.

ленная визуальная среда и практики ее проектирования — относительно новый объект рефлексии, но уже имеющий своих адептов; ему посвящено достаточное количество специальных исследований, в том числе и критических<sup>1</sup>. Прежде других критическое отношение вызывает сама возможность реализации права на совместное проживание и совместное пользование визуальным ландшафтом. Поэтому те, кто не до конца верит в архитектурную возможность практической реализации принципов медленной жизни, пророчат им судьбу отдельных, но незначительных проектов.

Появление теории «медленной архитектуры» не следует понимать как указание в прямом репрезентативном смысле, тем более в пропозициональном. Архитектура — это не язык. Скорее, архитектура вызывает к жизни способы мышления о мире, которые иначе недоступны; это особый способ мышления, несводимый к другим способам мышления — размышляющий. И его мыслительные образы имеют не меньшее отношение к реальности, чем философские. Таким образом, этот способ является не представлением, а эманацией — проявлением мира, который существует, но еще не актуализирован. В новой архитектурной философии замедления содержится эпистемологическое утверждение: через архитектурное событие мы узнаем что-то о мире.

**Z. V. Nikolaeva**

**«Slow architecture» as an Italian invention**

*One of the first concepts to declare the need for rational entropy deceleration was the “slow life” project, described in the academics literature of the 1990s and continued with polemics in the first decades of the 21st century. The article shows the basic rules of value orientations and real opportunities to improve the quality of life using ethical and aesthetic criteria for filling the architectural and landscape image with “slowing down” elements, as well as verifies the weaknesses and strengths of possible transformations, taking into account more than thirty years of practice and numer-*

---

<sup>1</sup> Fischer O. W. Slow Architecture? The Myth of Local Resistance to Globalization in Architecture: A Critique. // ACSA Local Identities Global Challenges Fall Conference Proceedings. 2011. P. 141–146.

*ous publications by adherents of slowing down architectural and construction activities in Italy and beyond.*

**Keywords:** *slow architecture, philosophy of architecture, slow life, italian culture.*

### **Об авторе**

НИКОЛАЕВА Жанна Викторовна, кандидат философских наук, Санкт-Петербургский государственный университет, доцент кафедры культурологии, философии культуры и эстетики.



# **Вечное опоздание**



ОПОЗДАНИЕ КАК ДВИЖУЩАЯ СИЛА НАРРАТИВА  
В СРЕДНЕВЕКОВЫХ КОСТЯНЫХ ЛАРЦАХ  
НА СЮЖЕТ «КАСТЕЛЯНШИ ИЗ ВЕРЖИ»

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-217-228

*Статья посвящена формированию нарратива в плакетках парижских костяных ларцов на сюжет «Кастелянши из Вержи». Лишенные художественных образцов и вынуждаемые запутанным сюжетом, мастера-резчики XIV века изобрели три правила, которые заключались в постоянном повторении хотя бы одного из персонажей от сцены к сцене; отсутствии основополагающего протагониста и ведении сюжета поэтом-фатумом; активизации нарратива постоянным запаздыванием героев и событий.*

**Ключевые слова:** построение нарратива, рыцарский роман, куртуазная культура, темпоральная логика, слоновая кость, средневековое ремесло, готика.

Мотив опоздания и упущенного момента — это один из топосов организации средневекового литературного повествования. Именно хронологическое несовпадение решений и реакций способствовало тому, что действие развивалось, у него появлялись кульминация и развязка.

Одним из ярких примеров подобного средневекового повествования, построенного на постоянном запаздывании персонажей и событий, является «Кастелянша из Вержи» — французская куртуазная новелла<sup>1</sup>, написанная во второй половине XIII в.<sup>2</sup>, до 1288 года<sup>3</sup>. По сюжету рыцарь и кастелянша полюбили друг друга, однако приняли решение держать свою связь в тайне и пользоваться изысканным языком символов: так,

---

<sup>1</sup> Bergez D., Stalloni Y., Vannier G., Lauvergnat-Gagnière C., Poupert A. *Precis De Litterature Francaise // Lettres Sup.* Paris: Armand Colin, 2009. P. 48.

<sup>2</sup> La Chastelaine de Vergi. *Poème du XIIIe siècle / ed. par Gaston Raynard.* Paris: Librairie ancienne honoré champion, 1921. P. 3.

<sup>3</sup> Lakits P. *La Chatelaine de Vergi et l'évolution de la nouvelle courtoise.* Debrecen: Kossuth Lajos Tudományegyetem, 1966. P. 5.

чтобы назначить свидание, кастелянша должна была выпустить в свой сад тренированную собачку. Причина, по которой роман следовало охранять как величайшую тайну, не названа, однако именно обет молчания возлюбленных становится завязкой рассказа и источником всех дальнейших бед. Пока кастелянша наслаждалась нежностью рыцаря, страстью к нему воспылала и герцогиня — жена владельца замка и властителя над жизнями рыцаря и кастелянши. Неверная жена попыталась соблазнить рыцаря, но не нашла взаимности. Тогда отвергнутая женщина обратилась к своему мужу и его вассалам и обвинила рыцаря в нападении. Чтобы спасти свое доброе имя и жизнь, юноша был вынужден раскрыть имя истинной возлюбленной и даже предоставить феодалу возможность наблюдать за свиданием, чтобы доказать правдивость своих слов. Герцогиня, которой не удалось ни соблазнить, ни обвинить рыцаря, приняла решение отомстить: она выманила у супруга имя настоящей возлюбленной юноши и вскоре пригласила кастеляншу на герцогский бал. Там женщина намекнула бедняжке, что знает о ее выдающихся навыках дрессировки псов. Несчастливая девушка, отравленная недоверием и предательством, скончалась от горя. Вероятно, если бы свидания не были тайными и любовная связь была бы предъявлена миру раньше, ядовитый намек на бесчестие не разбил бы девушке сердце. Однако рыцарь опоздал с объяснениями и защитой любимой — он обнаружил только ее мертвое тело и, не выдержав своей вины и позора, пронзил себя мечом. На этот раз опоздавшим и проигравшим оказался герцог: найдя погибших возлюбленных, он наконец осознал, что его перехитрила жена и как он сам помог ей в совершении мести. Дабы защитить честь рода и наказать обманщицу, герцог собственноручно казнил жену и отбыл в крестовый поход, где нашел свою загородную искупительную гибель. Как кажется, вся эти трагические смерти следуют сплошной чередой благодаря двум условиям: изначальным рамкам истории, где секретность любовной связи является необъяснимой, но безусловной данностью, и постоянным эмоциональным и хронологическим несовпадениям, из-за которых герои не успевают объясниться, поговорить и доказать свою безвинность.

Означенные условия развития нарратива постепенно наводят читателя на мысль о том, что всеми событиями в каждой

из 958 строк управляют не герои: они только безвластные игрушки в руках судьбы, которая, посмеиваясь, по-своему составляет все встречи и расставания, все хронологические и эмоциональные коллизии. Однако эта роль злого рока не всегда принадлежала немому властителю над нарративом, ведь «Кастеляншу из Вержи» в придворной среде не только читали, причем внимательно и с большим вниманием к аллюзиям, скрытым в «романах с ключом»<sup>1</sup>, но и декламировали<sup>2</sup> — тогда именно рассказчику доставалась роль провожатого героев, их главного судьи и защитника.

Несмотря на запутанность сюжета и довольно нелогичные мотивации персонажей, повесть пользовалась огромной популярностью<sup>3</sup> и неоднократно находила воплощение в иллюстрациях. Изредка эти иллюстрации были дополнением к тексту<sup>4</sup>: до нашего времени дошло только два иллюминированных манускрипта с одиночными сценами тайного свидания кастелянши и рыцаря<sup>5</sup> и один манускрипт с полностью иллюминированной повестью<sup>6</sup>. Однако «Кастелянша из Вержи» появлялась и как сумма самостоятельных сцен без текстового дополнения — как набор эпизодов новелла была помещена на

---

<sup>1</sup> В образах супругов-герцогов принято видеть правящую чету Бургундии. См.: *Images in ivory: precious objects of the Gothic Age* / ed. by Peter Barnet. Detroit: The Detroit Institute of Arts Founders Society, 1997. P. 69.

<sup>2</sup> Подробнее о восприятии «Кастелянши из Вержи» на слух и «музыкальных играх» внутри текста см.: *Shir D. J. "La Chastelaine de Vergi" — the technique of stylistic cohesion // Reading Medieval Studies*. 1980. Vol. 6. P. 84.

<sup>3</sup> Полный список манускриптов с «Кастеляншей из Вержи» см.: архив литературы Средних веков Arlima. [URL]: [https://www.arlima.net/ad/chastelaine\\_de\\_vergi.html](https://www.arlima.net/ad/chastelaine_de_vergi.html). Дата обращения: 10.06.2025.

<sup>4</sup> *Tomasi M. "Les fais des preudommes ausi com s'il fussent present": gli avori cavallereschi tra romanza e immagini // Le stanze di Artu – gli affreschi di frugarolo e l'immaginario cavalleresco nell'autunno del Medioevo / a cura di Enrico Caselnuovo*. Firenze: Electa Ed., 1999. P. 132.

<sup>5</sup> Париж, ВнF, NAF 4531. Fol. 88r; Ренн, ВМ, MS 243. Ffol. 121r.

<sup>6</sup> Кембридж, Библиотека Тринити Холл, MS 12. Fol. 90r-96r. [URL]: <https://cudl.lib.cam.ac.uk/view/MS-TRINITYHALL-00012/187>. Дата обращения: 10.06.2025.

драгоценные ларцы из слоновой кости<sup>1</sup>. В них аристократы получали и хранили памятные подарки<sup>2</sup>, любовные послания и важные документы<sup>3</sup>. Сохранилось восемь французских костяных «иллюстраций» XIV в. с историей «Кастелянши из Вержи». Цельные ларцы находятся в Музее Метрополитен в Нью-Йорке (№ 17.190.177 и № 17.190.180), в Британском музее в Лондоне (№ 1892,0801.47), в Кастелло Сфорцеско в Милане (№ Avori 34), в Лувре в Париже (№ MRR 77), тогда как отдельные фрагменты располагаются в коллекциях Художественного музея Спенсера в Лоуренсе (задняя панель ларца, № 1966.0005), Национального музея Барджелло во Флоренции (боковая панель шкатулки, № Inv. 117 C) и Британского музея в Лондоне (боковые панели со сценами праздников и казни герцогини, № 1958,0402.1 и № 1958,0402.2). Слоновые бивни, из которых изготавливали плакетки для шкатулок, были весьма дорогостоящим приобретением, и потому изобразительные поля сундучков не несли на себе никаких лишних деталей — мастера намеренно отбирали самые информативные сцены, которые полностью отражали содержание источника. Дополнительную сложность создавало то, что любой зритель видел сцены не одновременно, как в живописном ансамбле, но и не по одной, последовательно, как это происходило при чтении иллюминированного манускрипта: рабочими поверхностями для резчиков были задняя, передняя и боковые грани ларца, а также его крышка, тогда как внутренняя часть и дно оставались гладко отполированными. Это означает, что зритель видел историю небольшими отрезками, суммами эпизодов, но никогда — в целом. Дополнительно дробили эпизоды и неизбежные металлические детали монтажа (скобы, замки, стяжки), без которых ларец был бы всего лишь суммой отдельных плакеток, но не функциональным хранилищем. Несмотря на сложную организацию нарратива на объемном предмете

---

<sup>1</sup> *Tomasi M.* Miti antichi e riti nuziali: sull'iconografia e la funzione dei cofanetti degli Embriachi // *Iconographica*. 2003. № 2. P. 137.

<sup>2</sup> *Крыжановская М. Я.* В мире замков и соборов: прикладное искусство западного средневековья. СПб: Издательство Государственного Эрмитажа, 2007. С. 153.

<sup>3</sup> *Tomasi M.* “Les fais des pseudommes ausi com s'il fussent present”: gli avori cavallereschi tra romanza e immagini. P. 129.

декоративно-прикладного искусства, очевидно, мастерам было важно «запустить» эту историю, заставить зрителя буквально прочитывать ее, хватаясь за ниточку Ариадны в виде отдельных персонажей, затягивающих нас в круговорот событий.

Как же было организовано иллюстративное повествование и какую роль в нем играли столь принципиальные для литературного источника нарративные опоздания? Одним из самых показательных примеров является луврский ларец 1340—350-х гг. (Париж, № MRR 77). В данном случае история начинается в левом верхнем углу крышки ларца: здесь, заключенные в миниатюрную готическую рамку сложной формы, рыцарь и кастелянша встречаются и договариваются держать отношения в тайне. В первой же сцене нам представлен верный спутник кастелянши — ее пес, который просится на ручки. Показана собака и во второй сцене — чуть правее, в верхнем ряду: на этот раз рыцарь нежно держит возлюбленную за руку, а над фигурами склонились символические «декорации» благостного сада наслаждений. После этого зритель должен сделать небольшой скачок к первой сцене нижнего ряда, где девушка в одиночестве дрессирует своего пса, чтобы тот научился приводить рыцаря в сад. Отметим, что этому эпизоду тренировки животного уделено большое внимание, ему посвящена целая отдельная рамка, хотя в начале повести сам пес однозначно не является центральным персонажем. Как кажется, этот акцент на сцене дрессировки был важен не столько для завязки, сколько для дальнейшего рассказа: в драматичной сцене герцогского праздника комплимент навыкам собаки должен был прозвучать в оглушительной тишине, как отсылка к ранее упомянутым сведениям. В противном случае обилие деталей и мысленный возврат к началу истории, объяснение, почему герцогиня говорит о собаке, а не напрямую о бесчестии кастелянши, портили бы «лирическую хронологию»<sup>1</sup> и трагическую паузу, повисающую между двумя женщинами, которые поняли друг друга по намекам и тонкой игре слов. Однако возвратимся к крышке ларца: здесь, во второй сцене нижнего ряда, верный пес, подобно гонцу, бежит к рыцарю сквозь время и пространство, условно обозначенные композиционным

---

<sup>1</sup> Михайлов А. Д. Средневековые легенды и западноевропейские литературы. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 140.

разделителем в виде ствола дерева. Получается, уже в этих четырех начальных сценах, которые знакомят нас с главными героями и условиями их романа, появляется воплощение той судьбы, которая руководит ими — пока что судьба принимает форму очаровательной собачки, которая перепрыгивает из сцены в сцену и становится одновременно атрибутом кастелянши и нашими хлебными крошками в лесной чаще запутанного сюжета повести. Пес не оставляет хозяйку и в весьма интимной обстановке свидания в третьей композиции нижнего ряда. И здесь, при переходе к новой главе повествования, мы осознаем символическую роль атрибутов: лишившись собачки, сменив скромный венец на герцогскую корону, очаровательная девушка обратилась в коварную соблазнительницу, которая тянется к рыцарю, но не получает взаимной ласки. Юноша вполне буквально пытается выйти из неловкого положения: он делает шаг от супруги герцога и отворачивает голову. При этом возникает любопытный эффект, будто рыцарь смотрит на прошедшие нежные свидания с возлюбленной, вспоминает о них в минуту опасности и растерянности<sup>1</sup>. Если бы на месте герцогини была кастелянша, эта камерная сцена имела бы совсем другой характер. Круговое движение нарратива делает поворот и представляет нам разгневанную женщину, которая спешит обвинить вассала в неподобающем поведении. Замыкается кольцо эпизодов драматичным «мгновением до»: герцог наполовину вынул свой меч из ножен и вот-вот пронзит им колени вассала. На этом драматичном моменте зритель вынужден остановиться и повернуть ларец, будто страницу книги. Однако вполне очевидно, что «читатель» делает это без промедления, чтобы поскорее узнать, погибнет ли полюбившийся ему герой и увенчаются ли успехом козни герцогини.

---

<sup>1</sup> Трудно сказать, видел ли глаз средневекового человека, привыкший к нарушению единства времени и места действия и многократному повторению персонажей внутри одного изобразительного поля, подобную отсылку к «прошлому» эпизоду. Подробнее о развитии нарратива через устойчивые схемы и репликацию фигур персонажей см.: *Крыжановская М. Я.* В мире замков и соборов: прикладное искусство западного средневековья. С. 79.

Перевернув шкатулку, владелец следовал за героями к задней плакетке. Здесь он встречал рыцаря и герцога, но на этот раз пожимающими друг другу руки в знак достигнутого согласия. Обратим внимание на этот неизменный прием: снова и снова в каждой последующей сцене остается хотя бы один из героев, который уже был в предыдущем эпизоде. Сначала это была кастелянша, которая представляла то с рыцарем, то с собачкой. Затем фокус внимания переместился на рыцаря, который одни объятия переменил на другие, нежеланные. Следующая реприза принадлежала герцогине, которая от соблазна перешла к ложному обвинению и встретилась с мужем — новым протагонистом, который останется со зрителем на целых пять сцен. Получается, что ни один из героев не появляется «из ниоткуда», каждый раз его вводит и представляет зрителю другой персонаж. Первенство было отдано главной героине, заявленной в названии повести. Вторая сцена задней плакетки напоминает книжную иллюстрацию: здесь герцог прячется за деревом и подглядывает за поцелуем влюбленных. В следующем эпизоде мы переносимся в покои герцогского замка, где жена выведывает у мужа тайну рыцаря. Последняя часть задней плакетки представляет нам кастеляншу у стен массивного замка — девушка получает приглашение на бал, и мы снова не знаем, что ожидает ее в будущем, на боковой стороне шкатулки. Преодолев грань, зритель обнаруживал сцену радостного праздника, где придворные танцевали, взявшись за руки, музыканты трубили, а кастелянша на наших глазах получила страшный комплимент от герцогини. Это та самая немая сцена посреди шумного бала, которая служила кульминацией рассказа и позволяла сделать драматичную паузу, заставлявшую зрителя терзаться догадками о дальнейшем развитии событий.

При следующем движении хозяина шкатулки история получила свою многочастную печальную развязку. Отметим, что трагические события гибели главных героев вынесены именно на переднюю плакетку, с которой владелец взаимодействовал чаще всего, открывая и закрывая свой ларец на ключ. В первом эпизоде мы входим в спальню кастелянши и обнаруживаем ее бездыханное тело: интересно, что в данном случае даже мы как зрители оказываемся опоздавшими — нас опередила молодая служанка, только что увидевшая мертвую хозяйку и

всплескивающая руками в немом отчаянии. На стене покоев кастелянши уже ждет наш следующий путеводный герой — длинный меч в ножнах. В следующей сцене принцип построения остается неизменным: мертвая кастелянша остается на месте, из главного действующего лица превращается в контекст и декорацию. Место служанки, с ужасом обнаружившей тело вместе с нами, занимает рыцарь, который не успел прийти к возлюбленной с уверениями в преданности, а потому теперь пронзает себя мечом. Третья сцена: композиция уже переполнена мертвыми телами, так что герцог, преодолев до этого нерушимые рамки формата и металлических скоб, не входит в покои кастелянши, но оказывается снаружи и сквозь преграды достает из груди верного вассала меч, который несет дальше. Обратим внимание на то, что здесь нового опоздавшего персонажа ведет по истории именно меч, который становится одновременно его мотивацией, целью и орудием. Мы провозжаем взглядом герцога, уверенно шагающего в неизвестность, за новую грань шкатулки, и вынужденно следуем за ним по пятам.

Последняя боковая плакетка оказывается самой кровавой: герцог нес меч к конкретной жертве — своей жене, ее голову он и отсекает. Убийство совершается в присутствии придворных, которым приходится стать свидетелями праведного гнева властителя: герцогу было важно провести казнь публично, чтобы смыть позор со своего рода. Несмотря на свершившееся наказание, даже в этом случае персонаж опоздал: разгадай он козни раньше, не доверься чарам герцогини, всех гибелей можно было бы избежать. Но, увы, опоздания случились, поэтому герцог, очистив свое имя благородного мужа, снимает капюшон в знак смирения, падает на колени перед клириком и просит благословения на участие в крестовом походе<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Этот эпизод вызывает в памяти сцену отъезда герцога Тюрингского из верхнего регистра вышивки с историей св. Елизаветы XIV века из собрания Государственного Эрмитажа. Герцог Тюрингский, как и герцог из истории кастелянши, не вернется из крестового похода живым. См.: *Крыжановская М. Я.* В мире замков и соборов: прикладное искусство западного средневековья. С. 86. Детали шитья см.: *Желтакова Я. И.* Средневековые бестиарии и их особое значение

Описанное на примере луврского ларца построение нарратива было общепринятым, однако могло варьироваться в деталях. Так, на крышке ларца № 1892,0801.47 из Британского музея несколько изменено положение сцен: объяснение, договор, тренировка собаки и любовная сцена рыцаря и кастелянши оказались в левой части, тогда как правая полностью посвящена взаимодействию с герцогской четой. Тут мы встречаем эпизоды соблазнения, обвинения, грядущей казни и разговора вассала с феодалом. При подобном построении зрительский взгляд не блуждает по странным «завихрениям» сюжета, но совершает два логичных «малых» сюжетных круга. Так как сцена разговора рыцаря с герцогом была перенесена на крышку, на задней плакетке эпизод подглядывания мастер развил на два поля.

Не следует приведенной выше схеме и крышка ларца № 17.190.180 из Музея Метрополитен: здесь больший акцент сделан на любви рыцаря и кастелянши, которой отведено шесть квадрифолиев, меньший — на соблазнении рыцаря герцогиней. Повествование в данном случае развивается не по двум отдельным «малым» кругам, а линейно, по строчкам. Эпизоды разговора рыцаря с герцогом не уместились на крышку, поэтому им была отведена боковая панель. На задней плакетке, следовательно, показаны картины подглядывания и праздника. Вследствие нехватки места гибель кастелянши и рыцаря пришлось уместить на одну единственную боковую плакетку, а переднюю сторону оставить для драмы герцогской четы. В данном ларце все сцены как бы сдвинулись на один эпизод назад, из-за чего выверенная организация пострадала и стала менее эффектной в своих драматичных переходах между кульминационными моментами.

Итак, мы можем выделить несколько характерных черт организации нарратива на костяных шкатулках с историей «Кастелянши из Вержи». Во-первых, из сцены в сцену мастера переносили одного из персонажей, что существенно облегчало «чтение» истории даже при первом знакомстве с сюжетом. «Отправной фигурой» является заглавная героиня — сама кастелянша. Повторяя ее фигуру, резчики вводили ее возлюбленно-

го – рыцаря, через него – герцогиню, затем герцога. Вероятно, такая репликация героев в духе параллакса помогала зрителям запомнить их и не заблудиться в хитросплетениях сюжета. Как кажется, эта особенность имеет и литературную речевую основу: как в строках повести повторялись неизменные характеристики и имена персонажей<sup>1</sup>, так и на костюжных ларцах мы неоднократно находим их узнаваемый облик.

Второй особенностью является то, что в иллюстрированной истории нет одного единственного главного протагониста: все события разворачиваются как бы по велению высших сил, которые наказывают кастеляншу и рыцаря за неподобающее поведение<sup>2</sup>, герцогиню — за грехи и обман, герцога — за излишнее доверие женщине и слабохарактерность. Поистине главным актором является судьба, которая в случае костюжных плакеток выбирает для себя разные «воплощения», будь то собачка или меч. Вполне вероятно, что у рока был и живой голос — скорее всего, сам владелец шкатулки или приглашенный поэт могли использовать драгоценный ларец как иллюстрацию при декламации популярной новеллы. Разделение плакеток на отдельные сцены и части ларца только усиливало эмоциональный эффект от подобного чтения: рассказчик получал возможность делать драматичные паузы в кульминационные моменты, заставляя своих слушателей мучаться предположениями или голосом и жестами привлекать внимание к неожиданным поворотам сюжета «песни-повести»<sup>3</sup>.

Литературоцентричный подход объясняет и третью особенность изобразительного нарратива — огромную роль, которую в нем играют хронологические несовпадения: кастелянша и

---

<sup>1</sup> О роли лексических повторов см.: *Shirt D. J.* “La Chastelaine de Vergi” — the technique of stylistic cohesion // *Reading Medieval Studies*. 1980. Vol. 6. P. 86–91.

<sup>2</sup> Кастелянша в принципе оказывается не совсем реальным персонажем — она приравнена к самой высокой любви *fine amor*, и, когда любовь исчезает — умирает и сама девушка, т. е. *fine amor* буквально превращается в смерть. *Shirt D. J.* “La Chastelaine de Vergi” — the technique of stylistic cohesion. P. 94.

<sup>3</sup> *Самарин Р. М., Михайлов А. Д.* Французский рыцарский роман // *Литература Западной Европы Раннего и Зрелого Средневековья. История всемирной литературы*. Т. 2. М.: Наука, 1983–1994. С. 561–562.

