ISSN 2686-7494

Два века русской классики

ISSN 2686-7494

2026 1(4) №4

ISSN 2686-7494

Журнал включен
в Перечень рецензируемых научных изданий ВАК РФ
Журнал включен в базу Scopus
Scopus

Два века русской классики
[Dva veka russkoi klassiki]

Two centuries of the Russian classics

Научный журнал
Выходит с 2019 года

Academic Journal
Is published since 2019

2026 Том 8 № 4

2026 Volume 8 No. 4

Учредитель и издатель:
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук

Founder and publisher:
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Science



Редакционная коллегия журнала «Два века русской классики»

Главный редактор
Щербакова Марина Ивановна (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия)
Заместитель главного редактора
Андреева Валерия Геннадьевна (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия)
Заместитель главного редактора
Виноградов Игорь Алексеевич (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия)

Редакционная коллегия
Гулин Александр Вадимович (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия), Гуминский Виктор Мирославович (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия), Ивинский Александр Дмитриевич (Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, г. Москва, Россия), Троицкий Всеволод Юрьевич (независимый исследователь, г. Москва, Россия), Воропаев Владимир Алексеевич (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия), Генералова Наталья Петровна (Институт русской литературы (Пушкинский Дом) Российской академии наук, г. Санкт-Петербург, Россия), Захаров Владимир Николаевич (Петрозаводский государственный университет, г. Петрозаводск, Российский фонд фундаментальных исследований, г. Москва, Россия), Коровин Владимир Леонидович (Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, г. Москва, Россия), Лебедев Юрий Владимирович (Костромской государственный университет, г. Кострома, Россия), Михайлова Наталья Ивановна (Государственный музей А. С. Пушкина, г. Москва, Россия), Мосалева Галина Владимировна (Удмуртский государственный университет, г. Ижевск, Россия), Николаева Евгения Васильевна (Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия), Николаева Светлана Юрьевна (Тверской государственный университет, г. Тверь, Россия), Федоров Алексей Владимирович (издательство «Русское слово», г. Москва, Россия), Чернышева Елена Геннадьевна (Московский педагогический государственный университет, г. Москва, Россия)

Международный редакционный совет
Авидзба Василий Шамониевич (научно-исследовательский центр «Абхазская энциклопедия», г. Сухум, Абхазия), Гини Джузеппе (Университет им. Карло Бо, г. Урбино, Италия), Донсков Андрей Александрович (Славянская исследовательская группа при университете Оттавы, г. Оттава, Канада), Кавацца Антонелла (Университет им. Карло Бо, г. Урбино, Италия), Луцевич Людмила Федоровна (Варшавский университет, г. Варшава, Польша), Олджай Тюркан (Стамбульский университет, г. Стамбул, Турция), Саверченко Иван Васильевич («Институт литературоведения им. Янки Купалы» Национальной академии наук Беларуси, г. Минск, Беларусь), Рафаэль Гусман Тирадо (г. Гранада, Испания)

The editorial board of the journal "Two centuries of the Russian classics"

Editor-in-Chief
Marina I. Shcherbakova (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Deputy Editor-in-Chief
Valeria G. Andreeva (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)
Deputy Editor-in-Chief
Igor' A. Vinogradov (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia)

Editorial Board
Alexander V. Gulin (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia),
Victor M. Guminsky (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia),
Alexander D. Ivinsky (A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Moscow, Russia),
Vsevolod Yu. Troitsky (Independent Researcher, Moscow, Russia),
Vladimir A. Voropayev (Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia),
Natalya P. Generalova (Institute of Russian Literature (The Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences, St. Petersburg, Russia),
Vladimir N. Zakharov (Petrozavodsk State University, Petrozavodsk, Russian Foundation for Basic Research, Moscow, Russia),
Vladimir L. Korovin (Lomonosov Moscow State University, Moscow, Russia),
Yuriy V. Lebedev (Kostroma State University, Kostroma, Russia),
Natalya I. Mikhaylova (State Museum of A. S. Pushkin, Moscow, Russia),
Galina V. Mosaleva (Udmurt State University, Izhevsk, Russia),
Evgenia V. Nikolaeva (Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia),
Svetlana Yu. Nikolaeva (Tver State University, Tver, Russia),
Alexey V. Fedorov (Russian Word publishing house, Moscow, Russia),
Elena G. Chernysheva (Moscow Pedagogical State University, Moscow, Russia)

International Editorial Council
Vasily Sh. Avidzba (Abkhazian Encyclopedia Research center, Sukhum, Abkhazia),
Giuseppe Genya (University of Carlo Bo, Urbino, Italy),
Andrey A. Donskov (Slavic Research Group at the University of Ottawa, Ottawa, Canada),
Antonella Cavazza (University of Carlo Bo, Urbino, Italy),
Lyudmila F Lutsevich (Warsaw University, Warsaw, Poland),
Oldzhay Tyurkan (Istanbul University, Istanbul, Turkey),
Ivan V. Saverchenko (Institute of Literary Criticism of Janka Kupala of National Academy of Sciences of Belarus, Minsk, Belarus),
Raphael G. Tirado (Granada, Spain)

Два века
РУССКОЙ КЛАССИКИ

Содержание

Русская литература XVIII–XIX столетий

6 **Гачева А. Г.** Русская классическая литература и философия в поле аксиологического поиска

38 **Гулин А. В.** Михаил Илларионович Голенищев-Кутузов, светлейший князь Смоленский в творческом восприятии А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого (О христианском историзме русской литературы)

68 **Мельник В. И.** Функции эпилога в «Обыкновенной Истории» И. А. Гончарова («Обыкновенная история» как роман «испытания веры»)

96 **Хэ Хэ.** Вокруг Хлестакова: «Приезд ревизора» М. Е. Салтыкова-Щедрина как ответ «Ревизору» Н. В. Гоголя

122 **Христенко Д. Н.** Л. Н. Толстой и рабочий вопрос в России в начале XX в.

148 **Смирнова Н. Н.** Эволюция толстовского письма и литературоведческие интерпретации стремления к незавершаемости

164 **Андреева В. Г.** Эволюция взглядов Э. Диллона на личность, творчество и общественно-политическую деятельность Л. Н. Толстого

196 **Кузнецова Е. В., Рожкова А. Е.** Жанр стихотворений в прозе в женском творчестве: «Стоны» С. А. Толстой и «Тени сна» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал

224 **Хруслова В. Г.** Коллективная психология и «человек толпы» в ранних рассказах М. Горького

246 **Федотов О. И.** Надвременный бег Пегаса в сонете Вяч. Иванова «Полет»

258 **Шевчук