рыцарь не спешат заявить о любви, поэтому их встречи остаются тайными, рыцарь находит возлюбленную уже мертвой и поэтому в следующей сцене закалывает себя, герцог не успевает спасти своего вассала и, вынужден у него из груди меч, вынужден искупить предыдущую сцену своим отъездом и казнью герцогини. Как кажется, эти вечные опоздания были вынужденной мерой при организации «трагедии положений»<sup>1</sup>, в которой еще не существовало полноценной эмоциональной разработки персонажа<sup>2</sup>, пока не было продуманных подсознательных мотиваций и психологического развития. Без них действия героев оставались не слишком обоснованными, и потому было так важно путем постоянных опозданий помогать действию продвигаться, персонажам — не застывать в одном состоянии, а финалу — все же наступить, несмотря на все перипетии и «тупики» математически выверенного<sup>3</sup> сюжета.

Следовательно, мы можем утверждать, что подлинной движущей силой структурированного нарратива в оформлении костяных ларцов на сюжет «Кастелянши из Вержи» является именно несвоевременность решений и мыслей персонажей, которая вынуждает сюжет развиваться. Вся иллюстрированная история, построенная на опозданиях и повторах сцен и персонажей, оживала благодаря рассказу, сопровождавшему демонстрацию роскошного резного ларца.

**A. A. Savchenkova**

### **Tardiness as motive force in medieval ivory caskets with “Châtelaine de Vergi”**

---

<sup>1</sup> Трагедия попыток скрыть (франц. *celer*), как обозначает это Дэвид Шёпт. *Shirt D. J.* “La Chastelaine de Vergi” — the technique of stylistic cohesion. P. 87.

<sup>2</sup> О психологии и развитии характеров персонажей в «Кастелянше из Вержи» см.: *Frappier J.* Remarques sur la structure du lai: essai de definition et de classement // *La literature narrative d’imagination.* Paris: Presses universitaires de France, 1961. P. 35-39.

<sup>3</sup> О «формуле» «Кастелянши из Вержи» см. «структурное объяснение» Поля Зумтора (*Zumthor P.* De la chanson au recit: La Chastelaine de Vergi // *Vox Romanica.* 1968. Vol. 27. P. 80) и «объяснение элементами сюжетной композиции» Рожера Дюбуи (*Dubuis R.* Les Cent Nouvelles Nouvelles et la tradition de la nouvelle en France au Moyen Age. Grenoble: Honoré Champion. P. 524).

*The article is devoted to the narrative in the Parisian bone caskets on the subject of "La Chatelaine de Vergi". Deprived of artistic models and forced by the intricate plot, the carvers of the 14th century invented three rules, which consisted of the constant migration of at least one of the characters from scene to scene; the absence of a fundamental protagonist and the plot being led by a poet-fate; the activation of the narrative by the constant tardiness of events.*

**Keywords:** *narrative structure, chivalric romance, chivalry, temporal logic, ivory carving, medieval art, literature presentation, illustrative material, medieval craft, gothic art.*

### **Об авторе**

САВЧЕНКОВА Анна Андреевна, главный специалист отдела дополнительного образования МГУ имени М. В. Ломоносова, исторический факультет, отделение истории искусств.

## КУДА ОПАЗДЫВАЛ РУССКИЙ ПУТЕШЕСТВЕННИК Н. М. КАРАМЗИНА

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-229-237

*В статье рассматривается опоздание как часть движения во времени в «Письмах русского путешественника»: куда, как и почему он опаздывал и/или задерживался и какие мысли и чувства у него при этом и после этого возникали.*

**Ключевые слова:** опоздание, травелог, Н. М. Карамзин, Письма русского путешественника.

«Письма русского путешественника» рассматриваются исследователями преимущественно в трёх направлениях:

во-первых, с точки зрения их места в истории русской литературы, её эволюции, периодизации, идейных и жанровых исканиях, связях с европейской традицией – в этом случае отмечаются характерные особенности многослойности «Писем», одновременно относящихся и к травелогу, и к роману воспитания, и к автобиографическим запискам, и к эпистолярности, выводится двойственность литературной маски, отмечается русский колорит взгляда на мир, интерес к национальному своеобразию в противопоставление социальному, как у А. Н. Радищева, и т.д.<sup>1</sup>;

---

<sup>1</sup> Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма: Эстетические и художественные искания. СПб.: Наука, 1994. С. 155–253; Лотман Ю. М., Успенский Б. А. «Письма русского путешественника» Карамзина и их место в развитии русской культуры // Карамзин Н. М. Письма русского путешественника. Л.: Наука, 1984. С. 525–606; Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. М.: Книга, 1987; Сорникова М. Я. Жанровая структура «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2006; Соловьёв А. Ю. Русская литература путешествий в исследованиях последних лет // Русская литература. 2021. № 3. С. 254–262. Кафанова О. Б. «Письма русского путешественника» Н. М. Карамзина – книга самовоспитания автора и первый роман воспитания в России // Карамзинский сборник 2023. Ульяновск, 2024. С. 63–74; Полонский В. В. Самопознание в зеркале инокультуры: «Письма русского путешественника» Карамзина // Два века от Карамзина: Литература в диалогах с историей и межкультурных связях. М., 2024. С. 17–27.

во-вторых, в соотношении с творчеством самого Н. М. Карамзина, в первую очередь прозаическим<sup>1</sup>;

в-третьих, внимание привлекают отдельные детали в ткани повествования «Писем»: особую роль чтения, портретности, пейзажности и исповедальности (Н. Д. Кочеткова), стилистические и риторические приёмы<sup>2</sup>, прецедентность<sup>3</sup>, женская тема<sup>4</sup>, чувства и эмоции<sup>5</sup>, инокультуры и национальные типы<sup>6</sup>, одежда<sup>7</sup>, поэтика и семантика чисел<sup>1</sup> и т.п.

---

<sup>1</sup> *Сапченко Л. А.* Творческое наследие Н. М. Карамзина: проблемы преемственности: дис. ... докт. филол. наук. М., 2003. С. 116–238; *Алпатова Т. А.* Проза Н. М. Карамзина: поэтика повествования. М.: Московский гос. обл. ун-т, 2017.

<sup>2</sup> *Веселова А. Ю.* Формы и функции иронии в «Письмах русского путешественника» Карамзина // *Дар дружества и муз.* СПб., 2018. С. 149–158.

<sup>3</sup> *Дульцева Ю. В.* Инициальные обозначения и сокращения имен в структуре повествования «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина // *Современные проблемы литературоведения, лингвистики и коммуникативистики глазами молодых ученых. Традиции и новаторство.* Уфа, 2018. Т. IX. С. 42–49; *Романова Г. И.* Прецедентные тексты в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина // *Национальный стиль русской литературной классики.* М., 2019. С. 137–146.

<sup>4</sup> *Козлова Н. Н.* Женская тема на страницах «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина // *Социально-политические процессы в меняющемся мире.* Тверь, 2011. С. 59–65.

<sup>5</sup> *Аржанов А. П.* Меланхолия в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина // *Коды русской классики: «дом», «домашнее» как смысл, ценность и код.* Самара, 2010. Ч. 1. С. 212–218.

<sup>6</sup> *Зимица Е. В., Ильченко Н. М.* Лондон в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина // *GENIUS LOCUS: Столицы мира в творчестве русских и зарубежных писателей.* Нижний Новгород, 2018. С. 34–38; *Демидова Т. Э.* Образ Англии, англичан и английской жизни в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина // *Карамзинский сборник 2022.* Ульяновск, 2023. С. 130–139; *Романова Г. И.* Немецкий ландшафт в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина // *Семантика сада и леса в русской литературе и фольклоре.* М., 2017. С. 91–100; *Бычков М. А.* «Швейцарский след» в эстетических воззрениях Н. М. Карамзина // *Исторический путь России: из прошлого в будущее.* СПб., 2021. Т. 1. С. 71–75.

<sup>7</sup> *Киселева И. А., Поташова К. А.* Шляпа как деталь костюма и средство характеристики персонажа в «Письмах русского путешественника»

Время в «Письмах» при этом, насколько можно судить, не становилось предметом специального рассмотрения. Отдельные наблюдения о динамике повествования / динамизме нарратива связаны с повествовательными приёмами Карамзина и общими перемещениями путешественника в пространстве и времени (соотношение маршрутов автора и героя детально рассмотрено Ю. М. Лотманом и Б. А. Успенским). В художественном и повествовательном отношении «Письма» обнаруживают метатекстуальность и разновременность автора и героя<sup>2</sup>, сочетание субъективного и эстетически осмысляемого (под влиянием трудов Г. Э. Лессинга) времени<sup>3</sup>. Подобными наблюдениями, немногочисленными и во многом схожими, упоминания времени в «Письмах» и ограничиваются. Любопытным преломлением взгляда на время, в том числе фиксируемое технически посредством часов, стал на этом фоне доклад Томоо Канадзава «“Часовое время” в “Письмах русского путешественника” Н. М. Карамзина и других текстах», представленный 24 сентября 2024 г. на заседании Отдела по изучению русской литературы XVIII века Института русской литературы (Пушкинского Дома) РАН.

Вместе с тем время следует рассматривать и в аспекте бережного к нему отношения и подчинения ему, особенно когда речь идёт о следовании некоему графику перемещения – работанному или относительно ситуативному, точному или приблизительному, понимаемому заранее или осознаваемому постфактум: опережение и опоздание, спокойное точное прибытие или спешка ради прибытия в срок – установка хронологических координат в различных ситуациях может означать

---

ка» Н. М. Карамзина // Русский язык в славянской межкультурной коммуникации. М., 2017. С. 137–146.

<sup>1</sup> Романова Г. И. Поэтика чисел в «Письмах русского путешественника» Н. М. Карамзина // Национальный стиль русской литературной классики. М., 2020. С. 182–192.

<sup>2</sup> Сорникова М. Я. Жанровая структура «Писем русского путешественника» Н. М. Карамзина: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Коломна, 2006. С. 6, 11.

<sup>3</sup> Аллатова Т. А. Проза Н. М. Карамзина: поэтика повествования. М.: Московский гос. обл. ун-т, 2017. С. 60–68.

разное и различно восприниматься как автором текста, так и его героями.

Посредством сплошной лексико-морфологической выборки по тексту «Писем» на различные поисковые запросы мы можем, с оговоркой о том, что более методичный поиск от страницы к странице мог бы уточнить наши наблюдения, констатировать следующее: чувствительный русский путешественник Карамзина никуда не опаздывал, не запаздывал, не мог припоздниться, не задерживался, не знал опоздания и задержки (как, впрочем, и прибытия к сроку и в срок), не отставал, не спешил и не торопился именно с целью успеть (спешка и торопливость путешественника связаны с живым интересом к чему-либо, а не с попыткой не опоздать), однако ему случалось *прибыть поздно* (12 раз)<sup>1</sup>, несколько раз проявить забывчивость времени, *опоздать* (трижды), один раз *запоздать*, *поздними* же были лишь лондонские обеды, «которые можно почти назвать ужинами»<sup>2</sup>, а прибытие *не вовремя* означало не оплошность с пунктуальностью, но приход в ту пору, когда лейпцигский доктор Платнер был занят работой.

Рассмотрим наиболее интересные примеры, упомянув и некоторые похожие на них по форме, но отличные по содержанию.

#### 1. Опоздать.

Данный глагол фиксируется три раза: один раз путешественник опаздывает в Париже (апрель 1790 г.) и дважды – в Лондоне (июля 1790 г.).

Парижское опоздание никоим образом не связано с самим путешественником – его причиной является перемена жизни самой французской столицы. Во время прогулки с аббатом Н\* герой оказывается на улице Сен-Оноре, бывшей некогда неве-

---

<sup>1</sup> Текст «Писем...» цитируется по изданию: *Карамзин Н. М. Письма русского путешественника*. Л.: Наука, 1987.

<sup>2</sup> Эта привычка вызвала иронию героя о подлинной причине происхождения английского любопытства: «Описания свои заключу я примечанием на счет английского любопытства. Что ни пойдете вы здесь осматривать, церковь ли св. Павла, Шекспирову ли галерею или дом какой, везде находите множество людей, особливо женщин. Не мудрено: в Лондоне обедают поздно, и кто не имеет дела, тому надобно выдумывать, чем занять себя до шести часов».

роятно оживлённой, а ныне ставшей практически пустой. Столь разительная перемена сопровождается словами аббата: «Вы опоздали приехать в Париж; счастливые времена исчезли; приятные ужины кончились; хорошее общество (*la bonne compagnie*) рассеялось по всем концам земли. Маркиза Д\* уехала в Лондон, графиня А\* – в Швейцарию, а баронесса Ф\* в Рим, чтобы постричься там в монахини. Порядочный человек не знает теперь, куда деваться, что делать и как провести вечер».

В Лондоне же путешественник опаздывает сам. Первый раз – когда собирается на скачки и как будто всерьёз предугадывает желание друзей-адресатов письма: «Теперь вы, друзья мои, ожидаете от меня другой картины, хотите видеть, как тридцать, сорок человек, одетых зефирами, садятся на прекрасных, живописных лошадей, приподнимаются на стременах, удерживают дыхание и с сильным биением сердца ждут знака, чтобы скакать, лететь к цели, опередить других, схватить знамя и упасть на землю без памяти; хотите лететь взором за скакунами, из которых всякий кажется Пегасом; хотите в то же время угадывать по глазам зрителей, кто кому желает победы, чья душа за какую лошадью несется; хотите читать в них надежду, страх, опять надежду, восторг или отчаяние; хотите слышать радостные плески в честь победителя: “Браво! Виват! Ура!..”» – однако за этим подробным описанием событий следует саморазоблачение, создающее эффект обманутого ожидания: «Ошибаетесь, друзья мои! Мы опоздали, ничего не видали, посмеялись над собою и пошли осматривать большой Виндзорский дворец».

Второе лондонское опоздание уже не настолько забавно: путешественник в компании соотечественников отправляется в увеселительный сад Ранела (*Ranelagh Gardens*), чтобы насладиться музыкой и лондонским обществом, однако расстояние играет против времени: «В восемь часов отправились мы, русские, в Ранела пешком; не шли, а бежали, боясь опоздать, устали до смерти, потому что от моей улицы до Ранела, конечно, не менее пяти верст, и в десятом часу вошли в большую круглую залу, прекрасно освещенную, где гремела музыка» – переживания и поспешность перемещения вызвали у героя страшную головную боль, вынудившую его покинуть сад в раз-

гар веселья и вернуться обратно с не меньшими мучениями из-за каретных пробок на лондонских улицах.

К глаголу «опоздать» присоединяется глагол неполноты действия «запоздать», также связанный с Лондоном: во время одной из поздних прогулок герой и его друг Д\* оказались около Ричмонда, «запоздали, сбились с дороги и очутились в пустом месте, на берегу Темзы, в бурную ночь, часу в первом», затем происходит встреча с двумя подозрительными типами, вероятно ворами, которые испугались решительности намерений друзей и позволили им пройти – эпизод сопровождается ироничными рассуждениями путешественника в духе «Нигде так явно не терпимы вору, как в Лондоне; здесь имеют они свои клубы, свои таверны и разделяются на разные классы ... В Англии никогда не возьмут в тюрьму человека по вероятности, что он вор; надобно поймать его на деле и представить свидетелей; иначе вам же беда, если приведете его без неоспоримых законных доказательств».

## 2. Поздно.

Наречие встречается в «Письмах» более десяти раз и обычно связано с действиями самого путешественника.

Любопытный пример невольного опоздания встречается уже в июньском письме из Данцига (1789), где герой не предполагал обладать свободным временем для осмотра достопримечательностей: «Я не знал, что почта пробудет здесь так долго, а то бы успел осмотреть в Данциге некоторые примечания достойные вещи. Теперь уже поздно: хотят впрягать лошадей. Более всего хотелось бы мне видеть славную Эйхелеву картину в главной лютеранской церкви, представляющую Страшный суд. ... Хотелось бы мне видеть и профессора Тренделенбурга...» – отметим нагнетание сослагательного наклонения, призванного показать несбывшийся, альтернативный вариант пребывания в городе, намеченный уже после того как герой понял, что всё время ожидания мог провести с пользой.

Также невольное, но уже в ином ключе, опоздание представит перед нами в описании августовского посещения Базеля (1789): «В семи верстах от Базеля находится так называемая пустыня, или обширный сад, принадлежащий одному из здешних богачей <...> Во глубине дикого грота, где чистая вода, струясь с высоких камней, ископала себе маленький бассейн, стоит монумент покойного Гесснера, печальною дружбою

сооруженный... Поздно, поздно приехал я в Швейцарию: умолк голос нежного певца ее!» – швейцарский поэт Гесснер, признанный мастер идиллии, скончался в марте 1788 г., что не могло не вызвать глубочайшее сожаление героя – и самого Карамзина, несомненно желавшего лично познакомиться с высоко ценимым автором. Впрочем, автор, в отличие от героя, определенно знал о кончине поэта – герой же мог себе позволить подобную неосведомленность.

### 3. Не успеть.

Отрицательная конструкция преимущественно связана не с опозданием, а с нехваткой времени (например, ему не хватило времени на курляндской корчме, чтобы дописать письмо друзьям, при этом «в таких торопях» он умудрился ничего не забыть из своих вещей, а в Дрездене он не успел за три часа насладиться картинной галереей, на осмотр которой ему потребовалось бы несколько месяцев).

В Женеве путешественник, задумчиво сидящий на берегу Бильского озера и размышляющий о жившем здесь Руссо, привлекает внимание молодого незнакомца, который «нахлобучив себе на глаза круглую шляпу, тихими шагами ко мне приближался; в правой руке была у него книга. Он остановился, взглянул на меня и, сказав: “Vous pensez a lui” (“Вы о нем думаете”), пошел прочь такими же тихими шагами. Я не успел ему отвечать и хорошенько посмотреть на него; но выговор его и зеленый фрак с золотыми пуговицами уверили меня, что он англичанин». В данном случае причиной опоздания с ответом становится погруженность в мысли, вызвавшая свойственную сентиментализму отрешенность от мира.

В других ситуациях не успевание связано уже с образом жизни, в котором оказывается герой – не пустынный остров в горном озере, но Париж и Лондон захватывают его. Так, едва приехав в Лондон, он спешит насладиться искусством: «Я не видал еще никого в Лондоне, не успел взять денег у банкира, но успел слышать в Вестминстерском аббатстве Генделеву ораторию “Мессию”, отдав за вход последнюю гинею свою». В Париже не только темп событий, но и сама французская речь приводит героя на грань опоздания: «Французские разговоры можно назвать беглым огнем: так быстро летят слова одно за другим, и внимание едва успевает следовать за ними».

### 4. Забывание.

Подобных примеров опоздания, выраженного не собственно лексически, а описательно и контекстуально, в «Письмах» очень мало.

В основном это забывчивость путешественника под влиянием различных обстоятельств. Так, в конце февраля 1790 г., перед отбытием из Женевы далее по намеченному маршруту, «целый вечер бродил я по женевским окрестностям и прощался с любезнейшими мне местами. На высоком берегу шумящей Роны, там, где впадает в нее Арва и где с крутой скалы низвергается пенистый ручей, просиживал я часто до самой ночи; оттуда взглянул ныне в последний раз на тихое прекрасное озеро, на Савойскую долину, на горы и пригорки – вспомнил, где что думал, где что чувствовал – и едва не забыл того времени, в которое запираются городские ворота» – здесь, как и в случае с размышлениями на озере, причиной чуть было не случившейся небезопасной ночёвки за городской стеной оказывается сентиментально-философическая лиричность героя. Отметим, что ранее, в июле 1789 г. герой с приятелем ездили в Потсдам и при возвращении в Берлин захотели посмотреть Шарлоттенбург, однако плохое самочувствие героя вынудило их несколько раз останавливаться для отдыха, так что городские ворота уже были закрыты, но их всё же впустили, при этом следует несколько парадоксальная в свете едва преодоленного недомогания реплика: «...мать природа дышала ароматами вокруг меня. Эта ночь оставила во мне какие-то романтические, приятные впечатления» (ср. с похожей ситуацией с ворами близ Ричмонда). Три эти ситуации в трёх странах похожи, однако различаются физическим и эмоциональным состоянием путешественника, отсутствием/наличием спутников и – главное с точки зрения времени – акцентированием внимания на факте опоздания и преодоления последствий опоздания.

В Лондоне, будучи приглашён на обед к консулу по фамилии Бакстер, герой после неудачной попытки поговорить с англичанкой по-французски увлекается языковой рефлексией о галломании в ущерб родному языку, но спохватывается и просит прощения, «что я так разгорячился и забыл, что меня Бакстер ждет к обеду» – вероятно, опоздания всё же не случилось или же оно оказалось незначительным, однако увлечён-

ность вновь приводит к утрате ощущения времени и памяти о нём.

Наконец, чужая забывчивость также может стать причиной если не опоздания, то ощутимой задержки. Вот что путешественник пишет из Риги в конце мая 1789 г. о неспешности ямщиков: «Вместо ямщиков ездят отставные солдаты, из которых иные помнят Миниха; рассказывая сказки, забывают они погонять лошадей, и для того приехал я сюда из Петербурга не прежде, как в пятый день».

Таким образом, мы можем сделать следующий вывод: карамзинский «русский путешественник» практически никуда и никогда не опаздывал (ни количественно, ни качественно), поскольку его поездка по Европе была продиктована не торговыми, служебными или военными нуждами, маршрут был спланирован, но не требовал жёсткого следования графику и допускал отступления от намеченных сроков, а отдельные опоздания носили локальный и ситуативный характер, были случайными и в целом вполне оправдывались обстоятельствами, в которых были допущены, практически не вызывая у героя негативных эмоций и становясь частью его путевых приключений.

**A. A. Malyshev**

**Where was the Russian traveler by N. M. Karamzin late for?**

*The article examines lateness as part of the movement through time in the “Letters of a Russian Traveler”: where, how and why he was late and/or delayed, and what thoughts and feelings he had during and after that.*

**Keywords:** *lateness, travelogue, N. M. Karamzin, Letters of a Russian traveler.*

**Об авторе**

МАЛЫШЕВ Александр Александрович, кандидат филологических наук, доцент Санкт-Петербургского государственного университета

## МОТИВЫ ЗАПАЗДЫВАНИЯ И ОПОЗДАНИЯ В РОМАНЕ А. С. ПУШКИНА «ЕВГЕНИЙ ОНЕГИН»

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-238-245

*В статье идет речь о том, что ряд персонажей «Евгения Онегина» изображаются в ситуации «plus tard que nécessaire»: Ленский, Филипьевна, её внук, Татьяна, муж. Главный герой, заведомо запаздывающий аристократ, позиционирует себя как dandy, демонстрирует преднамеренную небрежность, выказывает безразличие к происходящему. Чреда «настоящих» опозданий становится для Евгения фатальной.*

**Ключевые слова:** А. С. Пушкин, «Евгений Онегин», опоздание, запаздывание, скорость, денди, сюжетный узел, идея.

Целью нашего исследования стало определение функций мотивов запаздывания и опоздания в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин». Как оказалось, эти составные части сюжета позволяют глубже понять идейный смысл произведения.

Начнём с рассмотрения действий второстепенных персонажей. Их опоздания приводят к тому, что не реализуются многие сюжетные узлы романа в стихах (о нескольких таких вариантах писал Ю. М. Лотман<sup>1</sup>).

Долго не возвращается из поместья Онегина мальчик Тришка, посланный к соседу с любовным письмом. В одном из черновиков А. С. Пушкин прямо на это указывает: «Внук няни поздно воротился» (441)<sup>2</sup>. Ленский в недоумении, переходящем в негодование (102), наблюдает, как Ольга танцует с Онегиным подряд два вальса и мазурку. Владимир не успевает первым позвать невесту на котильон: она уже дала слово Евге-

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий // Лотман Ю. М. Пушкин: биография писателя; статьи и заметки, 1960–1990; «Евгений Онегин»: комментарий. СПб.: Искусство-СПБ, 1995. С. 472–762.

<sup>2</sup> Здесь и далее текст романа в стихах будет цитироваться по изданию: Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. Т. 5. Евгений Онегин. Драматические произведения. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1978 – с указанием номера страницы в скобках.

нию. Решение беспечной дамы сердца окончательно выводит юношу из себя, он в бешенстве покидает дом Лариных.

Татьяна, попав в кабинет Онегина, пытается разгадать тайны его характера — и теряет счёт времени: «Часы бегут; она забыла, / Что дома ждут её давно...» (130). Позднее героиня уже сознательно оттягивает свой отъезд в Москву: «Татьяне страшен зимний путь. /// Отъезда день давно просрочен, / Проходит и последний срок...» (131).

Два других персонажа не то чтобы опаздывают в прямом смысле слова. Но — не спешат. Филиппевна заглядывает в комнату Татьяны тогда, когда все домашние давно встали, поэтому не догадывается, что девушка провела бессонную мучительную ночь (63). В финале произведения появляется князь Н. Муж входит в будуар уже после того, как его супруга объяснилась с Онегиным и оставила того в одиночестве. Определённо, заключительная сцена могла быть намного пикантнее, если бы генерал пришёл чуть раньше.

Обратимся к рассмотрению описания действий самого Онегина. В элегии П. А. Вяземского «Первый снег» (1819 г.) противопоставляются молодость, полная упоительных мгновений, и зрелость с её разочарованиями, усталостью.

Стеснилось время им в один крылатый миг.  
По жизни так скользит горячность молодая,  
И жить торопится, и чувствовать спешит!<sup>1</sup>

Последний стих стал эпиграфом к первой главе романа, такое начало даёт установку на восприятие жизни юного Евгения как блестящего полёта. По словам А. М. Ранчина, «Вяземский пишет о радостном упоении страстью, Пушкин в первой главе своего романа — о горьких плодах этого упоения. О насыщении. О преждевременной старости души»<sup>2</sup>. Однако в «дебютной» части герой действительно показывается в стремительном движении.

Примечательно, что торопится и сам автор (точнее — носитель авторской речи):

---

<sup>1</sup> *Вяземский П. А.* Стихотворения / вступ. ст., подг. текста и примеч. Л. Я. Гинзбург. Л.: Советский писатель, 1958. С. 130.

<sup>2</sup> *Ранчин А. М.* В поисках сокрытого смысла: о поэтике эпиграфов в «Евгении Онегине» // Литература. 2005. № 5.

Друзья Людмилы и Руслана!  
С героем моего романа  
Без предисловий, сей же час  
Позвольте познакомить вас... (8)

Тема «быстрого» Онегина развивается. В 3-й строфе сообщается о том, что Евгений рос «резвым» (9) ребёнком (т. е. бойким). В 4-й — что в ранней юности он «легко мазурку танцевал» (9). Этот танец исполняется преимущественно в быстром темпе. А лексема «легко», вероятно, относится к антраша — основному элементу мазурки: выполняется высокий прыжок, во время которого надо успеть три раза хлопнуть ногой об ногу. В 15-й строфе применительно к герою употребляется глагол «скакать» («Куда ж поскачет мой проказник?» (13)). Передвижение верхом в данном случае исключается, Онегин разъезжал по городу в собственном экипаже, а на бал вообще отправился в «ямской карете», что, по мнению некоторых комментаторов, считалось высшим шиком<sup>1</sup>.

Слово «скачет», таким образом, может трактоваться двояко: как метонимическое указание на бег лошадей (сравним с другим выражением: «Поскакали други» (49)) и, с учётом переносного значения, как изменение местоположения самого Евгения — хаотичное, быстрое. В той же строфе нарратор («стилизованый Пушкин»<sup>2</sup>, по выражению В. В. Набокова) иронически резюмирует: «Везде поспеть немудрено» (13).

Далее мотив быстрого перемещения начинает чередоваться с мотивом запаздывания. Такой образ жизни во многом объясняется преднамеренной небрежностью человека, позиционирующего себя как dandy. На обед герой собирается, когда уже темно (13), это А. С. Пушкин подчёркивает. Сани «мчатся» (13) в ресторан (снова акцентируется скорость). И — Онегин приезжает позже других: «он уверен, / Что там уж ждёт его Каверин» (13). Начался балет — Евгений покидает компанию, «ле-

---

<sup>1</sup> *Арсеньев И. А.* Слово живое о неживых (Из моих воспоминаний) // Исторический вестник. 1887. № 1. С. 77.

<sup>2</sup> Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexandr Pushkin / translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov: in four volumes. NY: Pantheon Books, 1964. Vol. I. P. 6, 20.

тит к театру» (14)<sup>1</sup>. «Идёт меж кресел по ногам» (15) — все уже смотрят выход Истоминой. Покидает премьерный спектакль до его окончания. На бал Онегин скачет (снова «скачет») «стремглав» (17), «стрелой / Взлетает по мраморным ступеням» (17), но — появляется там значительно позже остальных («Музыка уж греметь устала» (17)). В первые десятилетия XIX века «щёголи... не приезжали на балы до полуночи»<sup>2</sup>.

В 35-й строфе Онегин, обративший «утро в полночь» (21), противопоставляется представителям других сословий, для которых уже настало время работы — купцу, хлебнику, разносчику и т.д. Ю. М. Лотман пишет: «...право вставать как можно позже являлось своего рода признаком аристократизма, отделявшим неслужащего дворянина не только от простонародья или собратьев, тянущих фрунтовую лямку, но и от деревенского помещика-хозяина»<sup>3</sup>.

Однако отдадим Онегину должное: А. С. Пушкин отмечает, что «молодой повеса», узнав о тяжёлом состоянии дяди, «тотчас на свиданье / Стремглав по почте поскакал» (26), что он «летит в пыли на почтовых» (8) (т. е. на самом быстром виде транспорта) и «прилетает» (26) в деревню. Увы, не застаёт родственника в живых. Это предлагаем считать первым настоящим опозданием Евгения. Существует версия, согласно которой, не успев проститься с дядей, главный герой совершает грех, который влечёт за собой тяжкие последствия. Возразим — в данном случае он искренне пытается успеть.

А вот к Татьяне с объяснением, после получения любовного письма, снова запаздывает, явно сознательно. Показывается через день, намного позже Ленского — когда уже смеркается (64). Несмотря на то, что свой образ жизни в деревне он значи-

---

<sup>1</sup> В. В. Набоков отмечает: «Онегин мчится в театр, но летит не слишком быстро: его приятель Пушкин опережает его и находится в театре уже на протяжении трёх строф (XVIII, XIX, XX), когда туда приезжает Онегин (XXI). Тема погони с её чередующимися фазами настижения и отставания продлится до XXXVI строфы» [*Набоков В. В.* Из комментариев к роману «Евгений Онегин» // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 7. Литературоведение. М., 1999. № 1. С. 40].

<sup>2</sup> *Лотман Ю. М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий... С. 521.

<sup>3</sup> Там же. С. 517.

тельно меняет, просыпаясь, в частности, рано утром, «в седьмом часу» (80). На именины Татьяны оба приятеля приезжают вместе, в разгар празднования, посреди позднего обеда. Другие гости начинают собираться в доме Лариных «с утра» (96). О том, что молодые люди явно припозднились, свидетельствует возглас госпожи Прасковьи Лариной: «Наконец!» (97).

Второе «честное» опоздание Онегина — на дуэль, часа на полтора-два<sup>1</sup>. «...Дуэль подразумевала наличие строгого и тщательно исполняемого ритуала. Только пунктуальное следование установленному порядку отличало поединок от убийства»<sup>2</sup>. Бытует мнение, что он намеренно приезжает позже, чтобы попытаться предотвратить поединок. Думается, версия ошибочная. Сначала А. С. Пушкин отмечает, что герой «Спал <...> мёртвым сном» (111). Далее следует повтор:

Онегин спит себе глубоко,  
Уж солнце катится высоко,  
И перелётная метель  
Блестит и вьётся; но постель  
Ещё Евгений не покинул,  
Ещё над ним летает сон (111).

Это может показаться странным для персонажа, уже привыкшего вставать в «седьмом часу». Поясним: в романе оговаривается, что зима меняет распорядок его дня: «Прямым Онегин Чильд Гарольдом / Вдался в задумчивую лень» (82). Ненамеренность действий Евгения подтверждает тот факт, что, пробудившись, он начинает второпях собираться: «поскорей звонит», «спешит... одеваться».

В столичной сутолоке «обед» (13) и «балет» (13) Онегину отзванивал брегет (часы фирмы парижского механика Бреге). В. В. Набоков пишет: «Нельзя не заметить, насколько привязан этот бездарный день к ходу часовых стрелок»<sup>3</sup>. Любопытно, что в поместье брегет персонажем не используется. А автор-

---

<sup>1</sup> Лотман Ю. М. Роман А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: комментарий... С. 534.

<sup>2</sup> Там же. С. 532.

<sup>3</sup> Eugene Onegin. A Novel in Verse by Alexandr Pushkin / translated from the Russian, with a Commentary, by Vladimir Nabokov... Vol. I. P. 23.

повествователь констатирует: здесь время определяется ритмом приёма пищи:

...Мы время знаем  
В деревне без больших сует:  
Желудок — верный наш брегет... (100).

Возможно, если бы Евгений не проспал, то не позвал бы в качестве секунданта Гильо. А теперь «на мельницу летит. / Примчались» (112). Приготовления и сама дуэль описываются весьма подробно. Важный момент: Онегин «тихо» (114), но первым начинает поднимать пистолет, а затем без труда опережает противника, выпуская заряд. Здесь снова не успеваает Ленский.

В последней главе Онегин не запаздывает, а торопится, уже по-настоящему. Когда пишет ответ на приглашение к князю N, мужу Татьяны (150), а потом приезжает на приём раньше других гостей:

Онегин вновь часы считает,  
Вновь не дожждётся дню конца.  
Но десять бьёт; он выезжает,  
Он полетел, он у крыльца,  
Он с трепетом к княгине входит;  
Татьяну он одну находит... (150).

Обратим внимание: вновь появляются часы, как в начале романа.

Конечно же, третьим — и главным — опозданием пушкинского героя следует считать любовь к Татьяне, переоценку ценностей, о которой свидетельствует финальный разговор в будуаре. Здесь мы согласны с канонической трактовкой произведения.

Но в возраст поздний и бесплодный,  
На повороте наших лет,  
Печален страсти мёртвой след... (153).

В начале романа повествуется о том, как Онегин утро обращает в полночь (см. выше). Евгений намеренно противопоставляет свой распорядок дня ритму города. Буквально вырывая своими запаздываниями куски жизни, он везде «поспевает» и, как ему кажется, значительно опережает других. Кстати,

эффект ускоренной перемотки в ряде случаев помогают создать знаменитые пропуски строф. Вот очень наглядный пример:

Обряд известный угощенья:  
Несут на блюдечках варенья,  
На столик ставят вощаной  
Кувшин с брусничною водой.

.....  
.....  
.....  
.....

#### IV

Они дорогой самой краткой  
Домой летят во весь опор (49).

Как считает В. В. Набоков, продолжение строфы (о девушках, сбежавшихся посмотреть на нового соседа, о дворне, обсуждающей коней) изъято из-за погрешностей, которые А. С. Пушкин не захотел исправлять. Но это не меняет сути — того эффекта, который производит итоговый вариант. Обращение утра в полночь (будем учитывать символический смысл фразы) в итоге приводит героя к духовной смерти, либо, по меньшей мере, краху всех надежд.

Известный афоризм гласит: «Большое искусство — опоздать как раз вовремя». Онегин вовремя только запаздывал. А вот опоздание его обернулось катастрофой.

***E. E Zavyalova***

#### **The motives of tardiness and lateness in A. S. Pushkin's Novel "Eugene Onegin"**

*The article talks about the fact that a number of characters in Eugene Onegin are depicted in a situation of "plus tard que nécessaire": Lensky, Filipyevna, her grandson, Tatiana, husband. The main character, a deliberately late aristocrat, positions himself as a dandy, demonstrates deliberate negligence, and shows indifference to what is happening. A series of "real" lateness becomes fatal for Evgeny.*

**Keywords:** A. S. Pushkin, "Eugene Onegin", lateness, delay, speed, dandy, plot node, idea.

**Об авторе**

ЗАВЬЯЛОВА Елена Евгеньевна, доктор филологических наук, профессор, завкафедрой литературы ФГБОУ ВО «Астраханский государственный университет им. В. Н. Татищева».

«ПОЧЕМУ Я НЕ РОДИЛСЯ СТО ЛЕТ ТОМУ НАЗАД?..»  
ОПОЗДАНИЕ КАК СУДЬБА

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-246-255

*В статье анализируется рассказ М. А. Булгакова «Необыкновенные приключения доктора». Прослеживается сюжетный и смысловой потенциалы ситуации опоздания в онтологическом ключе. Делается вывод, что опоздание героя приводит к его погружению в литературно-художественный образ прошлого с последующим его метафорическим исчезновением.*

**Ключевые слова:** *опоздание в художественной литературе, М. А. Булгаков, русская литература, романтизм, художественное время.*

Зачастую опоздание — это результат расхождения личного времени и времени социального. В художественной литературе причиной такого расхождения может стать интенсивная внутренняя жизнь героя, протекающая в особом темпе и, возможно, даже движущаяся по совершенно иному вектору в сравнении с жизнью «внешней», общественной. Однако причиной расхождения личного и социального времени может стать и принципиальная несовместимость с текущим, настоящим временем, которую ощущает герой. В таком случае вполне закономерным становится осознанный (или бессознательный) поиск героем своего времени.

В рассказе М. А. Булгакова «Необыкновенные приключения доктора» (1922) главный герой доктор N оказывается в эпицентре революционных событий. Новая действительность, пришедшая на смену прежней, спокойной жизни, глубоко чужда герою: «Моя специальность — бактериология. Моя любовь — зеленая лампа и книги в моем кабинете. Я с детства ненавидел Фенимора Купера, Шерлока Холмса, тигров и ружейные выстрелы, Наполеона, войны и всякого рода молодецкие подвиги матроса Кошки. У меня нет к этому склонности. У меня склонность к бактериологии. А между тем... Погасла зеленая лампа. “Химиотерапия спириллезных заболеваний” валяется на полу. Стреляют в переулке. Меня мобилизовала пя-

тая по счету власть»<sup>1</sup>. Гаснущая зеленая лампа становится символом невозможности вернуться к былому укладу, но не только этого. Снова и снова возникая на протяжении всего рассказа, этот символ превращается в своего рода рефрен и расширяет свое значение. Зеленая лампа доктора — это и аллюзия на дружеское общество петербургской дворянской молодежи в 1819–1820 гг., среди членов которого были декабристы (и здесь возникает еще одна перекличка с нынешним революционным временем), и эмблема «кабинетного», интеллектуального труда, в том числе и литературного, и, наконец, образ прошлого, в которое невольно оказывается устремлен герой, дезориентированный в условиях гражданской войны и наступившего нового порядка.

Важно отметить, что рассказ, многие события которого являются отражением личного опыта М. А. Булгакова<sup>2</sup>, не имеет в качестве художественной задачи воссоздание реалистического образа минувшего времени. Образ прошлого, возникающий в нем, скорее ассоциативный: приметы и детали современности сохраняются, по сюжету продолжается гражданская война, но наряду с этим возникают образы, детали, черты прошлого, в результате чего формируется сложная, многослойная, метафорическая и метафизическая художественная реальность. Прошлое в ней имеет целый ряд примет романтической эпохи, а сам рассказ обладает характерными особенностями романтической повести. Указанные приметы и черты не уводят героя из его реальной действительности, а становятся своеобразной призмой, через которую эта действительность воспринимается, тогда как элементы жанра романтической повести ложатся в основу его личных записей. Наряду с этим утверждается универсальный характер подобного рода образов, отражающих рефлексивное осмысление времени.

Название «Необыкновенные приключения доктора» передает горькую иронию, которой пронизан весь рассказ. «Приключения» доктора N, в сущности, представляют собой череду

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Необыкновенные приключения доктора // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1989. С. 432.

<sup>2</sup> См.: Лурье Я., Рогинский А., Чудакова М. Комментарии // Булгаков М. А. Собрание сочинений: В 5 т. Т. 1. С. 591–594.

несчастий, а «необыкновенными» их делает восприятие героя, глубоко шокированного происходящим. Такая «необыкновенность» условна: начальное повествование (вступление издателя) ведется как бы из обычной, ординарной действительности, в то время как действительность, отраженная в записках доктора N, предстает иной, «фантастической», где идут война и революция и где доктор N — герой поневоле, отрицающий свою особость. Однако романтическая повесть требует и необыкновенного, фантастического сюжета, и особенного героя.

Сама структура рассказа также связана с жанровой формой романтической повести. Во-первых, эту связь отражает прием подачи основного содержания произведения как издания записок, заметок, дневника и т. п. умершего или исчезнувшего человека («Повести покойного Ивана Петровича Белкина» А. С. Пушкина, «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова, а также повести, включенные в роман «Русские ночи» В. Ф. Одоевского, и др.), в широком смысле — характерного для литературы первой трети XIX в. создания иерархии повествовательных точек зрения, благодаря которой растушевывается грань между реальной действительностью и миром художественного произведения, возникает их взаимодействие и взаимопроникновение, в результате чего изображаемые в произведении события приобретают больший эффект достоверности, а реальная действительность понимается как пространство возможностей и многомерный, творимый мир.

Во-вторых, «бессвязные записки из книжки доктора»<sup>1</sup> с пропусками, формально возникающими по причине неразборчивости почерка, составляют принципиально отрывочное, фрагментарное повествование, позволяющее ужать объем без потери идейной и образной содержательности. В набросках и отрывках передается огромное полотно времени революции и гражданской войны, его атмосфера и характер. Именно романтизм открывает жанр фрагмента и его художественный потенциал, активно освоенный русской литературой последующих десятилетий.

В-третьих, для романтической литературы характерна неопределенность, множественность интерпретаций произошедших событий. Особенно это касается фантастической повести и

---

<sup>1</sup> Булгаков М. А. Необыкновенные приключения доктора. С. 431.

прежде всего — развязки. В рассказе М. А. Булгакова сюжетная развязка обозначена в самом начале, и она является множественной, вариативной: «Доктор N, мой друг, пропал. По одной версии его убили, по другой — он утонул во время посадки в Новороссийске, по третьей — он жив и здоров и находится в Буэнос-Айресе»<sup>1</sup>. Отражая неопределенность самого времени, изображаемого в рассказе, такая позиция повествователя-издателя дает возможность читателю выбрать финал, пусть и более прямолинейно, чем это можно наблюдать в романтической фантастической повести. Интересно отметить, что данный начальный фрагмент вступления ритмически перекликается с самыми первыми строчками записок героя: «За что ты гонишь меня, судьба?! — восклицает доктор N. — Почему я не родился сто лет тому назад? Или еще лучше: через сто лет. А еще лучше, если б я совсем не родился». Желание героя покинуть дискомфортное для него время, отраженное в этом восклицании, скорее риторическое, однако оно в определенной мере воплощается в событиях произведения. С этим связаны два центральных мотива рассказа, также имевших особое значение в литературе романтизма: мотив бегства и мотив сна.

Сюжет записок доктора N можно разделить на три арки: события в революционном городе, события на Кавказе и повествование о крушении поезда и дезертирстве героя. Мотив бегства возникает в первом же предложении: «За что ты гонишь меня, судьба?..» — и развивается в последующих главках, причем сначала это бегство от вполне конкретного преследования (солдаты, собака), а в конце — бегство к морю, в образе которого в рассказе конкретно-исторические обстоятельства эпохи (белая эмиграция) объединены с романтической символикой духовной и творческой свободы: «Довольно! Все ближе море! Море! Море!»<sup>2</sup>.

В центральной «кавказской» части рассказа движение героя в пространстве оборачивается движением во времени, погружением в прошлое, в то самое, отдаленное от современности примерно на сто лет (как известно, военные действия между Российской империей и народами Северного Кавказа, в ходе которых Россия стремилась присоединить этот регион к своей

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Там же. С. 442.

территории, разворачиваются на протяжении всей первой половины XIX в., а особо ожесточенные начинаются в 1817 г.) и представляющее собой романтическую эпоху. Символом этой эпохи становится фигура Лермонтова. Пейзаж, открывающий эту часть повествования, плавно перетекает в ассоциативно возникающий в памяти у героя текст «Казачьей колыбельной песни», а затем возвращается в русло оригинального повествования: «Бог грозный наворотил горы. В ущельях плывут туманы. В прорезях гор грозовые тучи. И бурно плещет по камням ...мутный вал.

Злой чечен ползет на берег,  
Точит свой кинжал.

Узун-Хаджи в Чечен-ауле. Аул растянулся на плоскости на фоне синеватой дымки гор»<sup>1</sup>. Затем персона самого романтического русского поэта проступает отчетливей: «Да что я, Лермонтов, что ли! Это, кажется, по его специальности? При чем здесь я!! <...> Противный этот Лермонтов. Всегда терпеть не мог. Хаджи. Узун. В красном переплете в одном томе. На переплете золотой офицер с незрячими глазами и эполеты крылышками»<sup>2</sup>. Наряду с отсылками к личности и творчеству Лермонтова возникают аллюзии на произведения А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, Л. Н. Толстого и других русских литераторов XIX века, а также реминисценции с ними и цитаты из них. Так, отсылкой к стихотворению А. С. Пушкина «Ворон к ворону летит...» в общей литературной контекстуальности повествования становятся строки: «...Ворон взмыл кверху. Другой вниз. А вон и третий. Чего это они крутятся? Подъезжаем. У края брошенной заросшей дороги лежит чеченец. Руки разбросал крестом. Голова закинута. Лохмотья черной черкески. Ноги голые. Кинжала нет»<sup>3</sup>, а далее сразу следует обращение к «Ревизору»: «Казачки народ запасливый, вроде гоголевского Осипа:

— И веревочка пригодится»<sup>4</sup>. Однако лермонтовский контекст остается доминирующим: «Огненные столбы взлетают к небу. Пылают белые домики, заборы, трещат деревья. По кри-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 435.

<sup>2</sup> Там же. С. 436-437.

<sup>3</sup> Там же. С. 439.

<sup>4</sup> Там же.

вым улочкам метет пламенная вьюга, отдельные дымки свивают в одну тучу, и ее тихо относит на задний план к декорации оперы "Демон"<sup>1</sup>. Таким образом, герой, метафорически перенесясь на сто лет назад, оказывается не в мирном времени, о котором мечтал и в которое «опоздал» родиться, а во времени, характер которого оказывается предельно схож с его современностью, если исходить из представлений об эпохе и соответствующих местах, запечатленных художественной литературой.

Упомянутые в рассказе имена авторов и героев приключенческой литературы, а также реальных исторических лиц, в культурном сознании поверхностно ассоциирующихся с романтическими в широком смысле этого слова приключениями (в начале рассказа это Фенимор Купер, Шерлок Холмс, Наполеон, Петр Кошка, в конце – Майн Рид и Буссенар) создают своеобразную рамку, в которую помещается повествование и которая подчеркивает литературный характер восприятия героем происходящего. Вместе с тем литературный образ прошлого, как бы реконструирующийся вокруг героя, постоянно противопоставляется современной, сниженной, отнюдь не литературной реальности. Вернемся к уже цитированному фрагменту и продолжим его: «На переплете золотой офицер с незрячими глазами и эполеты крылышками. “Тебя я, вольный сын эфира”. Слякка-то с эфиром лопнула на солнце...»<sup>2</sup>. Однако подобного рода парадоксальные, часто ироничные столкновения высокого и низкого, искусства и действительности также характерны для романтической литературы, и в рассматриваемом рассказе это является постоянным приемом. Так, еще в самом начале скрупулезное перечисление вещей, находящихся в оставшемся от доктора N чемодане, соседствует с заявлением о «необыкновенном» характере происшествия, ироничное замечание о женских рассуждениях на тему «О пользе чтения» — с упоминанием пятен от слез на письме этой бедной женщины, потерявшей в лице доктора N дорогого брата. Перед комично звучащей фамилией Голендюк появляется высокий и вовсе не ироничный эпитет «бессмертный», а поэтический образ-отсылка к целому пласту романтических текстов возни-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 437.

<sup>2</sup> Там же.

кает после конкретно-ситуативного наблюдения, в котором используется просторечная лексика: «Что произойдет в случае встречи с чеченцами, у которых спалили пять аулов, предсказать не трудно. Для этого не нужно быть пророком...»<sup>1</sup>. Сразу же после этой фразы звучит мотив литературного труда: «Что же, буду записывать в книжечку до последнего»<sup>2</sup> — и пусть формально доктор N ведет автобиографические заметки, фактически читатель имеет дело все-таки с литературным произведением. Таким образом, в подчеркнутом противопоставлении действительности и литературы можно наблюдать утверждение не только их взаимосвязи, но и взаимопроникновения, обращение одного в другое: картины, сюжеты и образы литературных произведений воплощаются в действительность, а события действительности становятся образно осмысляемым и фиксируемым литературным материалом. Это в полной мере соответствует романтической концепции искусства и творческой деятельности, направленной не только на создание конкретного произведения, но и на преобразование посредством творчества самого окружающего мира.

Другой сквозной мотив рассказа «Необыкновенные приключения доктора», связанный с литературой романтизма, — это мотив сна. Романтики открывают сон как особое, пограничное состояние, в котором возможен контакт с фантастической действительностью, предвидение будущего или прозрение истинного устройства мира, — то есть, мотив сна тесно связан с романтическим двоемирием. В рассказе М. А. Булгакова этот мотив появляется в центральной части. Собственно, именно он ее и открывает: «Временами мне кажется, что все это сон»<sup>3</sup>. Это высказывание предваряется замечаниями героя, отражающими «необыкновенность» происходящего: «Временами я жалею, что я не писатель. Но, впрочем, кто поверит! Я убежден, что, попадись эти мои заметки кому-нибудь в руки, он подумает, что я все это выдумал»<sup>4</sup>. Восприятие времени тоже искажается: «Вчера... Нет, позавчера»<sup>5</sup>, возникает образ моста как символа

---

<sup>1</sup> Там же. С. 438.

<sup>2</sup> Там же. С. 439.

<sup>3</sup> Там же. С. 435.

<sup>4</sup> Там же. С. 433-434.

<sup>5</sup> Там же.

перехода, в состоянии которого герой вынужден пребывать в течении ночи — естественного времени сна. Наконец, собственно сон доктора N представляет собой наслаение различных реальностей, одна из которых, ассоциируемая с прошлой, утраченной жизнью, вместе с тем содержит символы литературного труда, а другая, соответствующая действительности, соотносится с содержанием стереотипного приключенческого повествования: «Но все-таки наступает сон. Но какой? То лампа под абажуром, то гигантский темный абажур ночи и в нем пляшущий огонь костра. То тихий скрип пера, то треск огненных кукурузных стеблей. Вдруг утонешь в мутноватой сонной мгле, но вздрогнешь и вскинешься. Загремели шашки, взвыли гортанные голоса, засверкали кинжалы, газыри с серебряными головками... Ах!.. Напали!..

Да нет! Это чудится... Все тихо»<sup>1</sup>. Таким образом, М. А. Булгаковым достоверно изображается психологическое состояние доктора, и вместе с тем выстраивается сложная метафора литературной деятельности, писательского транса — также, в сущности, явления пограничного состояния сознания. Данный эпизод построен по принципу, сходному с тем, которому следует сцена в повести Э. Т. А. Гофмана «Золотой горшок», где студент Ансельм, со стороны кажущийся сумасшедшим, воображает, что сидит в стеклянной банке на столе архивариуса Линдгорста, а сам стоит на Эльбском мосту. Есть в рассказе и еще одно общее место с немецким романтизмом и тоже с творчеством Э. Т. А. Гофмана: во «сне», каким представляется действительность доктору N, возникает «галлюцинация» бинокля: «Цейс галлюцинирует! Холм, а на холме на самой вершине — венский стул! Кругом пустыня! Кто на гору затащил стул? Зачем?...»<sup>2</sup>. Искусственная оптика («стекла») — зловещая и мистическая художественная деталь, благодаря творчеству Э. Т. А. Гофмана (прежде всего его повести «Песочный человек») широко распространившаяся в романтической литературе, главным образом в фантастической повести. В русском романтизме она обыгрывается в повести А. Погорельского «Пагубные последствия необузданного воображения» и в других произведениях. В рассказе М. А. Булгакова сюрреалистиче-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 437.

<sup>2</sup> Там же. С. 439.

ский пейзаж, увиденный сквозь бинокль, подчеркивает фантастический характер происходящего, сближая его со сном. Таким образом, формируется действительность, в которой «все может произойти»<sup>1</sup> и которая производит впечатление фантастической, несмотря на то, что собственно фантастических событий и персонажей в рассказе нет.

По мере развития сюжета о сне говорится все чаще: «Мягче, мягче, глуше, темней. Сон»<sup>2</sup>, «Стараюсь внушить себе, что это я вижу сон. Длинный и скверный»<sup>3</sup>. Этот сон не оканчивается, и в этом некончающемся сне все исчезает, разрушается, «куда-то проваливается». Пропадают люди: без вести пропадает фельдшер Голендюк, затем пропадает целый десятитысячный отряд с пушками и его противники — чеченцы. Сгорает аул, происходит крушение поезда. Даже речь вокруг последовательно разрушается: сначала коверкаются отдельные слова, затем речь становится вовсе нераспознаваемой:

« — А-ля-ма-мя... Болгатоэ-э!

—Шали-аул! Га-го-гыр-гыр. <...>

А кругом:

—Гыр... гыр!

Хоть бы одно слово я понимал!»<sup>4</sup>.

Во сне возникает новый сон, и из него тоже нет выхода, нет пробуждения. Таким образом, мы можем наблюдать переход героя в некое инобытие, который происходит постепенно и незаметно, он растушеван, как в переход в фантастическое пространство в романтической повести. Но возвращения героя, разъяснения и развенчания всего произошедшего в рассказе нет. Напротив, герой в конце концов исчезает и сам, метафорически погружаясь в прошлое. Эпоха, в которой он оказывается, при этом ничуть не является более мирной и благополучной. В сущности, это та же современность или нечто, по крайней мере, очень близкое ей в целом ряде аспектов, своего рода узнаваемых констант, выявляемых с помощью литературно-художественного контекста. Таким образом, несовместимость с собственным временем, переживаемая героем остро и болез-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 438.

<sup>2</sup> Там же. С. 437.

<sup>3</sup> Там же. С. 438.

<sup>4</sup> Там же. С. 440.

ненно, и его стремление оказаться в какой-то иной, более подходящей эпохе, приводят к утверждению того, что человек не отделим от своего времени и не может избежать своего времени — он остается в нем и берет его с собой, где и когда бы он ни оказался.

**P. S. Gromova**

**«Why wasn't I born a hundred years ago?..» Being late as a fate**

*The article analyzes the story by M. A. Bulgakov «The Extraordinary Adventures of the Doctor». The plot and semantic potential of the situation of being late in the ontological key are traced. It is concluded that the hero's lateness leads to his immersion in the literary and artistic image of the past with its subsequent metaphorical disappearance.*

**Keywords:** *being late in fiction, M. A. Bulgakov, Russian literature, romanticism, artistic time.*

**Об авторе**

ГРОМОВА Полина Сергеевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры филологических основ издательского дела и литературного творчества Тверского государственного университета.

«ОПОЗДАВШАЯ» ЛЮБОВЬ В РАССКАЗЕ  
Л. АНДРЕЕВА «ДВА ПИСЬМА»

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-256-268

*В центре рассказа Л. Андреева «Два письма» — трагедия любви зрелого художника к юной избраннице. Один из главных лейтмотивов рассказа — «все приходит слишком поздно», он не только определяет отказ героя от возможных отношений с девушкой, но и характеризует его жизненную позицию в целом. По мере кумулятивного нанизывания воспоминаний об опоздавших сбывшихся мечтах, становится понятно, что герой никогда не умел радоваться и быть благодарным. Заканчивается письмо метафорой «мое имя — ложь». Эта смена имен, ролей оставляет смысловую неопределенность и актуализирует игровое начало, оставляя финал открытым.*

**Ключевые слова:** Л. Андреев, «Два письма», лейтмотив, поэтика игры, открытый финал.

Рассказ «Два письма» Л. Андреева отражает настроение и философию человека, глубоко уставшего от жизни. Композиционно он распадается на две части: письмо зрелого художника к девушке, в которую он влюблен, и ее ответ. Первое письмо имеет подзаголовок «Все приходит слишком поздно». Возраст героя не назван, но несколько раз упоминается, что разница между адресатом и адресантом составляет 28 лет. Возраст героини, молодой порывистой девушки, ассоциируется с юностью, можно предположить, что она находится в условном двадцатилетии. Герою в этом случае еще нет пятидесяти. Однако сам он называет себя «стариком», а его пессимистический взгляд на мир, усталость, разочарованность соотносятся даже не со старостью, а с дряхлостью, в первую очередь, духовной.

В письме художника два лейтмотива. Первый — «я устал», это словосочетание повторяется 7 раз, а однокоренные слова встречаются 16 раз. Герой оценивает свой возраст как конец жизни: «...это не та усталость потрудившегося, за которую вы так нежно упрекали меня, отнимая работу, это не сон утомленной силы, покой перед движением: это усталость всей жиз-

ни, и за всю жизнь, тяжелый покой после движения, холодный коридор, в конце которого дверь Смерти»<sup>1</sup>. Второй лейтмотив совпадает с подзаголовком письма: «все приходит слишком поздно». Словосочетание «слишком поздно» встречается в первом письме 14 раз, не считая форм слов и однокоренных слов.

Непосредственный повод к написанию письма — поздно пришедшая любовь к юной девушке. Читатель сочувствует герою, который боится показаться смешным, боится последующих разочарований. Отказываясь от счастья взаимной любви, он вспоминает, что «у одной молодой особы, подобной вам, я видел письмо, подобное моему — или в этом роде, — и на письме были следы ее слез. И на том же письме был другой поздний след: кружок от чашки кофе, которое любила пить молодая особа... и знаете, сколько лет прошло между горькими слезами и уютным кофе? Один год» (с. 86). Кажется, что художник, умудренный жизненным опытом, трезво оценивает разницу в возрасте, предвидит неизбежный конец любви.

Рассказ был опубликован в 1916 г., когда Андрееву было 45 лет. По мнению исследователей, текст, «как и многие последние произведения писателя, носит отчасти автобиографический характер»<sup>2</sup>. Рассказ комментируется дневниковыми записями этого периода. Как отмечают литературоведы, «поздний Дневник (1914–1919) Андреева — редкий по беспощадности самоанализа и оценок эго-документ, своего рода постскрипtum к собственному творчеству»<sup>3</sup>. Дневниковые записи 1916 г. фиксируют ухудшающееся состояние здоровья писателя. Так, в записи от 28 февраля 1916 г. Андреев, находясь в больнице, записал, что «по-видимому, возврата к здоровью уже нет, уже не одни “нервы”, а сдала и физика, крепко сдала.

---

<sup>1</sup> Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. Рассказы; Повести; Дневник Сатаны. Роман; 1916—1919; Пьесы 1916; Статьи / Редкол.: И. Андреева, Ю. Верченко, В. Чуваков; Сост. и подгот. текста В. Александрова и В. Чувакова; Коммент. Ю. Чирвы и В. Чувакова. М.: Худож. лиг. 1996. С. 86. Далее ссылки на это издание приводятся в тексте с указанием страницы.

<sup>2</sup> См.: Чирва Ю. Н., Чувакова В. Н. Комментарий // Андреев Л. Н. Собрание сочинений: В 6 т. Т. 6. С. 622.

<sup>3</sup> Боева Г. Н. Феномен Леонида Андреева и эпоха модерна: поэтика, рецепции, творческие взаимосвязи. Автореф. <...> докт. филол. наук. Воронеж, 2017. С. 15 —16.

Жизнь мучительна от постоянных головных болей, похожа на длительную пытку; когда ночью не в силах спать от боли, сидишь на постели или помутившимися глазами смотришь за занавеску на вечно молодой восход, на серый рассвет, на рождение нового дня, на мимо бегущую жизнь, то уже отчетливо ощущаешь себя в полумертвых, отошедших, обреченных<sup>1</sup>. В этой короткой записи виден контраст между «вечером» жизни человека и бесконечно обновляющейся природой. В записи от 12 марта 1916 г. та же мысль: «у меня все болит и ноют на мозгах старых закостеневшие мозоли, и мне нечем дышать, и незачем жить, и мертво и холодно кругом, и жизнь прожита»<sup>2</sup>. Герой дневника, осознавая конец жизни, принимает смерть: «и так близко стоит смерть. Смерть. Но я-то сам не боюсь ее. Пускай приходит. Пускай приходит поскорей и берет. Надоело. Надоело!»<sup>3</sup> «Надоело» героя дневника напрямую соотносится с «я устал» героя «Двух писем». Оценивая свою жизнь, Андреев в дневнике описывает ее безрадостной: «Такая печальная, такая мрачная, такая тоскливая моя жизнь. Сколько ни оглядываюсь назад — все позади мрачно, страдание, темнота. <...> как только начал думать, как только начал жить, то начались страдания и продолжаются до сих пор. Я уже сейчас не молод, все *погибло*, здоровье безнадежно плохо, доживать приходится последние года, и ничего, что могло бы украсить, *смягчить*, сделать радостною эту последнюю тропу жизни. Клевета, преследования, нелады дома, неустройства в личной жизни, все тяжелое, все смутное. Тоскливая жизнь»<sup>4</sup>. В дневнике создается образ уставшего, стареющего, нездорового человека: «...будут приходиться, надоедать, требовать очень много, давать очень мало, очень мало. Если дают хоть что-нибудь, то сейчас же требуют сторицею. Не считаются ни с усталостью моею, ни с нездоровьем, ни с этой огромной тоской души»<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Андреев Л. Н. S.O.S.: Дневник (1914–1919). Письма (1917–1919). Статьи и интервью (1919). Воспоминания современников (1918–1919). Под ред. и со вступ. ст. Р. Дэвиса и Б. Хеллмана. М.; СПб, 1994. С. 26.

<sup>2</sup> Там же. С. 27.

<sup>3</sup> Там же. С. 29.

<sup>4</sup> Там же. С. 27–28.

<sup>5</sup> Там же. С. 28.

Но между этими записями, в заметке от 1 марта 1916 г., появляется образ молодой девушки и пристальный анализ их взаимоотношений. Речь идет о Людмиле Евгеньевне Чириковой, дочери писателя Н. Е. Чирикова, друга Андреева по «Среде». В этой записи Андреев девушку по имени не называет, но через два года, возвращаясь к описанным событиям, уточняет: «Запись в дневнике от 1 марта 1916 г. относится к Милочке»<sup>1</sup>. Как в рассказе «Два письма», дневниковый герой тоже влюблен, тоже боится показаться смешным. Он оценивает свои поступки, слова, нереализованные возможности объяснения. Себя он не щадит: «...мне следовало быть величеством, а я вел себя с нею, как застенчивый студент. <...> я был нелеп»<sup>2</sup>. Он констатирует обидное невнимание к себе: «На минуту я чувствовал в ней движение к себе, зародыш каких-то мыслей; потом внезапно и почему, не знаю — резкий отход»; «много оскорбительного невнимания, тупой холодности». Наконец, фиксируется возрастная пропасть: «...как будто из трех каких-то судей моей жизни *один* голос уже высказался за смерть. А что в ней? Младость тела и души, и в глазу желтое пятнышко, тонкая шея, худые руки». В «желтом пятнышке» выразились и любовь, и нежность, и трепет зрелого человека по отношению к хрупкости юности. Чириковой в это время 20 лет.

Испытанное чувство влюбленности было, вероятно, очень сильным, потому что через два года, в записи от 19 августа 1918 г. Андреев вспоминает историю «неудачной любви»<sup>3</sup> к Милочке Чириковой, которой он так и не сумел признаться: «Чего я так боялся? — человек без жизни, которому ведь нечего терять. Вдруг я прошел *мимо?*»<sup>4</sup>. Андреев так и не узнал, как относилась к нему Милочка. Возможно, в рассказе он проигрывает ситуацию с ответной влюбленностью избранницы и рассматривает возможные векторы развития подобных отношений, «однако <...> к этим записям, представляющим собой как бы черновой набросок сюжета рассказа, следует подходить как записям писателя, легко переходящего от реальности к

---

<sup>1</sup> Там же. С. 135.

<sup>2</sup> Там же. С. 27.

<sup>3</sup> Там же. С. 127.

<sup>4</sup> Там же. С. 131.

фантазии»<sup>1</sup>. Кроме того, в одном из писем Андреев излагает свою позицию: «Я устал от жизни, от переживаний, связанных с работой. Половина моей души всегда погружена в ночь, в сумерки; во мне много всякой боли. И любовь, которую я хочу, должна быть легка и светла; может быть, это плохо, но я уже начинаю экономить силы, не могу и не хочу ничего отдавать в эту сторону, хочу только брать. Чувство, связанное с душевной борьбой, с протестами совести, с дисгармонией внутренних и внешних отношений, враждебно мне, моей работе и жизни <...>. Как солдат, который половину жизни сидит в окопах, вторую половину я хочу иметь беззаботной и светлой, избавленной от душевных забот, ответственности, раздумий и колебаний»<sup>2</sup>.

Дневниковые записи помогают лучше понять трагедию поздней любви художника к юной избраннице в рассказе «Два письма»: для уставшего человека она пришла слишком поздно. Отъезд героя рассказа можно воспринимать как бунт, протест против неизбежного финала отношений пожилого человека и молодой девушки, как нежелание идти по сложившейся и неизбежной схеме, как желание освободиться от схемы, «экзистенциальный порыв к свободе принимает форму протеста человека против несправедливо устроенного мира»<sup>3</sup>. Кроме того, герой одинок, «тема одиночества в литературе начала XX века становится почти универсальной», но «степень эстетической достоверности ее воплощений весьма различна. Наиболее органичное и плодотворное звучание эта тема получает там, где в ней заложен собственно экзистенциальный подтекст, — у Л. Андреева, А. Белого, О. Мандельштама, Б. Пастернака»<sup>4</sup>. Возможно, герой Андреева, разочарованный в жизни, охваченный экзистенциальным беспокойством, осознанно выбирает одиночество. Универсальная формула взаимоотношений

---

<sup>1</sup> Чирва Ю. Н., Чувакова В. Н. Комментарий. С. 622.

<sup>2</sup> Цит. по: Чирва Ю. Н., Чувакова В. Н. Комментарий. С. 622.

<sup>3</sup> Демидова С. А. Мировоззрение Леонида Андреева: историко-философский анализ. Автореф. <...> канд. филос. наук. М., 2008. С. 14.

<sup>4</sup> Заманская В. В. Экзистенциальная традиция в русской литературе XX века. Диалоги на границах столетий: Учебное пособие. М.: Флинта: Наука, 2002. С. 164.

человека и мира в экзистенциальном сознании — отчуждение, а одиночество «характеризует положение и состояние человека в мире. <...> Порой писатель специально исследует деформированную одиночеством психику, ибо (у Андреева, например) психика отчужденного человека изначально болезненна и патологична»<sup>1</sup>.

Однако в рассказе главный герой оценивает не только позднюю любовь, но и весь свой путь, и опоздание становится лейтмотивом всех его воспоминаний.

Анализируя свою жизнь, художник с сожалением замечает, что все в ней приходило слишком поздно. Он выделяет несколько ключевых моментов. Самое яркое воспоминание детства — любовь к мятным дешевым пряникам, которые назывались «жамки» и которыми он не мог насытиться. Сам он называет это желание «маленьким безумством, детской манией» и в преклонном возрасте помнит свои «мечты о жамках и черную зависть к тем, кто их ел» (с. 88). Теперь же, когда он может позволить себе «миллион» жамок, они ему не нужны: «этих мне не надо, эти чужие, и вкус их мне не знаком.

Пришло, но слишком поздно. Все приходит слишком поздно, и мои милые жамки были только звонком к началу этого дурацкого спектакля» (с. 89).

Вторая сбывшаяся, но опоздавшая мечта — желание путешествовать. В молодости ее осуществлению помешала необходимость закончить обучение, исполнить долг «культурного юноши» «отечеству на пользу и родителям на утешение». Мечта сбылась, при этом герой соглашается, что теперь «очень приятно и удобно ехать в международном вагоне или на подкованных туристских подошвах бродить по Тиролю» (с. 89). Но он видит призрак студента с голодными глазами и сожалеет, что турист заменил авантюриста. И эти размышления заканчиваются словами: «Пришло, но слишком поздно. Все приходит слишком поздно» (с. 89).

Любовь герой называет «проклятой богом страной, где опоздание служит законом, где ни один поезд не приходит по расписанию» (с. 89). В его жизни ответная любовь однажды опоздала на несколько лет: «Шесть лет я добивался ее любви, все силы души обратил на служение ей, а она шесть лет упира-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 32.

лась, опаздывала на вымоленные свидания, выходила за кого-то замуж, разводилась, опять выходила». Когда же герой успокоился и почти отказался от своей мечты, женщина неожиданно полюбила его, как «немного подержанная Маргарита не совсем свежего Фауста» (с. 90). Уже по этому ироническому сравнению понятно, что счастья от сбывшейся мечты он не испытал, как не почувствовал и благодарности за проведенное вместе время: «две недели под превосходным небом Италии совершалась одна из нелепейших комедий, какие только может создать человеческий гений» (с. 90).

Наконец, приходит слава: «...выставка в Риме, выставка в Венеции и Париже, и всюду мое имя, и огненные транспаранты, и бенгальский огонь — просто чудеса! Да, еще кресло академика, очень много денег и очень много портретов» (с. 91). Но герой не наслаждается «чудесной» и «вкусной» славой, он видит портреты «на скверной бумаге дешевых газеток», «виллу с ревматизмом на берегу моря», «живые цветы на столе, портящие воздух <...> мастерской», «шумливую и нечистоплотную хозяйку», которая не может приготовить «сносный обед» (с. 91). Его слава оказывается одновременно и «осенней», и «молодой», потому что «она пришла слишком поздно и не тогда, когда ее так жгуче хотели» (с. 91).

Первоначально кажется, что авторская позиция — сочувствие к постаревшему человеку, все мечты которого опаздывали сбываться. Но по мере кумулятивного нанизывания воспоминаний становится понятно, что герой никогда не умел радоваться и быть благодарным, какие бы подарки жизнь ему ни делала. Вспоминая жамки, он признается: «Вероятно, я ел их много, но мне хотелось еще больше, еще больше; и до сих пор, через многие десятки лет, мой голод остался неудовлетворенным» (с. 88—89). Его жизненную позицию определяют ненасытность и неудовлетворенность. По-другому теперь оценивается и повод к написанию письма.

Герой встречает женщину, о которой он мечтал всю жизнь: вы «родились такой прекрасной, как раз такую, точь-в-точь такую, какую мне всегда нужно было» (с. 93). Но вместо того, чтобы радоваться этому счастью, он вновь досадует: «...вы опоздали родиться ровно на двадцать восемь лет» (с. 93), «вы пришли слишком поздно, <...> это несчастье» (с. 93). Он одинок, не связан никакими обязательствами, но не хочет при-

нять эту позднюю любовь как подарок. Вне контекста дневниковых записей Андреева история несчастливой любви художника выглядит неубедительно, он сам причина этого несчастья.

Заканчивается письмо неожиданно: «Мое имя — ложь, и я не подписываю его. Зовите меня:

*Ушедший*» (с. 94).

Эта смена имен, ролей, масок оставляет смысловую неопределенность и актуализирует игровое начало. Поэтика игры свойственна многим произведениям Андреева, особенно ее присутствие ощущается в «Моих записках» и в «Дневнике Сатаны», в «последнем романе ложь становится синонимом игры, которая пронизывает собой все произведение начиная с жанра <...>, заканчивая каждым отдельно взятым словом автора Сатаны, который не доверяет своему языку и называет слова “проклятой маской” мысли»<sup>1</sup>. Игровой дискурс появляется уже в начале рассказа. Ложью герой называет свои попытки выглядеть моложе, бодрее, здоровее своих лет. После посещения парикмахерской он признается: «я помолодел, глаза мои лгут светло и ясно, и весь я, как цыганская лошадь на ярмарке, восторгающая покупателей своим бравым видом» (с. 87). Ложью он называет попытки опередить спутницу, взбежав на очень высокий бугор, задыхаясь от перебоев сердца; «мошеничеством» — рассуждения о будущих картинах, которые никогда не напишет. Признавшись в любви, он опровергает себя: «я солгал вам, сказав, что я тоже вас люблю. Я никого не люблю и ничего не хочу, кроме одиночества и покоя, покоя и смерти» (с. 93). Таким образом, откровения в письме превращаются в псевдооткровения. Прямые признания, их опровержения, обман являются частью замысла автора письма, это можно рассматривать как игру с адресатом, поскольку «внутренний механизм “игры” строится на разного рода деформациях и обрачиваемости. Всеобъемлющий переворот — важнейший при-

---

<sup>1</sup> Петрова Е. И. Проза Леонида Андреева: поэтика эксперимента и провокации. Автореф. <...> канд. филол. н. М., 2010. С. 18 —19.

ем игровой техники»<sup>1</sup>. И если в дневниковых записях автор находился в слабой позиции, он был игрушкой, зависел от отношения к нему девушки, то в рассказе «Два письма» художник является типом героя-игрока, находящегося в сильной позиции.

Метафора «мое имя — ложь» побуждает пересмотреть основные тезисы этого письма и попытаться понять: что здесь «ложь»? Читатель вынужден разграничивать «игру» и «неигру». Андреев создает, как и в других своих произведениях, «игровой мир, в котором наряду с предполагаемой правдой царят обман и фальсификация»<sup>2</sup>. Аналогичная ситуация создается автором в рассказе «Мои записки», где «игра с читателем достигает своего пика, когда повествователь объявляет о том, что “очень много лгал в этих бесцельных и наивных записках”»<sup>3</sup>. Как и в рассказе «Два письма», «автор записок признает, что сконструированная им языковая реальность не соответствует действительности либо отображает ее деформированно. При этом читателю самому предстоит разобраться, в чем состояла ложь, а в чем правда»<sup>4</sup>, установка на «игру с читателем» превращает записки в «фальсификацию, псевдооткровение»<sup>5</sup>. Маловероятно, что в рассказе «Два письма» обман художника относится к оценке прошлых событий, скорее всего, «ложь» — это отношение к героине. Можно предположить, что, рассуждая о поздно пришедшей любви, он надеется на poleмику, что ожидает возражений. Можно предположить, что он провоцирует объяснение — ведь героиня так и не призналась в своих чувствах, а стареющий мужчина побоялся показаться смешным. Можно предположить, что игра с героиней в конце

---

<sup>1</sup> *Карякина М. В.* Феномен игры в творчестве Леонида Андреева. Автореф. <...> кандид. филол. н. Екатеринбург, 2004. С. 3.

<sup>2</sup> *Петрова Е. И.* Проза Леонида Андреева: поэтика эксперимента и провокации. С. 9.

<sup>3</sup> *Петрова Е. И.* Игра, симулякры и псевдоподобия в повести Леонида Андреева «Мои записки» // Вестник Московского государственного областного университета. Серия «Русская филология». 2010. № 1. С. 212.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Там же.

концов оборачивается игрой с самим собой, потому что сам автор-герой не знает, чего он хочет, какое развитие событий было бы для него желанным. Многие исследователи творчества Андреева считают, что игра является одним из «сквозных мотивов» его творчества, который отражает «и парадоксальность жизненных явлений, и противоречивость человеческой натуры»<sup>1</sup>. Поэтика игры, заложенная в письме художника, фиксирует неоднозначность позиции зрелого человека.

Если целью игры-эксперимента художника было стремление вызвать признания, побудить девушку к действию, то ему все удалось, объяснение в любви прозвучало. Подзаголовок ответного письма и его лейтмотив — «я не хочу, чтобы было слишком поздно». Ответ построен на антитезе, героиня оспаривает основные тезисы, выдвигает контраргументы. Но ее не интересует жизнь художника в целом, его путь, она услышала только то, что относится лично к ней, к их взаимоотношениям. С эгоизмом молодости она пропускает важные для героя сожаления об утраченных возможностях и несбывшихся своевременно мечтах: «Не хочу спорить, и пусть ваши мятные пряники будут слишком поздно и эта несчастная женщина в скором поезде — но не я» (с. 96). Девушка отменяет аргументы о его усталости, легко опровергает рассуждения о возрастных недомоганиях. Но она верно и проницательно находит слабое место в философии избранника: «Неблагодарный вы, недогадливый и даже немного жестокий» (с. 96).

Поэтика игры Андреева с читателем предполагает несколько возможных прочтений рассказа. С одной стороны, перед нами философия одинокого уставшего человека. Воспоминания свидетельствуют, что к нему пришло все, о чем он мечтал: «жамки», путешествия, любовь, слава, — но ничто из достигнутого не принесло счастья. Это вызывает и сочувствие, и осуждение за неумение ценить жизнь.

Подпись «Ушедший» ставит условную точку. Уходить не обязательно навсегда, можно возвращаться. Герой, уехав, не оставил адреса, но это может быть продолжением игры. Слава и поклонники следуют за ним по пятам, известному человеку

---

<sup>1</sup> *Карякина М. В.* Феномен игры в творчестве Леонида Андреева. С. 3.

очень просто организовать публикацию или упоминание в прессе, где содержалось бы указание на его новое место жительства. Героиня же выражает готовность последовать за любимым. Рассуждения художника о непреодолимых препятствиях из-за 28-летней разницы в возрасте можно рассматривать как ожидание «чужого слова», ожидание возражений со стороны девушки, провокация этих возражений, что и было реализовано в ответном письме. И отъезд героя, и его письмо можно понимать как призыв последовать за ним. Но письмом он снимает с себя всякую ответственность за будущие отношения, за возможное разочарование возлюбленной.

Справедливо утверждение М. В. Карякиной, что «механизм игры позволяет Андрееву творчески оперировать общепhilософскими категориями жизни и смерти, свободы и зависимости, воли и страха, знания и незнания, истины и лжи, отчуждения и его пределов»<sup>1</sup>. Но открыт не только финал рассказа «Два письма», который побуждает читателя додумывать различные варианты взаимоотношений героев, нет ответа и на вопрос о поздней любви. Умудренная жизнью старость от нее декларативно отказывается, но есть вероятность ожидания и даже желания такой любви; самоуверенная юность отвечает однозначно: «не поздно». Как и многие произведения Андреева, рассказ дает повод к противоположным истолкованиям текста и авторской позиции.

**S. A. Vasilyeva**

**«Late» love in L. Andreev's story «Two letters»**

*The story «Two letters» by L. Andreev is centered on the tragedy of a mature artist's love for a young woman. One of the main themes of the story is «everything comes too late», which not only defines the protagonist's rejection of a possible relationship with the girl, but also characterizes his overall outlook on life. As the story progresses, the cumulative accumulation of memories of dreams that never came true reveals that the protagonist has never known how to be happy or grateful. The story concludes with the metaphor «my name is a lie». This change of names and roles*

---

<sup>1</sup> Там же. С. 9.

*leaves the meaning ambiguous and actualizes the game element, leaving the ending open.*

**Keywords:** *L. Andreev, «Two letters», leitmotif, poetics of the game, open ending.*

**Об авторе**

ВАСИЛЬЕВА Светлана Анатольевна, доктор филологических наук, профессор кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета.

**ОПОЗДАНИЕ НА ДВЕ МИРОВЫЕ ВОЙНЫ:  
РОМАН АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА «ПЛАЧУЖНАЯ КАНАВА»**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-268-277

*В статье проанализированы тематика, поэтика и литературная история романа «Плачужная канава». Произведение Ремизова является классическим завершением «петербургского текста», основанным на традициях Ф. Достоевского и Н. Лескова. Опираясь на новейшее научное исследование Ю. Николаева (Ю. Н. Данзас) о гностицизме, а также на библейские и апокрифические тексты, Ремизов создал в 1914–1918 гг. авангардный роман-коллаж о предчувствии и наступлении мировой катастрофы. Объективные обстоятельства обусловили невозможность издания романа в 1920-е–1930-е гг. Второй шанс его публикации был связан с ситуацией после Второй мировой войны, которая вновь актуализирована экзистенциальную тематику произведения. В 1951 г. Ремизов был вынужден сам отказаться от шанса на издание «Плачужной канавы». В результате роман, который мог стать классическим текстом о вступлении мира в эпоху мировых катаклизмов, «опоздал» со своим появлением на свет в веке XX-м и нашел своего читателя лишь в 2001 г.*

**Ключевые слова:** А. М. Ремизов, «Плачужная канава», роман-коллаж, русская литература XX века.

Летом 1914 г. А. М. Ремизов вместе с женой посетили Францию, Италию, Австрию, Швейцарию и Германию. На территории последней их застала начавшаяся Первая мировая война. Как подданные Российской империи Ремизовы были депортированы и через Скандинавию с большими сложностями смогли вернуться на Родину. Они испытали на себе в полной мере негативные последствия немецкого «урапатриотического» угара, потеряли весь багаж, в состав которого входили и творческие рукописи писателя.

Ремизов воспринял начало Первой мировой войны как наступление глобальной катастрофы, и, в том числе, как конец европейского или так называемого «петербургского» периода

истории России, начавшегося с царствования императора Петра Первого.

С осени 1914 г. он приступил к работе над романом, первоначально названным «Ров львиный», а затем получившем окончательное название «Плачужная канава».

В новом произведении сущностная для писателя тема судьбы России и ее народа, рассмотренная сквозь призму эсхатологического взгляда на развитие мировой истории, была раскрыта в традиции «петербургского текста».

В художественной системе «Плачужной канавы» Петербург — и наиреальнейший, и «умышленный» город — является и метом действия, и особым героем. Его образ — это сконцентрированный знак микрокосма, который, в свою очередь, становится символом макрокосма. На первой ступени обобщения Петербург — это символ государства Российского. Страдания и беды героев романа осмысляются автором как персонафицированные и рассмотренные на конкретных примерах страдания всех людей, живущих в России. Но есть и следующая ступень обобщения, где ремизовский Петербург является образом-символом всего мира, погруженного в муки от первых дней творения и до своего конца.

Лексико-семантическая основа названия романа — «Плачужная канава» (т.е. ров плача, вспомним первоначальное название — «Ров львиный») — восходит к апокрифу «Хождение Богородицы по мукам» и к ветхозаветной Книге пророка Даниила. В «Хождении» увиденное Божественной Заступницей место самого тяжкого адского мучения — это огненное озеро, в которое погружены безнадежно плачущие («вопяющие») грешники<sup>1</sup>. Согласно библейскому сказанию, пророк Даниил был брошен в ров львиный за то, что нарушил приказ царя Дария в течение тридцати дней не обращаться с молитвами и просьбами ни к человеку, ни к Богу, а только к самому царю. При этом трагическая абсурдность ситуации заключалась в том, что Дарий обрек Даниила на смерть против своей воли, не в силах преступить собственное повеление (Дан. 6; 1—28). В ремизов-

---

<sup>1</sup> Хождение Богородицы по мукам // Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Григорием Кушелевым-Безбородко. Вып. 3. Ложные и отреченные книги русской старины, собранные А. Н. Пыпиным. СПб., 1862. С. 122.

ской космогонии все человечество оказывалось по воле не называемого и непостижимого «Жестоковыйного владыки» брошенным в бездну — в «ров», «канаву» страданий.

При обращении к петербургской теме в литературе начала XX в. использование традиций Достоевского являлось уже достаточно тривиальным. Ремизов также следует им, но более оригинальным было его обращение в «Плачужной канаве» к наследию Н. С. Лескова как создателя особого варианта «петербургского текста». Именно из заглавия, пользуясь авторским определением, его «русского романа» «Обойденные» (1865) Ремизов заимствовал центральную лесковскую символическую метафору, применив ее для обозначения всего рода людского. Она стала определением «коллективного героя» ремизовского произведения: «Буду рассказывать о обойденных в царстве земном, <...> от Каракаллы царя римского до последней, выводимой учеными, бездомной чумной бациллы, из микроскопа, зажатой меж стекол, вопиющей на небо»<sup>1</sup>. При создании символического пласта романа Ремизов также использовал идеи и сюжеты из новейшего научного исследования Юрия Николаева [Ю. Н. Данзас] «В поисках за Божеством. Очерки из истории гностицизма» (СПб., 1912).

Качественно новой была поэтика «Плачужной канавы». Опираясь и одновременно отталкиваясь от художественных особенностей многофигурного романа Лескова, Ремизов создал произведение, структура которого, на первый взгляд, представляла «рыхлой» и архаичной. Так, сначала последовательно, а затем как бы попеременно, рассказывались истории петербургских «обойденных». Автор повествовал о неудачной судьбе «маленького человека» Баланцева; о житейских перипетиях «подпольного человека» Будылина; об «исканиях правды» потомка богатого купеческого рода Тимофеева; о любовной драме его дочери Маши и доктора Задорского. Рассказ о судьбах героев перемежался эмоционально-насыщенными лиро-эпическими авторскими отступлениями; а также, казалось бы, автономными текстами — переложениями древних апокри-

---

<sup>1</sup> Первое издание окончательного текста романа см.: *Ремизов А. М. Плачужная канава. Подг. текста и коммент. А. М. Грачевой // Ремизов А. М. Собр. соч.: В 10 т. Плачужная канава. М., 2001. Т. 4. С. 201.* Далее роман цитируется по этому изданию с указанием страницы.

фов, патериковых рассказов, гностических легенд; и, наконец, публицистическими монологами Будылина, восходящими к монологическому повествованию «Записок из подполья» и вопросам к Создателю Иова на гноище. В итоге сложного переплетения разных сюжетных мотивов возникало повествование нового типа. В нем фабульный рассказ (как вид эпического литературного рода) соединялся с формами драмы (монологи Будылина) и лирики (авторские отступления-обобщения). Происходило формирование новой художественной структуры, целостность которой была основана на художественном принципе монтажа. Результатом стало создание произведения нового типа романного жанра — романа-коллажа.

В «Плачущей канаве» представлена картина тотального разрушения социальных, политических, моральных ценностей современности.

Большинство ремизовских персонажей (Баланцев, Будылин, Тимофеев) являлись служащими некоей петербургской «страховой конторы». Таким образом, в повествование включена классическая для русской литературы «петербургского периода» тема взаимоотношений личности и социума. Судьбы Баланцева, Будылина, Тимофеева неизменно оканчивались их столкновением с экзистенциальной «конторой» — государством, в той или иной своей ипостаси стремившимся подавить и раздавить человеческую личность. По принципу нарастающей метонимии выстраивалась цепочка понятий-символов: «контора» — «Петербург» — «государство» — «мироустройство». При этом символом государства предстал именно Петербург, в противоположность Москве, с образом которой в ремизовском романе связана семантика символа «Русской земли».

Первоначальная рукописная редакция романа, датированная 1 июня 1917 г., завершалась символическим осмыслением начала Первой мировой войны и февральской революции 1917 г., представленном сквозь призму видения происходящего пророком последних времен Будылиным:

«И когда 23 февраля закричали хлеба! — Антон Петрович даже перекрестился: грядет! И стал зорко присматриваться. И когда распустилось всюю и появились планетчики — октись мне — планета! — и омерзительное человечество с его утробой, извлекающее пользу из крови, стало кличем пролаз, тупиц, временщиков и провокаторов, он с удовольствием выводил на

подписях своих: Тушино<sup>1</sup> (С. Петербург). Но сердце его было неспокойно<sup>2</sup>.

Вторая рукописная редакция была завершена в 1918 г. и заканчивалась осмыслением все тем же ремизовским пророком эсхатологического смысла октябрьского вооруженного переворота, завершившегося диктатурой пролетариата: «И когда омерзительное планетное человечество с ненасытимой пакостной утробой его и душой мародерской, извлекающей пользу из всего, даже и из души и крови, сделалось кличем времени — во имя какой-то бездушной и бессовестной свинарни, рая с едой, сраньем и американскими горами, он с удовольствием выводил на запотелом стекле: “Князь обезьян и кавалер Антон Петров Будылин”. Но и отрекшись в отчаянии своем от человеческого, сердце его человеческое было неспокойно: ведь обойденность кричала еще истошнее под свободой и братством, еще обиженной, чем даже под статью всеобщего холопства...»<sup>3</sup>.

По мере работы Ремизова над текстом «Плачужной канавы» проблематика произведения, сохраняя национальную конкретику, выходила на новый уровень философского обобщения, превращая роман в текст-протест против происходящего в XX в. глобального насилия над человеческой личностью, насилия, сопровождающего такие рукотворные катаклизмы, как войны и революции. Окончательный текст «Плачужной канавы» заканчивался магическим гностическим заклинанием (словом «Абракзас»), направленным против мирового зла.

Ремизов планировал напечатать роман в виде отдельного тома своего собрания сочинений в издательстве З. И. Гржебина, но публикация не состоялась. Вопрос об издании не был решен до отъезда Ремизова за границу 7 августа 1921 г. Писатель был вынужден оставить в России все рукописи, включая и неопубликованный роман. Эстонский дипломат

---

<sup>1</sup> Во время русской Смуты начала XVII в. Тушино — ставка самозванца Лжедмитрия II, прозванного «Тушинский вор», — было прибежищем разного рода авантюристов, политических и просто преступников.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Ров львиный / Плачужная канава // РГАЛИ. Ф. 2567. Оп. 2. Ед. хр. 93. Л. 133.

<sup>3</sup> Ремизов А. Ров львиный [Плачужная канава] // ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 8. Л. 181.

А. Орг взялся вывести материалы Ремизова за рубеж, но на таможне они были конфискованы. Рукопись «Плачужной канавы» была возвращена автору с трудом, при посредничестве А. М. Горького, обратившегося за поддержкой к Л. Б. Каменеву и А. И. Рыкову. Спустя годы Ремизов с благодарностью вспомнил о его помощи в своих воспоминаниях: «Я говорю о большом сердце Горького и как пример, я привожу свой случай: при его отрицательном отношении к моему, хотя он и называл мое — “живая лаборатория русского языка” — он спас мою рукопись “Плачужную канаву”»<sup>1</sup>.

В Париже Ремизов вновь доработал роман и послал его в Россию для публикации в издательстве «Круг». Поэтесса М. М. Шкапская, помогавшая писателю в деле реализации его литературных проектов в Советской России, информировала его 16 мая 1923 г.: «Тороплюсь сообщить Вам, что цензурные условия не позволили “Кругу” принять “Ров львиный” к напечатанию и рукопись мне возвращена. <...> Сейчас я передала рукопись Вашу Лидину и, вероятно, он устроит ее в новом издательстве “Земля и фабрика” <...> Лежнев берет из “Рва львиного” главу в “Россию”»<sup>2</sup>. Полная публикация произведения в Советской России так и не состоялась. В эмиграции издать роман было решено в парижском журнале «Русская мысль». Об этом свидетельствует письмо Ремизову Г. П. Струве от 7 февраля 1923 г.: «Как же Вы решаете окончательно относительно Вашего романа? Отец мой просил передать Вам, что он не может обязаться печатать роман, не разделяя частей, и согласен пустить в первой книге лишь три листа. <...> Весь роман можно будет напечатать в четырех книжках»<sup>3</sup>. В 1923 г. под измененным по воле редакции названием (не «Плачужная канава», а просто — «Канава») увидели свет только три части романа. Издание было прервано в связи с прекращением выхода журнала «Русская мысль». Четвертая часть, под названи-

---

<sup>1</sup> *Кодрянская Н.* Ремизов в своих письмах. Париж, 1977. С. 203.

<sup>2</sup> *Шкапская М. М.* Письмо А. М. Ремизову. 16 мая 1923 г. // Amherst College Center for Russian Culture (USA). Aleksei Remizov and Serafima a-Dovgello Papers.

<sup>3</sup> *Струве Г. П.* Письмо А. М. Ремизову. 7 февраля 1923 г. // Amherst College Center for Russian Culture (USA). Aleksei Remizov and Serafima a-Dovgello Papers.

ем «Ров львиный», была опубликована в 1926 г. в журнале «Воля России» при содействии М. Слонима. Однако Ремизов считал, что произведение, опубликованное частями в разных периодических изданиях и в разных странах, остается не изданным. Перипетии несчастливой судьбы романа развивались и далее. В 1929 г. автор предпринял попытку опубликовать «Плачужную канаву» под названием «Ров львиный» в Белграде при помощи Издательской комиссии при русской публичной библиотеке. Ремизов послал туда одновременно две рукописи — повесть «По карнизам» и роман «Ров львиный». Сотрудник Издательской комиссии В. Д. Брианский писал Ремизову 5 февраля 1930 г.: «“Ров львиный” начинаем печатать в ближайшее время»<sup>1</sup>. Но поскольку издание повести «По карнизам» (Белград, 1929) в виде отдельной книги оказалось убыточным, то вторая представленная наборная рукопись была возвращена автору. Брианский сообщал об этом Ремизову в сопроводительном письме от 24 марта 1931 г.: «Многоуважаемый Алексей Михайлович, рукопись Вашей книги — “Ров львиный”, при сем посылаю»<sup>2</sup>. Таким образом, в 1920-е — 1930-е гг. все усилия Ремизова опубликовать роман оказались тщетными.

Вторая мировая война 1939—1945 гг. предстала новым подтверждением апокалиптических пророчеств романа Ремизова:

«Люди, гоняясь за внешними удобствами жизни, направляли свои мысли и всю силу своего ума не к тому, чтобы найти пути приблизиться и почувствовать друг друга, а лишь только, чтобы облегчить внешнюю сообщаемость между собой. И духовное проникновение притуплялось. Люди летали по воздуху, как птицы, а не замечали под носом и самое немудреное человеческое горе. Люди исповедывали единого Бога, Христа и Духа, крест носили на шее, а ведут беспощадные войны, истребляя друг друга, как мух. <...> И будет так: с внешней легкостью общения духовная общаемость совсем прекратится, — ан-

---

<sup>1</sup> *Брианский В. Д.* Письмо А. М. Ремизову. 5 февраля 1930 г. // Amherst College Center for Russian Culture (USA). Aleksei Remizov and Serafima a-Dovgello Papers.

<sup>2</sup> *Брианский В. Д.* Письмо А. М. Ремизову. 24 марта 1931 г. // Amherst College Center for Russian Culture (USA). Aleksei Remizov and Serafima a-Dovgello Papers.

гелы забудут пути к людям — и земля провалится, как Содом и Гоморра» (Плачужная канава. С. 206).

Роман «Плачужная канава» вновь обрел актуальность и, казалось бы, наконец-то настало время для его публикации как произведения о новом мировом катаклизме. Такая возможность и представилась в 1951 г. в связи с образованием в Нью-Йорке при Восточно-европейском Фонде «Издательства имени Чехова» под руководством Н. Р. Вредена. В издательскую программу входила публикация неизвестных произведений как молодых авторов, так и представителей старого поколения. Главный редактор издательства В. А. Александрова предложила Ремизову издать его какое-то не опубликованное произведение. В письме от 29 октября 1951 г. она спрашивала писателя: «Если у Вас есть что-нибудь готовое, советую прислать это, не откладывая, ибо и процедура принятия рукописи всегда отнимает некоторое время, и нам было бы желательно, чтобы Ваша книга могла бы быть включена в план наших изданий как можно скорее»<sup>1</sup>. 2 ноября 1951 г. Ремизов послал в издательство рукопись «Плачужной канавы»<sup>2</sup>. Но в это время YMCA Press отказалось публиковать лежавший в издательском «портфеле» ремизовский роман-эпопею «Оля», в основе сюжета которого лежала история его жены — С.П. Ремизовой-Довгелло. Писатель немедленно предложил это произведение «Издательству имени Чехова». Александрова отвечала автору: «Простите, что не сразу откликнулась на оба Ваши письма: ждала прибытия Вашей “Плачужной канавы”. <...> Теперь жду “Олю”. Мы можем пока взять у Вас только одну книгу. Поэтому Вы должны нам сообщить, какую из них Вы предпочитаете, чтобы она вышла в нашем Издательстве»<sup>3</sup>. Таким образом, когда наконец-то возникла реальная возможность издать многострадальный роман, то уже сам писатель должен был сделать выбор между ним и эпопеей, в которой он воспевал любимую скончавшуюся супругу. При таком раскладе для Ре-

---

<sup>1</sup> Александрова В. А. Письмо А. М. Ремизову. 29 октября 1951 г. // ГМИРЛИ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 210.

<sup>2</sup> См.: Ремизов А. М. Письмо В. А. Александровой. 2 ноября 1951 г. // *Bakhtmeteff Archive*. Ms Coll Chekhov Publishing House.

<sup>3</sup> Александрова В. А. Письмо А. М. Ремизову. 26 ноября 1951 г. // *Bakhtmeteff Archive*. Ms Coll Chekhov Publishing House.

мизова выбор был изначально predetermined. В письме от 29 ноября 1951 г. он сообщал В. А. Александровой: «Видеть “Олю” — книгу для меня несравненно важнее, чем книгу — “Плачужная канава”. В 1952 мне будет 75, хотелось бы еще при жизни. <...> Кроме того “Оля” вся налицо, а в “П<лачужной> к<анаве>” надо доискиваться»<sup>1</sup>.

В итоге наборная рукопись старого романа снова вернулась к автору. О ее судьбе Ремизов еще раз помянул в дневниковой записи от 22 декабря 1956 г.: «“Плачужная канава” <...> переписывалась не раз, негде было напечатать. <...> В “Плачужной канаве” я умничаю»<sup>2</sup>.

Подводя итоги, можно отметить, что ремизовский роман был создан во время Первой мировой войны и Второй русской революции и по своей идейной концепции он представлял собой роман-пророчество. В нем в образно-символической форме было отражено сильнейшее неприятие автором уже наступивших и грядущих мировых катаклизмов, сметающих государства и разрушающих судьбы и жизни людей. Публикация «Плачужной канавы» в России в революционные годы могла иметь значительный литературный успех и получить читательский отклик. Вторая мировая война вновь подтвердила апокалиптические предсказания романа. Его издание вскоре после 1945 г. могло также иметь значительный резонанс у русского, а в случае перевода на европейские языки и у иностранного читателя — людей, только что переживших ужасы недавней войны. Но роман вновь не был издан.

Наборная рукопись «Плачужной канавы» хранилась в парижском архиве Ремизова вплоть до возвращения этой части его наследия в Россию в 2013 г. Ныне она находится в Отделе книжных фондов ГМИРЛИ. Однако в 2001 г. по тексту этой наборной рукописи полный текст романа был опубликован в 4-м томе Собрания сочинений А. М. Ремизова, подготовленного ИРЛИ (Пушкинский Дом) РАН. В результате роман, который мог стать всемирно известным классическим произведением □ отражением ужаса и протеста против губящих человечество

---

<sup>1</sup> Ремизов А. М. Письмо В. А. Александровой. 29 ноября 1951 г. // *Vak-hmeteff Archive* (USA). Ms Coll Chekhov Publishing House.

<sup>2</sup> *Кодрянская Н.* Алексей Ремизов. Париж, [1959]. С. 303–304.

мировых катаклизмов, «опоздал» со своим появлением на свет и остался лишь достоянием истории русской литературы.

**A. M. Gracheva**

**Late for Two World Wars: Alexey Remizov's Novel "The Weeping Ditch"**

*The article by A. M. Gracheva analyzes the subject matter, poetics, and literary history of the novel "The Weeping Ditch." Remizov's work is a classic completion of the "Petersburg text," based on the traditions of F. Dostoevsky and N. Leskov. Based on the latest scientific research by Y. Nikolaev (Y.N. Danzas) on Gnosticism, as well as on biblical and apocryphal texts, Remizov created in 1914-1918 an avant-garde collage novel about the premonition and onset of a global catastrophe. Objective circumstances made it impossible to publish the novel in the 1920s-1930s. A second chance for its publication was connected with the situation after World War II, which once again actualized the existential theme of the work. In 1951, Remizov himself was forced to refuse the chance to publish "The Weeping Ditch". As a result, the novel, which could have become a classic text about the world's entry into an era of global cataclysms, was "late" in its appearance in the 20th century, and found its reader only in 2001.*

**Keywords:** A.M. Remizov, "The Weeping Ditch", a collage novel, Russian literature of the 20th century.

**Об авторе**

ГРАЧЕВА Алла Михайловна (Санкт-Петербург), доктор филологических наук, главный научный сотрудник Института русской литературы (Пушкинский Дом) РАН.

## О ПОЗДНИХ ВСТРЕЧАХ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-278-287

*В статье на основе архивных материалов из собрания рукописных фондов Государственного музея истории российской литературы им. В. И. Даля рассказано о ряде поздних встреч Алексея Ремизова с его современниками (И. Э. Бабелем, М. И. Цветаевой, А. Н. Толстым и др.). Оказавшись в эмиграции, Ремизов на долгие годы утратил связи со многими друзьями и знакомыми. Тем не менее спустя время ему снова довелось не только повидаться с некоторыми из них, но и познакомиться с новыми деятелями культуры, выезжавшими за рубеж из СССР.*

**Ключевые слова:** Ремизов, поздние встречи, эмиграция, архивные материалы.

Когда в начале августа 1921 года Алексей Михайлович и Серафима Павловна Ремизовы пересекли российско-эстонскую границу и вскоре после прохождения двухнедельного карантина в Нарве оказались в Ревеле<sup>1</sup>, их общее настроение было очень тревожным и мрачным<sup>2</sup>. Они не были уверены в правильности принятого решения об отъезде и точно не могли предположить, что им уже никогда не будет суждено вернуться обратно. «Для коллег-писателей в Советской России» (М. Зощенко, К. Федина) их «исчезновение стало полной неожиданностью, и они расценили его как побег»<sup>3</sup>. Все их дореволюционные, петербургские и московские, связи оказались разорваны. Со многими из друзей и знакомых Ремизов больше так никогда и не встретился (например, с М. М. Зощенко), с другими же — встретился или списался снова лишь спустя долгое время, с опозданием на несколько лет (с А. Н. Толстым) или даже десятилетий (с К. И. Чуковским); а с кем-то познако-

---

<sup>1</sup> Ныне Таллин.

<sup>2</sup> См. подр.: Флейшман Л. Бегство в Эстонию. Ремизов и ревельское издательство «Библиофил» // Wiener Slavistisches Jahrbuch. 2016. Vol. 4. S. 42–75.

<sup>3</sup> Там же. С. 52.

мился только уже находясь в эмиграции (с И. Э. Бабелем). При этом все эти эмигрантские встречи, даже если они случались, то происходили с опозданием, гораздо позже, чем могли бы, не оказись писатель на чужбине, в условиях изоляции от литературной жизни в СССР.

Выехав за рубеж, писатель не торопился занять антисоветскую позицию и выступить с критикой большевизма, напротив, он продолжал пристально следить за жизнью в метрополии, допуская возможность возвращения на Родину, а потому не избегал контактов с гостями из СССР. Восстановить хронологию таких поздних, происходивших «с опозданием» встреч, часто непубличных, тайных от антибольшевистски настроенной части русской эмиграции, — задача неочевидная, поскольку Ремизовы подобные связи по понятным причинам не стремились афишировать. Обнаружить воспоминания или упоминания о таких связях непросто, учитывая, что в каждом конкретном случае их участникам приходилось соблюдать осторожность.

Тем не менее в ремизовском архиве имеется ряд документов, совершенно четко отражающих фиксацию этих поздних, «невидимых для большинства» контактов. Речь идет об адресных записных книжках писателя, на анализ которых мы и будем главным образом опираться в данной статье.

Всего сохранилось восемь таких книжек. Ни с одной из них Ремизов не расстался до самой смерти, притом что первая из них относится еще к 1900-м годам и явно была вывезена еще из СССР. Как известно, писатель отличался крайней аккуратностью, педантичностью характера и «редкой памятью»<sup>1</sup>, а потому он записывал имена и адреса фактически всех лиц, оказывавшихся в его окружении. Записи эти велись крайне последовательно и дотошно на протяжении всей его жизни; фиксировались имена даже тех людей, с которыми он встречался единожды. Более того, иногда вписывались просто имена и фамилии лиц без указания контактов, просто как свидетельство знакомства. Имена многих кочуют из одной книжки в сле-

---

<sup>1</sup> По воспоминаниям В.А. Зайцевой. См. подр.: *Резникова Н.В.* Огненная память. Воспоминания об Алексее Ремизове / Подг. текста, вступ. статья, аннот. именной указатель А. М. Грачевой. СПб., 2013. С. 199–200.

дующую, иногда повторяется и их адрес жительства, однако некоторые контакты встречаются лишь в одном блокноте определенного периода. Чаще всего же имя фигурирует неоднократно в разных записях, а адрес указывается новый. Таким образом, по этим рукописным блокнотам можно не только полностью воссоздать круг общения писателя в разные периоды жизни, но и географию его перемещений и маршрутов, определить список адресов, по которым он, скорее всего, бывал лично.

Первая из книжек охватывает 1900–1921 годы и относится к доэмигрантскому периоду жизни писателя, в ней в основном указаны московские и петербургские адреса его друзей и знакомых. Вторая и третья — к 1921–1923 годам, времени проживания Ремизовых в Эстонии и Германии, в ней зафиксированы в основном эстонские и берлинские адреса. Четвертая и пятая датируются временем с 1923 года, момента переезда Ремизовых в Париж, до начала 1940-х, когда в условиях оккупации после продолжительной болезни скончалась жена писателя Серафима Павловна. Последние три блокнота — шестой, седьмой и восьмой — велись уже после войны, с середины 1940-х годов до смерти писателя в ноябре 1957 года, причем в седьмой и восьмой книжках большинство записей уже выполнено рукой его литературной помощницы Натальи Викторовны Резниковой.

Приведем ряд примеров, как, используя эти книжки, удалось раскрыть несколько загадок в биографии писателя. В частности, сейчас можно уверенно утверждать, что лицо по имени Владимир Сельверстович (варианты: Вольдемар, Борис Борисович) Солончук, богатый русский эмигрант из Индии, меценат, якобы способствовавший в конце 1940-х годов возникновению нового эмигрантского издательства, никогда не существовал. Это было мистификацией Ремизова<sup>1</sup>. Одним из главных доказательств этой мистификации можно признать тот факт, что это имя нигде не встречается в записных книжках. Кроме того, благодаря этим записям, была раскрыта тайна прозвища «медведка», под которым писатель подразумевал кого-то из лиц своего окружения: это прозвище приписано на

---

<sup>1</sup> См.: *Грачева А. М.* Литературные мистификации Алексея Ремизова 1940-х годов // *Русская литература.* 2019. № 4. С. 191-199.

странице с адресом художника Василия Кандинского в следующей формулировке: «несообразительный, бесчувственный, медведка<sup>1</sup>»<sup>2</sup>.

По второй и третьей, берлинским записным книжкам в числе первых лиц, с кем писателю удалось восстановить связи в эмиграции, оказались Борис Зайцев, Ариадна Тыркова-Вильямс, Алексей Толстой. Известно, что Зайцев и Толстой поселились по соседству в берлинском районе Шарлоттенбург, Тыркова — находилась в Лондоне, но, видимо, возобновилась переписка. Чуть позднее (по третьей книжке) ему удалось связаться с Андреем Белым, Ниной Берберовой, Леоном Бакстом, Михаилом Осоргиным, Львом Шестовым и Надеждой Тэффи. В третьей книжке в целом вообще значительно больше имен и контактов, чем во второй, что явно свидетельствует о том, что круг эмигрантских связей Ремизова постепенно начал расширяться.

Запоздалая эмигрантская встреча с Алексеем Толстым состоялась достаточно рано. Причем интересно, что прямо накануне февральской революции Ремизов письмом от 21 февраля 1917 года попросил его прислать описание своего сна<sup>3</sup>. А ответить на это письмо Толстой смог только спустя четыре года, уже в Берлине, оставив запись в альбоме жены Ремизова Серафимы Павловны Ремизовой-Довгелло<sup>4</sup>:

---

<sup>1</sup> Медведка — крупное насекомое из отряда прямокрылых с длиной тела до 5 сантиметров.

<sup>2</sup> ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 941. Л. 26 об.

<sup>3</sup> Последнее дореволюционное письмо Ремизова Толстому из собрания музея датируется 21 февраля 1917 года по старому стилю (ОРФ ГЛМ. Ф. 186. Оп. 3. Ед. хр. 365. Л. 7). Это послание, написанное на почтовой карточке и стилизованное под древнерусскую скоропись, представляет собой изысканное прошение прислать описание сна. Как писал Ремизов, к тому моменту он уже успел получить такие сны от Л. Шестова, Ф. Шаляпина, А. Белого, Л. Андреева, А. Блока, М. Пришвина и желал дополнить коллекцию сном от Толстого. Пока обнаружить ответное письмо на эту просьбу не удалось. Есть вероятность, что это письмо вовсе осталось без ответа, поскольку менее чем через месяц в России случилась Февральская революция, и стало не до снов.

<sup>4</sup> Напомним, что в 1918 году Толстой с семьей уехал из Москвы, в 1919 году эмигрировал, Ремизовы же оставались в Петербурге до ав-

Серафиме Павловне Ремизовой-Довгелло.

Сидим мы в столовой. Ну, хорошо. Серафима Павловна около самовара, а мы с Алексеем Михайловичем на диване. В Доме на Таврической<sup>1</sup>. Разговариваем о зайцах, о мышах, и о том — почему, внизу, в квартире у Гржебина<sup>2</sup> — всегда вонища — нечем дышать. В это время в стене, около отопления отворяется маленькая дверца — только пролезть ребенку, и вылезает из стены человек с усами. А стена — наружная, и мы на пятом этаже. Алексей Михайлович со страху язык укусил. Я сижу — без памяти. А вы, Серафима Павловна, стукнули чайной крышкой и говорите усатому:

– Опять вы за свое!

Он насупился, заслонился усами и <ушел> в стену и дверцу закрыл. С этого все и начались. 15 янв<аря> 1922 г. гр<аф> Алек. Н. Толстой<sup>3</sup>.

В 1923 году Толстой вернулся в СССР, после этого писатели больше не контактировали, если не считать короткой встречи летом 1935 года, когда Толстой приезжал в Париж в составе советской делегации на Международный конгресс писателей в защиту культуры.

Следующая записная книжка (четвертая) относится к 1924–1927 годам, начальному периоду жизни Ремизовых в Париже. В ней содержится множество имен и контактов. Иногда одно и то же лицо записывается несколько раз с указанием разных адресов (например, имя Георгия Шклявера). Среди «новых

---

густа 1921 года. Однако уже в начале 1920-х годов они оба с семьями поселились по соседству в Берлине в районе Шарлоттенбург. Толстой жил по адресу — Курфюрстендамм, Пансион Марии Фишер; Ремизовы — в доме № 2 на Киркштрассе. Отвечая на просьбу Ремизова о предоставлении сна, Толстой оставил запись, представляющую собой то ли воспоминание, то ли фантазию, то ли сон о его визите на квартиру Ремизовых в Доме на Таврической. Об отношениях Ремизова и Толстого см. подр.: *Урюпина А. С.* Алексей Толстой и Алексей Ремизов: к истории отношений // *Studia Litterarum*. 2025. Т. 10. № 2. С. 222–235.

<sup>1</sup> В 1911–1913 годы Ремизовы жили по адресу: Таврическая, 3-в (7), кв. 23.

<sup>2</sup> Гржебин Зиновий Исаевич (1869–1929) – художник и издатель.

<sup>3</sup> ОРФ ГЛИМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 1293. Л. 9.

старых» знакомцев значатся Иван Шмелев, Мстислав Добужинский, Николай Рерих, Сергей Рахманинов, Гайто Газданов, Борис Поплавский. Но особенно примечательно то, что в этом блокноте, в отличие от предыдущих, берлинских, весьма часто встречаются советские адреса, например, Константина Федина (Литейный (проспект Володарского), 33, кв. 13), Бориса Пильняка (Поварская, 26, кв. 8; затем — Москва, 40, 2-ая ул. Ямпольского Поля 1а, 21; наконец — Поварская, 36, кв. 8, Москва), Бориса Пастернака (Волхонка, 14, кв. 9). По этим записям становится совершенно ясно: спустя более двух лет после отъезда, перебравшись из Германии во Францию, Ремизов начал заново активно восстанавливать утерянные контакты с друзьями и знакомыми, оставшимися в метрополии. Скорее всего, это объясняется очевидным мотивом — прощупать почву на предмет возвращения на Родину, где у Ремизовых оставалась дочь; желанием узнать напрямую, как обстоят дела в СССР. Кстати, в этой же книжке появляется и адрес М. Горького в Сорренто (Villa il Sorito, Capo Di Sorrento, provincial di Napoli), хотя в берлинских книжках его контакты отсутствуют, даже несмотря на тот факт, что в Берлине писатели встречались<sup>1</sup>.

Интересно, что примерно тогда же, в 1926–1927 годах Ремизовы принимали у себя и Марину Цветаеву. Воспоминание об одной из этих встреч сохранилось в записях Серафимы Павловны:

10 ноября 1926

В воскресенье было нашествие. Сначала хорошо: Наташа (Резникова), Нина Ник<олаевна> (Сеземан)<sup>2</sup>, Ольгерд (Мошинский), Сувчинский и из Праги Богатырев. Было приятно,

---

<sup>1</sup> ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 299. Л. 5. Опубл.: *Ремизов А.М.* «На вечерней заре». Главы из рукописи; Письма к С. П. Ремизовой-Довгелло. 1921–1922 гг. Вступительная заметка и комментарии Е. Р. Обатниной. Подгот. текста Е. Р. Обатниной и А. С. Урюпиной // Литературный факт. 2018. № 7. С. 62–63.

<sup>2</sup> Сеземан Антонина (Нина) Николаевна (урожд. Насонова; 1894–1941) — участница евразийского движения. Была завербована НКВД, выполняла специальные задания советской разведки. См. справку о ней, составленную А. М. Грачевой и Л. В. Хачатурян для указателя имен кн.: *Ремизов А. М.* Дневник мыслей 1943–1957 гг. Т. I. С. 361.

даже весело. Вдруг явление: Сувчинская, Эфрон и Цветаева, и сразу все померкло. Во-первых, у нас так много людей не может поместиться, и стульев и чашек нет, выходит страдание и для меня, и для А. М. А во-вторых, невозможно приходить в “пространство”, ведь если приводить с собою, значит, в пространство, не к нам вместе и не к кому-нибудь одному. А к тому же Цветаева говорит “тирады” и сама себя слушает, ей ни до кого дела нет, и до нее не хочется иметь дело, потому что она вся собою занята. А Эфрон, он — размазня. Было очень тяжело...» (в скобках примечания Ремизова. — А. У.)<sup>1</sup>.

Год спустя, в 1927 году Цветаева также оставила запись в гостевом альбоме Серафимы Павловны — стихотворение из цикла «Час души»:

В глубокий час души,  
В глубокий – нóчи...  
(Гигантский шаг души,  
Души в нóчи)  
В тот час, душа, верши  
Миры, где хочешь  
Царить – чертог души,  
Душа, верши.  
Ржавь губы, пороши  
Ресницы – снегом.  
(Атлантский вздох души,  
Души – в нóчи...)  
В тот час, душа, мрачи  
Глаза, где Вегой  
Взойдётся... Сладчайший плод  
Душа, горчи.

---

<sup>1</sup> В 1945 году Ремизов сопровождал эту запись следующим комментарием: «Ольгерд Мошинский учился с С<ерафимой> П<авловной> в Alliance Française, твердый литовец, о судьбе его не знаю. Цветаева повесилась в Москве в 1941 году в августе (писатель не знал о том, что М. И. Цветаева покончила с собой в Елабуге. — А. У.), Богатырев — исследователь подкарпатских сказок, д<олжно> б<ыть> в Праге, а может в России. А<лексей> Р<емизов>». Воспоминания опубликованы. См. подр.: Урюпина А. С. «Жили одиноко и скрытно». А. М. Ремизов в Париже 1930–1940 гг. // Октябрь. 2015. № 7. С. 186–192.

Горчи и омрачай:  
Расти: верши.

Пятая записная книжка, относящаяся предположительно к периоду 1930-х годов, одна из самых объемных и содержательных по количеству записей. В ней сразу после отметки «*Бальмонт. 60, г. Cecile Dinant Ceamart*» встречается имя — *Babel Исаак Эммануилович*. На основании этой записи (л. 3 об.)<sup>1</sup> нам документально удалось подтвердить устное свидетельство Бабеля, данное им во время следствия 1939 года, что писатели все-таки встречались лично в 1927 году, хотя никаких других упоминаний или сведений об этом долгое время обнаружить не получалось. После обнаружения этой записи были проведены дополнительные поиски, которые в итоге увенчались еще одной находкой, подтвердившей личное знакомство писателей, — письмом Ремизова Петру Сувчинскому с воспоминанием, как Бабель приходил в гости к Ремизовым в 1935 году в составе советской делегации<sup>2</sup>.

В послевоенных записных книжках — шестой, седьмой, восьмой — зафиксировано в целом значительно меньше контактов. Часть записей выполнена рукой Натальи Резниковой или других лиц. Знаменательно, однако, что в них содержится много американских адресов (Юрия Иваска, Романа Якобсона, Михаила Карповича, Александры Мазуровой, Софии Прегель и др.) Важно также подчеркнуть, что незадолго до смерти писателю довелось буквально чудом свидеться и списаться с некоторыми из своих друзей из прошлой жизни. Связано это было с тем, что в 1950-е годы уже после войны с развитием авиасообщения и изменением политической ситуации приехать в гости или отправить письмо стало проще. Появилось радио, стала доступна пресса из разных стран; в руки старых друзей и знакомых Ремизова стали попадать его газетные публикации, таким образом, они понимали, что он по-прежнему жив и работает, через редакцию газет узнавали его контакты. Так в середине 1950-х годов на него вышло сразу несколько лиц: ху-

---

<sup>1</sup> Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 942. Л. 3 об.

<sup>2</sup> Текст письма подготовлен к печати, будет опубликован: Бабель в Париже: новые материалы. Вступ. ст., публ., прим. Е. И. Погорельской и А. Ф. Строева // Литературный факт. 2025. № 3 (37).

дожница Надежда Любавина, писатель Корней Чуковский и некоторые др.

В 1957 году с Ремизовым связались сотрудники Пушкинского Дома. Письма эти были для Ремизова особенно ценны и значимы. Переписка шла через сотрудника института литературоведа Владимира Ивановича Малышева. И вот в одно из его писем было вложено дополнительное письмо, несомненно, для Ремизова неожиданное, но, как мы догадываемся, очень приятное. Это было письмо Корнея Чуковского.

Приводим ниже ранее не публиковавшийся текст.

21 октября 1957

Из шестнадцати Ваших писем, хранящихся у меня в архиве, первое относится к 1908 году (о «Клешне», об издательстве «Сириус»<sup>1</sup>), второе к 1909 (о рассказе «Жертва»<sup>2</sup>), а последняя — от 11 марта 1920 г. (об Иване Страннике<sup>3</sup>). Не думал я, что семнадцатое письмо я получу от Вас через 37 лет! Спасибо за память, за обещанные книги. Как жаль, что Вы не на Малом Казачьем, не на Таврическом, не на Вас<ильевском> Острове, а черт знает где на улице педанта Буало!

Скорблю о кончине Серафимы Павловны. Она осталась в моей памяти румяной, молодой, улыбающейся.

Псевдоним у Измайлова<sup>4</sup> в «Биржевке»<sup>5</sup> был действительно «Аякс».

Ваш К. Чуковский

Москва К-9

Ул. Горького, 6, кв. 89.

Завершая рассказ о записных книжках писателя, нельзя не отметить, что они были для него не просто документами бытового характера. Именно поэтому, передавая в 1947 году большую часть своего архива на хранение коллекционеру и биб-

---

<sup>1</sup> В этом издательстве в 1908 году вышел роман Ремизова «Пруд».

<sup>2</sup> Рассказ Ремизова «Жертва» был опубликован в 1909 году в журнале «Весь» (№ 1. С. 42–56).

<sup>3</sup> Псевдоним писательницы Анны Митрофановны Аничковой (1853–1926).

<sup>4</sup> Измайлов Александр Алексеевич (1873–1921) – литературный критик, журналист.

<sup>5</sup> Газета «Биржевые ведомости» (1880–1917).

лиофилу К. И. Солнцеву, он не расстался ни с одной из них. Очевидно, что для него они были также источником «памяти», инструментом для работы над художественными образами. Благодаря этим записям, происходило уточнение деталей, вспоминание образа, точного имени и адресов лиц, давно выпавших из его окружения и поля зрения. Другими словами, так происходил заочный диалог с теми, с кем в реальной жизни встреча была уже давно невозможна, поскольку ее участники безнадежно разминулись и опоздали.

Скажем также, что записная книжка с телефонами и адресами разных лиц представляет собой уникальный архивный документ. Со временем каждый такой блокнот превращается в уникальный справочник по окружению и маршрутам перемещений владельца. И хотя это утверждение кажется очевидным, в архивохранилищах документы этого типа остаются мало востребованными у исследователей, их редко запрашивают, разыскивают и серьезно изучают. Между тем, только на их основании можно не только точно удостовериться в том, что те или иные лица встречались, были лично знакомы, навещали друг друга по конкретным адресам, но и установить период времени, когда это происходило.

**A. S. Uryupina**

#### **About Alexey Remizov's late meetings**

*Based on archival materials from the collection of manuscript funds of the V. I. Dahl State Museum of the History of Russian Literature, the article describes a number of late meetings between Alexey Remizov and his contemporaries (I. E. Babel, M. I. Tsvetaeva, A. N. Tolstoy, etc.). In exile, Remizov lost contact with many friends and acquaintances for many years. Nevertheless, after a while, he again had the opportunity not only to see some of them, but also to meet new cultural figures who traveled abroad from the USSR.*

**Keywords:** *Remizov, late meetings, emigration, archival materials.*

#### **Об авторе**

УРЮПИНА Анна Сергеевна, кандидат филологических наук, заведующая отделом рукописных фондов Государственного музея истории российской литературы имени В. И. Даля.

**ЗАПОЗДАЛАЯ ВСТРЕЧА В ПАРИЖЕ:  
АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И МСТИСЛАВ ДОБУЖИНСКИЙ**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-288-296

*Предметом статьи стали отношения между двумя представителями Серебряного века, А. М. Ремизовым и М. В. Добужинским. Писатель и художник познакомились в 1905 году. Их дружба началась во время совместного проекта для театра, постановки пьесы «Бесовское действие», и продолжалась в эмиграции. В статье цитируются два последних письма Мстислава Добужинского Ремизову, хранящиеся в ГМИРЛИ имени В.И. Даля.*

**Ключевые слова:** *Серебряный век, эмиграция, А. М. Ремизов, М. В. Добужинский, личная переписка, сценография, театр.*

Алексея Ремизова и Мстислава Добужинского, двух ярких и, на первый взгляд, непохожих друг на друга представителей Серебряного века, связывала многолетняя тесная дружба. Они познакомились в Санкт-Петербурге. Долгое время считалось, что годом их первой встречи был 1906. Но, обращаясь к воспоминаниям Добужинского, читаем: «С Ремизовым мы были знакомы уже два года, познакомились у моего приятеля Суннерберга (моего “Человека в очках”)...»<sup>1</sup> Речь идет о постановке пьесы «Бесовское действие» 1907 года, соответственно годом знакомства стал 1905.

Путаница в датах возникла из-за упоминаний о Добужинском как завсегдатае «Башни» Вяч. Иванова, и того факта, что в 1906 году он начал преподавать в школе ученицы И. Е. Репина Елизаветы Званцевой (известной как «Школа Бакста и Добужинского»), которая располагалась в этом же самом доме.

В эти годы Мстислав Валерьянович, сотрудник Министерства путей сообщения, уже обратился к графическому искусству, выполняя заказы для газет и журналов. Но в 1907 году Добужинскому поступило новое предложение: оформить спек-

---

<sup>1</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. М.: Наука, 1987. С. 229.

такль «Робен и Марион» для «Старинного театра» Николая Евреинова. И этот спектакль должен был стать театральной премьерой художника, если бы в дело не вмешался случай.

В начале ноября 1907 года к Добужинскому обратился Федор Комиссаржевский с просьбой сделать всю сценографию: все костюмы и декорации, продумать общее художественное решение, — для спектакля «Бесовское действие» по пьесе Алексея Ремизова. Режиссером был назначен Всеволод Мейерхольд. Для работы отводился очень маленький срок, всего один месяц. Но, несмотря на спешку и работу над другим спектаклем, Мстислав Валерьянович принял это предложение с радостью, и особенно приятно ему было то, что именно Ремизов предложил его кандидатуру Комиссаржевскому<sup>1</sup>.

Алексею Михайловичу нравился стиль работ Добужинского. В этом же 1907 году (хотя на обложке указан 1908 год) вышел первый роман Ремизова «Пруд»<sup>2</sup>, обложку для которого исполнил Мстислав Валерьянович. А чуть раньше небольшим тиражом в 300 экземпляров была отпечатана ремизовская сказка «Морщинка»<sup>3</sup>, первая книга, целиком оформленная художником.

Пьеса «Бесовское действие» основывалась на религиозном сюжете, взятом из киево-печерского патерика, а именно житии преподобного Моисея Угрина, переработанном Алексеем Михайловичем. Во время работы художник и писатель часто виделись. Сам Добужинский писал о том, что их многое связывало, особенно «любовь ко всему курьезному и по-детски наивно-му»<sup>4</sup>, а именно: к деревенским игрушкам, лубочным картинкам и древнерусским иконам. Художник подружился и с женой Ремизова Серафимой Павловной, что не удивительно, ведь они оба принадлежали к древним литовским родам и хорошо знали историю своих семей.

Обсуждая русское народное изобразительное и декоративно-прикладное искусство, Ремизов и Добужинский пришли к решению сделать декорацию двухъярусной, по аналогии со

---

<sup>1</sup> Там же.

<sup>2</sup> Ремизов А. М. Пруд. Роман. СПб.: Сирius, 1907.

<sup>3</sup> Ремизов А. М. Морщинка. Сказка / Рис. М. Добужинского. [СПб.]: Детская библиотека изд. «Шиповник», 1907.

<sup>4</sup> Добужинский М. В. Воспоминания. С. 230.

средневековыми мистериями или вертепными действиями. Оркестра перед сценой не было, хор располагался за сценой, а значит, свободное пространство также можно было занять декорациями. Нижний ряд отводился под ад с рядом арок-пещер, в которых горел огонь преисподней.

Сохранилось два рисунка: один из них эскиз декорации работы Добужинского, второй — принадлежит Ремизову. Разные на первый взгляд изображения позволяют полнее понять спектакль.

Чтобы описать рисунок Добужинского, обратимся к его воспоминаниям:

«Спектакль должен был начаться с пролога на самой сцене — «Прение Живота со Смертью». Пролог символизировал вечную борьбу жизни и смерти — и прообразом было у Ремизова русское сказание о непобедимом Анике-воине, которого поражает Смерть.

Для пролога я сделал черное небо, на нем Большую Медведицу из семи крупных звезд и комету, сияющий хвост которой раскинулся по всему небу; под созвездием, у самого горизонта, очень большой серп месяца. На земле, посреди [сцены], белый камень означал распутье. На сцену выходил тучный «Живот», подобие «Аники-воина» или «Бовы-Королевича», в пышных и неправдоподобных золотых латах и шлеме, с кривым мечом, в красной епанче. Играл его богатырь Нелидов, оглашая театр зычным раскатистым голосом.

Смерть изображала Нарбекова, тоненькая актриса с тихим голоском. Появлялась она узко затянутая в черное трико, по которому были нарисованы белые кости скелета — согласно смешной лубочной анатомии. На череп была надета страшная маска с длинными седыми космами. Она несла песочные часы с крыльями, одной рукой опираясь на большую щербатую косу, а другой поддерживая развивающийся фиолетовый плащ. На сцене были еще испуганный оруженосец с копьём и щитом и два ангела — светлый и темный. Пролог кончался страшным поражением Живота и торжеством беззубой Смерти<sup>1</sup>.

Пролог происходил на фоне опущенного занавеса, так как представляемая сцена не нуждалась в глубине. А затем занавес раскрывался, и перед зрителем представала белая мона-

---

<sup>1</sup> Там же. С. 231-232.

стырская стена с башенкой и воротами, выполненными в стиле игрушек, которые создавались в Троице-Сергиевой Лавре, что можно увидеть на рисунке Ремизова.

«Пьеса вызвала скандал. Публика проглядела все, что в пьесе было существенно, ее мистику и слезы сквозь смех. Публика возмущалась «издевательством над ней и балаганом», но мы с Ремизовым храбро выходили на аплодисменты части зрителей среди шума, свиста и негодующих выкриков. Нам было только забавно это первое театральное крещение. В газетах затем появились ругательные статьи и карикатуры. Только Бенуа в “Московском еженедельнике” написал сочувственное слово»<sup>1</sup>.

Работая над своим последним крупным произведением, «Петербургским буераком», Алексей Ремизов также вспоминал это:

«Начало моей литературной работы театр: Бесовское действо у Коммиссаржевской. Так оно и должно было случиться, и именно у Коммиссаржевской, а не в Художественном, в самой своей затее, как реакция на напыщенную театральность, отрицавшую “скоморошьё” существо театра. <...>

Спектакль “Действа”, как и “Балаганчик” Блока, — театральный скандал: свистки в аплодисменты или аплодисменты под свист — неистовство и исступление.

Старый актер К. В. Бравич отказался играть, пришлось заменить молодым, неопытным, но не постеснявшимся ходить весь вечер с демонским хвостом, приколотым “ангельской булавкой”. “Бесовское действо” было первым выступлением М. В. Добужинского как декоратора и началом Ф. Ф. Коммиссаржевского как режиссера. Музыка сочинял М. А. Кузмин, пел хор А. А. Архангельского»<sup>2</sup>.

Так зародилась дружба между Добужинским и Ремизовым. А тем временем культура Серебряного века переживала свои самые яркие дни, русское искусство расцвело на краткий миг, но вскоре началась Первая мировая война, а за ней пришла

---

<sup>1</sup> Там же. С. 232.

<sup>2</sup> *Ремизов А. М.* Собрание сочинений [редколлегия: А. М. Грачева (гл. ред.) и др.]; Российская академия наук, Институт русской литературы (Пушкинский дом). Т. 10: Петербургский буерак. М.: Русская книга, 2003. С. 251-252.

революция. В 1921 году супруги Ремизовы выехали из Советского Союза в Германию, затем перебрались в Париж. Добужинские эмигрировали позднее. В 1924 году они отправились в литовский Каунас, затем переехали в Латвию, и далее — в Берлин.

Несмотря на похожие маршруты, эмигрантские судьбы писателя и художника сложились по-разному. Алексей Ремизов был признанным мастером, но при этом также считался «сложным для восприятия писателем». Его рассказы редко печатались в газетах, журналах и почти не выходили отдельными изданиями. В итоге Алексей Михайлович и Серафима Павловна прочно осели в Париже, а их квартира наполнилась разнообразными гостями, от маститых деятелей культуры до молодых неизвестных писателей и художников.

Добужинский же, еще живя в Прибалтике, начинает активно участвовать в культурной жизни Европы. Он стал членом Общества русской книги в Париже. Начал публиковать свои работы в эмигрантских журналах и газетах. Наездами бывал в Париже, преподавал в Литве, затем переехал в Лондон. Не оставлял работу в театре, исполняя сценографию для спектаклей «Борис Годунов», «Хованщина», «Пиковая дама», поставленных на театральных сценах Берлина, Лондона, Нью-Йорка и Буэнос-Айреса. В 1936 году, к 100-летию со дня смерти А.С. Пушкина, издательство «Петрополис» выпустило книгу «Евгений Онегин», в оформлении которой участвовал Добужинский. И Алексей Ремизов, сам прекрасный мастер каллиграфии, высоко оценил ее.

Бывая в Париже, Мстислав Валерьянович захаживает к Ремизовым и оставляет интересные «подарки», например, рисунок, датированный 31 мая 1926 года<sup>1</sup>. Он выполнен в собственной Добужинскому манере. Присутствует театральность: основное действие происходит на переднем плане. Мы видим собаку у фонарного столба и ногу пешехода с зонтиком, торчащую из-за угла. Изображен не просто городской пейзаж, но действие: человек вот-вот уйдет. Большую часть занимает забор графитового цвета с сидящим на нем котом. Вдаль уходит

---

<sup>1</sup> Альбом Ремизовой-Довгелло Серафимы Павловны с записями и рисунками ее современников // ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 291. Л. 25.

переулок, в котором ярким желтым пятном выделяется небольшой домик с мезонином. Деталь, которая добавляет глубины, но разрушает театральность. И самым невероятным и загадочным объектом на рисунке является пенсне с прорисованными глазами. Оно занимает большую часть верха рисунка, можно даже сказать, доминирует над ним.

Пенсне оформлено как вывеска, но глаза, вписанные в линзы, придают сюрреалистичный облик всему рисунку. Их можно трактовать и как простую шутку, вспоминания слова Добужинского об их общей любви с Ремизовым к странным и курьезным, а иногда и пугающим вещам.

Также оно может быть отсылкой к общему воспоминанию петербургских времен. Ведь именно Петербург изображен на этом рисунке, несмотря на то что местом создания является Париж. Глядя на пенсне, вспоминается портрет Сюннерберга, «человека в очках», работы Добужинского. Но, возможно, вдохновением послужила вывеска оптического салона в Париже на рю дю Бак, 92. В один из приездов в Париж художник поселился в VII округе на улице Grenelle, 68 (адрес сохранился в записной книжке Ремизова<sup>1</sup>). Салон «Les opticiens du Bas» открылся в 1923 году. К моменту создания рисунка, их фирменные знак — пенсне с прорисованными в них глазами — уже несколько лет удивлял покупателей и прохожих. И находился он буквально в нескольких минутах ходьбы от адреса Добужинских.

В 1938 году Добужинские переехали в США, где уже обосновался их старший сын. В преддверии новой мировой войны культурные связи между странами и континентами нарушились. Время активных действий прошло, пришло время размышлений о былом, написания мемуаров. Добужинский начал писать воспоминания, выступал с ними по радио. За пятьдесят лет работы историй накопилось много, Добужинский записывал их, но, к сожалению, не успел упорядочить при жизни.

Послевоенная жизнь постепенно начала входить в мирное русло. Деятели искусства, переживавшие войну в Северной и Южной Америке, стали возвращаться в Европу. В 1950-х годах и у Алексея Михайловича Ремизова появляется желание на-

---

<sup>1</sup> Записная книжка Ремизова А. М. 1925–1927 // ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 941. Л. 13.

писать мемуары, но без литературной обработки, как обычно, теперь он должен стать героем, но не автором, а книга — сборником заметок о нем его друзей и близких людей. Работу по сбору и систематизации воспоминаний он предложил Наталье Кодрянской.

В письме от 29 сентября 1957 года подруга Ремизовых Ольга Елисеевна Колбасина-Чернова пишет своей дочери Наталье Резниковой: «В такой постройке книги нет места — высказываниям других людей. Она [Кодрянская] сначала думала привлечь Маковского, Добужинского, Степуна. Два первых наотрез отказались — у них свои книги, и о Ремизове тоже будет. Степун, наоборот, ухватился, но это перешло в политику и полемику, и она отказалась <...> Оставалась я <...> в новой конструкции не всунуть мои главы, — ни к чему, пятое колесо, — вразрез со всем планом»<sup>1</sup>.

Неужели дружба, почти продолжавшаяся полвека, закончилась? Совсем нет, это можно понять по характеру двух последних писем, написанных Добужинским Ремизову. Первое письмо-записка после разлуки от 26 апреля 1957 года имеет такой непринужденный тон, как будто писатель и художник не виделись всего несколько недель. Мстислав Валерьянович пишет, что из-за недомогания зайдет к старому знакомому на несколько дней позже, а заодно поздравляет с Пасхой.

Милый Алексей Михайлович, сговорились с Людмилой Николаевной<sup>2</sup> прийти к Вам сегодня и вот не могу, чувствую себя не важно, но хочу непременно навестить Вас в понедельник часов в 5–6 ... если Л. Н. тоже будет, извиняюсь перед ней. Хоть с опозданием — Христос Воскресе, лобзаю трижды от нас Вам сердечный привет.

Ваш М. Добужинский  
26 IV 57<sup>3</sup>

Встреча состоялась, предположительно, в понедельник 29 апреля 1957 года. На память о ней остался рисунок в послед-

---

<sup>1</sup> Резникова Н. В. Огненная память: воспоминания о Алексее Ремизове. СПб.: Пушкинский Дом, 2013. С. 18.

<sup>2</sup> Возможно, Замятина Людмила Николаевна (в девич. Усова), жена Е. И. Замятина, знакомая четы Добужинских.

<sup>3</sup> Добужинский М. В. Письмо Ремизову А. М. 26 апреля 1957 // ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 3. Ед. хр. 912.

ней Золотой книге Обезьяньей Великой и Вольной палаты<sup>1</sup>. Изящным росчерком синей шариковой ручки выведены имя, отчество и фамилия художника «Мстислав Валерьянович Добужинский», а под ними в фигурной причудливой рамке оплечно изображен мужчина, развернутый к зрителю спиной. Карикатурность образу придает лысина, обрамленная редкими волосами. В этом автопортрете одним только расположением головы художник, великолепный карикатурист, передает ощущение усталости от жизни. Отвернулся ли он от петербургского друга — нет, но жизнь прошла, Алексей Михайлович приближается к 80-летию юбилею, а Мстислав Валерьянович уже перешагнул этот рубеж. Также после этой встречи у писателя остался адрес, записанный рукой Добужинского: «13 Chelsea Embankment London SW5»<sup>2</sup>. Но письма от Ремизова не было, он уже почти ослеп и редко писал кому-то. После встречи каждый из друзей остался наедине со своими мыслями и впечатлениями.

Через пару месяцев должна была состояться еще одна встреча по более чем важному поводу — день рождения писателя. Но она не состоялась, Добужинский лишь отправил записку с поздравлениями от себя и супруги.

6 VII 1957

Драгоценный мой друг Алексей Михайлович

Поздравляем с Ел. Ос.<sup>3</sup> Вас с днём Вашего рождения и с Юбилеем!! Мы только что приехали из Англии и едем дальше в ... Висбаден. Мне сказали доктора: ... пора Вам бы на воды в Германию! Я все время хворал в Лондоне бронхитом и там надеюсь поправиться. От души крепко обнимаю Вас и желаю всего лучшего, а главное здоровья. Благодарю Вас за все, что Вы мне давали и люблю Вас.

Ваш М. Добужинский»<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup> Золотая книга Обезвельопала № 7. Регистрационная книга посетителей А. М. Ремизова // ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 952. Л. 2.

<sup>2</sup> Записная книжка Ремизова А. М. 1957 // ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 2. Ед. хр. 944. Л. 8 об.

<sup>3</sup> Добужинская Елизавета Осиповна (в девич. Волькенштейн), жена М. В. Добужинского.

<sup>4</sup> *Добужинский М. В.* Письмо Ремизову А. М. 6 июня 1957 // ОРФ ГЛМ. Ф. 156. Оп. 3. Ед. хр. 1345.

Поздравляя, он нарочито много говорит о своем здоровье, извиняясь за невозможность прийти и поздравить лично, хотя и был в Париже. Выяснить, побоялся ли он новой грустной встречи или действительно спешил, уже не представляется возможным. Но больше встреч не было. Осенью 1957 года Добужинский вернулся в Нью-Йорк, где тихо скончался в кругу семьи 20 ноября. А через неделю не стало и его петербургского друга Алексея Ремизова.

**A. A. Golubeva**

**Remizov and Dobuzhinsky: belated meeting in Paris**

*This article dedicated to friendship between Alexey Remizov and Mstislav Dobuzhinsky, both great members of Russian Silver Age. They were consolidated by play "Besovskoe deistvo", the first theatre performance for each of them. Remizov was an author and Dobuzhinsky became a designer. In exile they continued to maintain their relations till their last meeting in Paris.*

**Keywords:** A. Remizov, M. Dobuzhinsky, the Silver age, Russian emigres, correspondence, theatre.

**Об авторе**

ГОЛУБЕВА Александра Александровна, хранитель Отдела Рукописных фондов ГМИРЛИ им. В. И. Даля.

ЗАПОЗДАЛАЯ ИСТИНА, ИЛИ ПСИХОЛОГИЯ РАСПЛАТЫ  
(«ЭТРУССКАЯ ВАЗА» ПРОСПЕРА МЕРИМЕ)

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-297-304

*В статье раскрывается природа психологизма Проспера Мериме на примере анализа его лучшей новеллы «Этруская ваза». Её герой, Сен-Клер, существует в обществе пустых, самовлюблённых дворян, поглощённых пошлыми сплетнями. Волей-неволей герой заражается «светской» болезнью и откачивается в доверии своей возлюбленной. Истинное лицо Матильды, чистой и светлой женщины, открывается ему слишком поздно. Это «запоздалое» открытие истины обусловливает расплату – дуэль, которая фактически является самоубийством героя.*

**Ключевые слова:** Мериме, конфликт, композиция, светское общество, внутренняя раздвоенность, маска, любовь, опоздание, расплата.

В новелле П. Мериме возникает двойной конфликт: социальный – человека и общества – и психологический, внутренний. Развязка того и другого предreshена за счёт ретардации – задержки узнавания действительного положения вещей. Можно охарактеризовать случившееся как «ловушку во времени», в которой оказывается герой произведения.

Конфликт намечается уже в самом начале: «Огюста Сен-Клера не любили в так называемом «большом свете»<sup>1</sup>. Почему же? И тут же – объяснение: «...главная причина заключалась в том, что он старался нравиться только тем, кто приходился ему по сердцу. Он шёл навстречу одним и тщательно избегал других». А если человек руководствуется в светском обществе сердцем, а не внешними приличиями, его ждёт расплата. И она назревает. Маркиза А. объявляет Сен-Клера заносчивым и дерзким, г-жа Б. объявляет, что он – человек совершенно невоспитанный. Свет начинает ополчаться против него. Сначала «свет» представляет некую абстрактную массу. Потом выявляются отдельные фигуры, причём поначалу – даже не фигуры,

---

<sup>1</sup> Перевод Д.В. Григоровича цитируется по изданию: Мериме П. Собрание сочинений в 6 т. Т. 1. М.: Правда, 1963. С. 430-452.

а «букв»: маркиза А. (но всё же – маркиза), г-жа Б. Потом из него, света, так сказать, «выделяются» фигуры во плоти, характеры. Свет становится всё более обаятельно, заманчиво-зловещим; он многообразен, притягателен и угрожающ. Особенно заметна фигура эскадронного командира Альфонса де Темина, своеобразного конкурента Сен-Клера в борьбе за «лидерство» в светском обществе.

Источник психологического конфликта – внутренняя раздвоенность героя. Автор даёт этому объяснение: «Он родился с сердцем нежным и любящим: но в молодости <...> его слишком пылкая натура навлекла на него насмешки товарищей. Он был горд и самолюбив <...> Он призвал все свои силы, стараясь научиться скрывать всё то, что, по его тогдашним понятиям, считалось унижительной слабостью <...> Перед людьми ему действительно удавалось скрывать ощущения нежной души своей; однако ж терзался он ими тем сильнее, чем больше замыкался в самом себе». Обращаем внимание на замечание автора: «...Такая победа над собой обошлась ему дорого». «Победа над собой» означает то, что, вращаясь в свете, ведя с ним игру и пытаясь ему противостоять, Сен-Клер не мог не впитать в свою душу яд окружающего мира. Он волей-неволей должен был соблюдать «правила игры». Раздвоенность героя заключается в том, что часть его природы становится «светской» (в обществе он словно бы появляется в маске изысканно-настороженной «светскости», «галантности»), другая, исконная, остаётся «любящей и нежной».

Композиция новеллы выстраивается таким образом, чтобы проявить эту раздвоенность. Здесь нет деления на главы. Однако части (или фрагменты) произведения разграничены звёздочками. И Сен-Клер таким образом «поворачивается» к читателю то одной, то другой стороной своей души. В обществе молодых людей он предстаёт человеком «светским», с душой «бронированной», защищённой от нападков и провокаций. В следующем фрагменте (когда Сен-Клер выходит под утро от графини) мы видим человека с открытой душой, заглядываем в его внутренний мир, мир его чувств. Такие «внешние» и «внутренние» (условно говоря) эпизоды (или сцены) чередуются, придавая сюжету определённый ритм и наглядно представляя сложность природы героя. Какая сторона души в результате возьмёт верх?..

П. Мериме называл своё время «эпохой стёртых монет». Имеются в виду «стёртые души». Писатель считал, что в современном светском обществе мало, кто способен на большое чувство. А те, у кого оно есть, погибают. Нередко вначале убивают чувство, а как следствие наступает физическая смерть самого человека. В новелле с самого начала ведётся атака на любовь Сен-Клера. Устраиваются изощрённые провокации. Необходимо выяснить, кто является возлюбленной героя. Про всех всё известно, а Сен-Клер скрывает – это «не по правилам». Однако есть подозрения, что его возлюбленной может быть только одна из самых прекрасных женщин Парижа, недавно овдовевшая графиня Матильда де Курси. Рассказ Темина о якобы имевшей место любовной связи Матильды и Масиньи – первый выстрел в душу Сен-Клера, который окажется роковым.

Темин ведёт рассказ в обществе, в котором светская беседа переходит от драматической цензуры к политике, от лорда Веллингтона – к английским лошадям, а после английских лошадей, «по весьма естественному течению мыслей», «занимаются» женщинами. Темин произносит свой монолог при всех, но направляет его «с убийственным хладнокровием» в самое сердце Сен-Клера: «Вы не видели графиню три года назад... Прелесть! Свежа, как роза, а главное – жива и весела, как бабочка». А что же Масиньи, «что это была за личность: манеры, как у английского грума, в разговоре совершенная лошадь. Но он был красив как Адонис, и повязывал галстук не хуже Бреммеля. В сущности, это был один из скучнейших людей, каких мне приходилось видеть». И вот: «Глупейший и пустейший из людей вскружил голову умнейшей из женщин». Развивая свою теорию любовных отношений, эскадронный командир делает вывод: для победы над женщиной, даже самой незаурядной, от мужчины «требуется лишь приятная наружность, хороший портной и смелость».

А дальше разворачивается внутренний конфликт: «Сен-Клер страдал невыносимо. Он собрался обвинить рассказчика во лжи, но боязнь скомпрометировать графиню удержала его. Он хотел произнести несколько слов в её оправдание, но язык не повиновался. Губы его дрожали от бешенства. Он тщетно искал косвенный предлог, что бы придраться и начать ссору». Положение усугублялось тем, что герой «с ужасом» вспомнил этрусскую вазу, которую много раз видел на камине в париж-

ском салоне графини», подарок Масиньи. Причём ваза последовала за Матильдой из города в деревню. «И каждый раз, откалывая свою бутоньерку, графиня ставила её в этрусскую вазу». И зарождается ревность к уже покойному Масиньи, обида на графиню, сомнение в её порядочности. Возможно, её «порядочность» – не более, чем светская «маска»?.. У читателя, как и у героя, зарождаются некоторые подозрения...

И тут автор вводит эпизод, казалось бы, не имеющий отношения к сюжету. Некто Теодор Невиль только что вернулся из путешествия по Египту. Его засыпают вопросами насчёт каирских женщин, нильских порогов и египетских пирамид. Невиль разъясняет присутствующим, что пирамиды – «форменное надувательство», древности «намозолили» глаза, ему «дурно делается при одном виде иероглифа». Правда, кавалерия там хороша, в армии паши – отличное оружие. И дальше он выливает на собравшихся водопад слов, значения которых явно не понимает: *джерид*, *ханджар*, *хаик* и проч. Причём явно путает Египет с Турцией. Зато постоянно выпячивает свою «культурность» и значимость. Невиль сообщает о своих «беседах» с пашой, который уважает Наполеона и называет его «Бунабардо».

К чему этот эпизод? Здесь налицо явное опошление древней культуры Востока, как и чувства. А ведь высокие человеческие чувства – часть духовной культуры человечества. Сен-Клер в это время думает об этрусской вазе, также – важной принадлежности древней культуры и такой же редкости, как настоящее человеческое чувство. Неглупый и очевидно начитанный Альфонс Темин понимает, что не пирамиды, а само путешествие Невиля является «форменным надувательством», маскарадом. Неслучайно Темин произносит фразу: «Журдина – это Журден», как бы намекая на такой же пошлый маскарад, имевший место в финале «Мещанина во дворянстве» Мольера.

Между тем психологический конфликт в новелле обостряется. «Вернувшись домой, Сен-Клер бросился на диван, где ещё накануне так долго, так сладко мечтал о своём счастье. Он с особым восторгом упивался вчера той мыслью, что его возлюбленная была не похожа на других женщин, что за всю свою жизнь она любила только его одного и что никогда не полюбит никого другого. Теперь этот чудный сон уступил место печальной, горькой действительности... Она умна, но тем больше её

вина: она могла любить Масиньи!.. Она просто уступила моим домогательствам, моему капризу, моей дерзкой настойчивости. Да, я обманулся. Между нашими сердцами не было настоящей склонности. Масиньи или я – это для неё безразлично...» Этот мучительный внутренний разлад автор сравнивает с дьявольским наваждением. То есть влияние светского общества на душу человека Мериме уподобляет проискам «врага рода человеческого. И как только жертва чувствует, что раны её подживают, дьявол снова спешит разбередить их».

Далее следует очередное свидание с графиней, на Сен-Клера вновь накатывает волна очарования и доверия: графиня возвращает ему из починки сломанные ранее часы с её собственным миниатюрным портретом на внутренней стороне крышки. «Можно ли после этого хмуриться? Лицо его просветлело; мысль о Масиньи исчезла. Он помнил только о том, что находится подле прелестной женщины и что женщина эта его обожает». Но дьявол не дремлет. Уже собираясь под утро уходить, Сен-Клер остановился перед камином, внимательно глядя на этрусскую вазу. «В глубине души он всё ещё на неё сердился» и стал «сначала тихонько, потом всё сильнее постукивать по вазе ключом: можно было подумать, что он намерен разбить её вдребезги». Реакция Матильды не заставила себя долго ждать: «Осторожнее! Вы разобьёте мою прелестную этрусскую вазу». И вырвала у него ключ.

А тут ещё выясняется, что портрет графини писал художник, с которым познакомил её Масиньи. И вот опять – из огня да в полымя: «Сен-Клеру хотелось хватить часы об стену». И вновь в голове застучало: «Масиньи, Масиньи! Неужели ты будешь вечно попадаться мне на пути?.. Живописец этот, без сомнения, написал другой такой же портрет для Масиньи!..» Образ графини приобретает в его глазах зловещие черты, как будто его писал сам дьявол: «Да, надо сознаться, у неё покладистый характер, большое умение приспосабливаться к вкусам своих любовников. Чёрт побери, было бы в сто раз лучше, если б она была просто куртизанкой и отдавалась за деньги». А ведь скоро траур графини закончится, и Сен-Клеру предстоит с ней обвенчаться. «Ещё накануне он принёс бы в жертву всё, чтобы только ускорить час, когда он сможет объявить во всеулышание о своей любви; теперь он содрогался при одной мысли связать судьбу свою с бывшей любовницей Масиньи».

И вот та самая ловушка во времени (и я бы добавил – в пространстве): на верховой прогулке Сен-Клер оказался не в то время и не в том расположении духа, на пересечении дорог (в прямом и переносном смысле) с Альфонсом Темином, которого герой, очевидно, посчитал косвенным виновником своего несчастья: ведь это он, Альфонс Темин, первым вбросил как в общественное, так и в личное сознание его, Сен-Клера, информацию, касающуюся Матильды и Масиньи. Поэтому «при встрече с Темином его дурное расположение духа сменилось сдержанной яростью. Темин не замечал этого, а может быть, даже находил удовольствие в том, чтобы дразнить его». На узкой колее аллеи, Темин задел ногу Сен-Клера, проезжая мимо него». Не в силах сдержать свою досаду, тот ударил хлыстом по морде лошадь своего приятеля. Последовал обмен гневными репликами и вызов на дуэль.

Краткий комментарий автора: Сен-Клер «почувствовал себя спокойнее. У него была слабость верить в предчувствия. Ему представилось, что завтра он будет убит и что в этом простейший выход из положения, в которое он попал». И далее следует момент истины. Если бы он наступил раньше, чем состоялась верховая прогулка Сен-Клера, он, вероятно, остался бы жив. В этом эпизоде заканчивается всякий маскарад. Графиня подтрунивает над покойным Масиньи, разбивает этрусскую вазу – слетают всякие маски, устраняются ревность и досада, жизнь предстаёт в своём истинном свете. Торжествует любовь. «В течение нескольких часов Сен-Клер был самым смущённым и самым счастливым из смертных». Но трагический финал предрешён. Сен-Клер уже вынес себе приговор. В чём же дело?..

Кстати, сама дуэль автором не описывается. О ней, как об уже состоявшейся, рассказывает вечером в кафе секундانت Сен-Клера полковник Боже Гектору Рокантену, представителю той же светской компании: «Придаться не к чему. Сен-Клер сразу же сказал мне, что он не прав, но хочет принести свои извинения только после того, как Темин сделает первый выстрел... Темин предложил бросить жребий, кому первому стрелять. Но Сен-Клер потребовал, чтобы первым стрелял Темин. Темин выстрелил. Я увидел, что Сен-Клер повернулся и тут же упал мёртвым».

В отличие от собеседников, читатель понимает, что герой совершил самоубийство: он наказал себя за то, что в мыслях унизил возлюбленную, низведя её до уровня продажной женщины. Правда, убил он себя пулей Темина. Сен-Клер понимал, что Темин, военный человек, не промахнётся. Темин, пропитанный моралью светского общества, не пощадит его, не выстрелит в воздух. А ведь Темину вовсе не хотелось убивать Сен-Клера: «Он с видом глубокого сожаления бросил на землю пистолет. Бросил с такой силой, что собачка сломалась». Вот об этом полковник Боже сожалеет. Не об убитом человеке, а о пистолете: «Пистолет английской фабрики Ментона. Не думаю, чтобы нашёлся в Париже оружейник, способный его исправить». Заключительный штрих к характеристике светского общества...

Так какая же сторона души Сен-Клера одержала верх? Та, пропитанная ядом светского общества, соблюдавшая правила его «игры», питавшая эгоизм и гордыню. Да, честный перед собой, он судит себя высшим судом за измену чувству. Но не учитывает то, что вызывая на себя пулю Темина, он забирает в могилу и Матильду. Об этом – краткий эпилог новеллы. Графиня жила затворницей и таяла на глазах. Её кузина Жюли, вернувшись из дальнего путешествия и почти насильно проникнув к Матильде, нашла её «страшно исхудавшей и бледной; ей показалось, что перед ней труп женщины, которую она оставила такой прекрасной и полной жизни. Ей стоило огромных усилий извлечь Матильду из затвора и увезти на Гиерские острова. Там графиня протянула ещё три месяца и, наконец, скончалась от “грудной болезни, вызванной семейными огорчениями”, как уверял лечивший её доктор М.» Убийство души неизбежно влечёт за собой и смерть физическую.

**S.M. Pinaev**

### **The Late Truth, Or The Psychology of payback (Prosper Merime's "Etrusk Vase")**

*The article reveals the nature of Prosper Mérimée's psychology through an analysis of his best novella, "The Etruscan Vase." Its protagonist, Saint-Clair, exists in a society of shallow, narcissistic nobles consumed by vulgar gossip. Unwittingly, the protagonist succumbs to the "social" disease and loses trust in his beloved. It is too late for him to discover the true nature of Mathilde, a pure*

*and radiant woman. This "late" discovery of the truth leads to a duel, which is essentially a suicide for the hero.*

**Keywords:** *Merimee, conflict, composition, high society, inner division, mask, love, tardiness, reckoning.*

### **Об авторе**

ПИНАЕВ Сергей Михайлович, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Российского университета дружбы народов.

**«СЕГОДНЯ В СРОК ПРИЙТИ ХОТЕЛ»:  
ОПОЗДАНИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ДЛЯ ДЕТЕЙ**

DOI 10.31860/978-5-98721-090-1-305-311

*В статье рассматривается тема опоздания в современной отечественной литературе для детей в разных проявлениях: от дидактизма и назидательности до философичности и ироничности на материале как прозы, так и поэзии.*

**Ключевые слова:** *детская литература, Евгений Шварц, Яков Аким, Илья Шурко, Александр Монвиж-Монтвид, Вячеслав Лейкин.*

На тему опоздания в литературе для детей существует довольно много произведений, что и понятно, ведь когда мы говорим про опоздание, то первое, что приходит на ум: опаздывать плохо. Ну а раз одна из функций детской литературы – воспитание, то совершенно логично, что детская литература должна объяснять, что опаздывать нельзя, что к времени надо относиться уважительно, время надо беречь и т. д. Так ли это? И ограничиваются ли писатели произведений для детей только такого рода дидактизмом? Попробуем разобраться.

Е. Шварц «Сказка о потерянном времени», первое, что сразу вспоминается (знаменитая поучительная сказка советских времён, как четверо школьников превратились в стариков, потому что тратили время попусту, всегда и везде опаздывали). Аллегория лежит на поверхности: будешь опаздывать, прогуливать и тратить время зря – быстро постареешь и всю жизнь пропустишь.

Причём сказка Шварца начинается с синонима к слову «опоздать» – «отставать»: «Жил-был мальчик, по имени Петя Зубов. Учился он в третьем классе четырнадцатой школы и все время отставал, и по русскому письменному, и по арифметике, и даже по пению.

– Успею! – говорил он в конце первой четверти. – Во второй вас всех догоню.

А приходила вторая – он надеялся на третью. Так он опаздывал да отставал, отставал да опаздывал и не тужил. Все «успею» да «успею».

И вот однажды пришел Петя Зубов в школу, как всегда с опозданием»<sup>1</sup>. Заметим, что «отставал» здесь употребляется ещё и как «ленился», «плохо учился», «не прикладывал должных усилий».

Причём главная идея многократно проговаривается в тексте, как и положено в дидактическом произведении: «Состарились бедные дети, и сами того не заметили – ведь человек, напрасно теряющий время, не замечает, как стареет. А время, потерянное ребятами, – забрали волшебники себе. И стали волшебники малыми ребятами, а ребята – старыми стариками»<sup>2</sup>. «А Пантелей Захарович проворчал: – Не придут они сюда к двенадцати часам ночи. Хоть на минуту, да опоздают»<sup>3</sup>. «А город уже совсем проснулся. Летят трамваи, спешат на работу люди. Грохочут грузовики – скорее, скорее надо сдать грузы в магазины, на заводы, на железную дорогу. Дворники счищают снег, посыпают панель песком, чтобы пешеходы не скользили, не падали, не теряли времени даром. Сколько раз видел все это Петя Зубов и только теперь понял, почему так боятся люди не успеть, опоздать, отстать»<sup>4</sup>. «Вот мчится красная пожарная машина, а в машине старик – начальник пожарной охраны города. Этот, конечно, никогда в жизни не терял времени понапрасну»<sup>5</sup>. «Жизнь кругом так и кипит. Один он, Петя, отстал, опоздал, не успел, ни на что не годен, никому не нужен»<sup>6</sup>. Ряд синонимичных понятий здесь весьма показательный: начинается с «опоздал» и заканчивается «ни на что не годен, никому не нужен». Приём градации приводит к печальному, возможно, гиперболизированному, но в логике сказки закономерному выводу: начнёшь с мелких опозданий – закончишь глобально зря прожитой жизнью.

Интересно, что в этой сказке есть эпизод, когда мысль о потраченном времени трансформируется (когда Петя не может найти дорогу к домику волшебников): «Ах, время, время! – говорит Петя. – Бежит оно, бежит. Я вчера не заметил дороги

---

<sup>1</sup>Шварц Е. Л. Сказка о потерянном времени. М.: Речь, 2018. С. 3.

<sup>2</sup>Там же. С. 5.

<sup>3</sup>Там же. С. 7.

<sup>4</sup>Там же. С. 8.

<sup>5</sup>Там же. С. 9.

<sup>6</sup>Там же. С. 9.

обратно к домику – боялся время потерять. А теперь вижу, что иногда лучше потратить немножко времени, чтобы потом его сберечь»<sup>1</sup>. Уже хоть и для детей, но не так уж и прямолинейно, оказывается, иногда лучше потратить время, чтобы его сберечь.

Ну и венчает сказку Шварца закономерный для дидактического произведения финал, в котором мораль ещё раз прямо высказана: «Они-то спаслись, но ты помни: человек, который понапрасну теряет время, сам не замечает, как стареет»<sup>2</sup>.

В сказке Якова Акима «Учитель Тик-Так и его разноцветная школа» читателю-ребёнку тоже преподаются уроки, но они гораздо сложнее, чем в сказке Е. Шварца. Часы у этой сказке выступают волшебным предметом, помогающим оценить их хозяина: хороший ли или плохой он человек. Они шипят, если в человеке больше плохого, чем хорошего, и поют, если человек становится лучше. Волшебные часы в этой сказке – некая метафора человеческой совести. У некоторых людей часы так много шипят, что хозяева в итоге их выбрасывают. Но проблема в том, что, выбросив часы, нельзя узнать точного времени. А это значит, что ты будешь постоянно идти не туда и не вовремя, всё в твоей жизни сойдёт. Человек должен сверять с волшебными часами свою жизнь, чтобы научиться жить правильно: «Когда часы шли секунда в секунду, а на рассвете пели вместе с птицами, это значило, что они рады за моего лучшего человека. А когда неважный человек, неправдивый и чёрствый, одолевал во мне хорошего, часы то и дело останавливались, убегали вперёд или отставали. И громко шипели, вместо того чтобы петь по утрам»<sup>3</sup>. Здесь ещё высказана мысль и о том, что в каждом человеке есть и плохое и хорошее: «Каждый из нас бывает то хорошим, то похуже, а иногда и совсем никудашным»<sup>4</sup>. Важно, чтобы лучший человек в тебе брал верх. Часы, их ход в этой сказке становятся нравственным

---

<sup>1</sup>Там же. С. 12.

<sup>2</sup> Там же. С. 14.

<sup>3</sup> Аким Я. Учитель Тик-Так и его разноцветная школа [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://kniga-online.com/books/detskaya-literatura/detskaja-proza/page-10-209418-yakov-akim-uchitel-tak-tak-i-ego-raznocvetnaya-shkola> Дата обращения: 21.07.2025

<sup>4</sup>Там же.

ориентиром: соизмеряя свои поступки со своей совестью, своими волшебными часами, ты приучишься жить правильно, поэтому всё будет происходить во время, без опозданий. Сказка Я. Акима принадлежит к числу философских.

Ещё более философская сказка Ильи Шурко «Секундочка». Её героями являются все элементы времени: «Далеко-далеко, в той стране, куда можно добраться лишь на ковре-самолёте, стоит удивительный Замок — Замок Времени. В стенах Замка ровно двенадцать башен, а на крыше две стрелки, каждая величиной с корабельную мачту. Это самые точные часы на свете. По ним проверяют свой ход небесные светила. У стен Замка раскинулись большие озёра. Одно — на востоке. Каждый, кто заглянет в него, увидит там своё будущее. Другое — на западе. В нём, словно в зеркале, отражается наше прошлое»<sup>1</sup>. Дальше начинается сама история: «Случилось это ранним майским утром. Шёл пятый час. Впрочем, так говорят только люди по своей наивности. Пятый час никуда не шёл. Он сидел на берегу озера Будущего и болтал в воде ногами. Из воды появилась Минутка-малютка»<sup>2</sup>. Минутка выводит с собой 60 секунд, за ней следующая со своими Секундами, за ней — следующая... но часы неожиданно останавливаются, потому что 42-я Минутка потеряла 1 свою Секундочку. Дальше потерянную Секундочку все начинают искать, потому что без неё часы никаким образом не двигаются. И в сюжете появляются: День, Ночь, Год, Век и Эра. «Когда Век заглянул в её покои, Эра дремала в кресле.

— Проснись, матушка, Время остановилось! — затрубил ей на ухо Век.

— Время? — заморгала Эра глазами. — Нет, сынок, не видела. Сколько Веков ему служу, а ни разу его не видела. И где оно только бродит?»<sup>3</sup>.

Старуха сняла со стены ключ и отомкнула им главную башню Замка. Через замочную скважину Век видел, как она

---

<sup>1</sup> Шурко И. Секундочка [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://www.rulit.me/books/sekundochka-read-391538-1> Дата обращения: 21.07.2025

<sup>2</sup>Там же.

<sup>3</sup>Там же.

дошла до середины башни и вдруг, припав на колени, что-то забормотала.

«Бедная старуха», — подумал Век. Он не подозревал, что в этот момент Эра увидела то, чему служила всю свою жизнь. На холодной каменной плите перед ней лежало крошечное создание, лёгкое, как мгновение. Перед ней лежала заблудившаяся Секундочка.

— Так вот ты какое, Время! — восхищённо прошептала старая ключница. — Ты, наверное, очень устало? Отдыхай, дитя. Впереди ещё долгий путь.

— Ой! — пискнула проснувшаяся Секундочка. В один момент она слетела с плиты и юркнула под дверь.

Тяжёлая стрелка на главной башне Замка вздрогнула и перескочила на сорок третье деление.

— Тик-так, тик-так, тик-так! — снова забарабанили по лестницам Замка десятки малюсеньких башмачков.

В то утро солнце поднялось на целый час позже обычного. Но люди не обратили на это внимания<sup>1</sup>.

В данном случае утро опоздало на целый час, однако никаких катастрофических последствий не произошло: люди не заметили, всё наладилось и пошло своим чередом, но круг при этом замыкается: Секундочка (как самый маленький и, казалось бы, несущественный элемент времени) превращается в само Время, которому все служат, от которого зависит движение жизни, причём в ней же соединяются Вечность и Мгновение.

Если мы обратимся к детской поэзии, то она, конечно, будучи не столь философской, является не менее интересной. Если сказки об опоздании назидательно-философские, то поэзия поучительно-задорная, в большинстве случаев весёлая, ироничная.

В качестве примера возьмём стихотворение Александра Монвиж-Монтвида «Дорога в школу»:

В школу я люблю из дома  
Чуть пораньше выходить.  
Знает каждый мой знакомый:  
Очень не люблю спешить!

---

<sup>1</sup> Там же.

Но всё время происходит  
(Как, понять я не могу!),  
Время быстро так проходит,  
Что до школы я бегу.

Вот сегодня с чёрной кошкой  
Повстречался на пути.  
Нагло перешла дорожку,  
Не давая мне пройти.

Что тут делать оставалось?  
Мне пришлось идти в обход.  
Чтоб не опоздать, мне малость  
Побежать пришлось вперёд!  
<...>

Интересного так много  
Я встречаю каждый раз,  
Что бегу я полдороги,  
Чтоб успеть к уроку в класс.

Может, мне ещё пораньше  
Надо дом свой покидать?  
Эх, боюсь я, что и дальше  
Буду каждый день бежать!<sup>1</sup>.

Перед нами стихотворение – перевёртыш, когда всё переворачивается с ног на голову: мальчик – герой стихотворения вынужден выходить раньше и бежать дальше, чтобы прийти вовремя и не опоздать в школу. Причём это уже не лентяй и двоечник, опаздывающий, потому что не успевающий, а наоборот, очень хотящий учиться ребёнок, всем интересующийся, любопытствующий: «Интересного так много я встречаю каждый раз, что бегу я полдороги, чтоб успеть к уроку в класс».

Ну и квинтэссенция – «мастер иронической фразы» Вячеслав Лейкин в детском стихотворении «Причины опозданий» объясняет от имени ребёнка, почему он постоянно опаздывает. Мало того, что человек ничуть не виноват в своих опозданиях,

---

<sup>1</sup> Монвиж-Монтвид А. Дорога в школу [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://allforchildren.ru/poetry/sch026> Дата обращения: 21.07.2025.

так он ещё и провёл работу по самоанализу, выявил причины опозданий, сделал выводы, но в срок прийти всё равно не получилось:

Во вторник подвела постель —  
Не смог я вовремя проснуться.  
Позавчера забыл портфель,  
В нём был банан — пришлось вернуться.  
В своих ошибках разобрался,  
Сегодня в срок прийти хотел,  
Но слишком сильно разогнался  
И мимо школы пролетел<sup>1</sup>.

Здесь мы встречаем замечательную форму опоздания, характерную, возможно, только для детской литературы: опоздание от избытка усердия.

Вероятно, есть и множество других разновидностей развития темы опоздания в детской литературе, данное сообщение отнюдь не претендует на всесторонность и исчерпанность, а лишь представляет собой некоторые наблюдения автора с целью продемонстрировать сложность и не однозначную прямолинейность, какую можно было бы предполагать от произведений, созданных взрослыми для детей.

***O.S. Karandashova***

**"I wanted to come on time today": Late arrival in children's literature**

*The article examines the theme of tardiness in modern Russian literature for children in various forms: from didacticism and moralizing to philosophical and ironic, using both prose and poetry as examples.*

**Keywords:** *children's literature, Eugene Schwartz, Yakov Akim, Ilya Shurko, Alexander Monvish-Montvid, Vyacheslav Leikin*

**Об авторе**

КАРАНДАШОВА Ольга Святославовна, кандидат филологических наук, доцент, зав. кафедрой истории и теории литературы Тверского государственного университета (ТвГУ).

---

<sup>1</sup> *Лейкин В.* Причины опозданий [Электронный ресурс]: Режим доступа: <https://rustih.ru/vyacheslav-lejkin-prichiny-opozdaniy/> Дата обращения: 21.07.2025.

## Содержание

От составителя.....	5
<i>А. Ю. Сорочан</i>	
Репрезентация как запаздывающий феномен.....	9

### Краткая история опоздания

<i>А. В. Архангельская</i>	
Мотив опоздания в древнерусских произведениях, связанных с походом Игоря на половцев.....	21
<i>И. А. Лобакова</i>	
Ошибки переписчиков, или исчезнувшие святые?.....	30
<i>О. А. Кузнецова</i>	
Весёлый старик как опоздавший жених в комических сценках XVIII–XIX вв.....	41
<i>К. Р. Белозерова</i>	
Опаздывающий герой: особенности восприятия времени в повести И. С. Тургенева «Затишье».....	50
<i>К. А. Ельцова</i>	
«Опоздавшая» статья И. А. Гончарова.....	56
<i>А. А. Липинская</i>	
Расхождение во времени как сюжетный механизм готической новеллистики.....	66
<i>К. С. Поздняков</i>	
Функции опоздания как сюжетного узла в отечественной фантастической повести первой половины XIX в. (повести В. Жуковского, В. Титова, А. Бестужева, В. Одоевского, А. Толстого).....	73
<i>И. В. Мотеюнайте</i>	
Альтернативная история как способ справиться с опозданием (на примере пушкинского мифа русской литературы).....	84

## Отставание в лирике

*С. В. Денисенко*

«Я опоздал. Вы вышли за другого».

Опоздание в балладно-романсной традиции ..... 93

*Т. В. Белова*

Мотив «опоздание» и его смысловое

развёртывание в поэтическом тексте ..... 100

*С. А. Аллахвердиева*

«Поздно, больше в моей груди не живут птицы»:

мотив опоздания в турецкой поэзии ..... 109

*Е. В. Сомова*

Опоздавшие родиться: об одном мотиве

в отечественной поэзии XXI века ..... 116

*С. Ю. Артёмова*

«Опоздайка»: принципы номинации

в поэзии Г.В. Сапгира ..... 122

*Н. В. Куц*

«На последней пустой электричке доеду, успею...»

Мотив опоздания в лирике Бориса Рыжего ..... 129

*Б. Ф. Колымагин*

Тема опоздания в актуальной поэзии ..... 138

## Социология опоздания

*А. М. Васильева*

«Опаздывающая» провинция в столичных журналах

второй половины XIX века:

культурные и исторические трансформации ..... 149

*М. А. Барабанова*

Опоздавшие к революции (молодежь 1880-х годов) ..... 157

*А. М. Лобин*

Монументальная память о Великой Отечественной войне

и запоздалая «окопная правда»

в повести Д. Гранина «Наш комбат» ..... 162

<i>А. О. Дроздова</i> Соотношение времени личности и времени социума в поэтике А.Л. Величенского.....	171
<i>С. Н. Еланская</i> «Не проиграв, не победить!»: опоздание как определение ситуации в системе кайротических взаимодействий в фильмах Э. Рязанова.....	178
<i>С. Ф. Меркушов</i> Миметическая репрезентативная стратегия в фикциональном дискурсе («Понедельник начинается в субботу» бр. Стругацких).....	188
<i>Д. Л. Карпов</i> Опоздавшая молодёжь: сюжет, которого не было .....	195
<i>Ж. В. Николаева</i> «Медленная архитектура» как итальянское изобретение.....	207

### **Вечное опоздание**

<i>А. А. Савченкова</i> Опоздание как движущая сила нарратива в средневековых костяных ларцах на сюжет «Кастелянши из Вержи».....	217
<i>А. А. Малышев</i> Куда опаздывал русский путешественник Н. М. Карамзина...	229
<i>Е. Е. Завьялова</i> Мотивы запаздывания и опоздания в романе А. С. Пушкина «Евгений Онегин».....	238
<i>П. С. Громова</i> «Почему я не родился сто лет тому назад?..» Опоздание как судьба.....	246
<i>С. А. Васильева</i> «Опоздавшая» любовь в рассказе Л. Андреева «Два письма» .....	256

<i>А. М. Грачева</i>	
Опоздание на две мировые войны: роман Алексея Ремизова «Плачужная канава».....	268
<i>А. С. Урюпина</i>	
О поздних встречах Алексея Ремизова .....	278
<i>А. А. Голубева</i>	
Запоздалая встреча в Париже: Алексей Ремизов и Мстислав Добужинский.....	288
<i>С. М. Пинаев</i>	
Запоздалая истина, или Психология расплаты ("Этрусская ваза" Проспера Мериме).....	297
<i>О. С. Карандашова</i>	
«Сегодня в срок прийти хотел»: опоздание в литературе для детей.....	305

*Научное издание*  
**Опоздание как сюжет**

*Составитель А. Ю. Сорочан*

*Сборник утвержден к печати  
на заседании Ученого совета ИРЛИ РАН  
(протокол № 9 от 29.09.2025)*

Подписано в печать 10.10.2025  
Формат 60x84 1/16  
Бумага типографская. Объем 10 п. л.  
Тираж 400 экз.  
Отпечатано в ООО «Альфа-пресс»  
8 910 532 1504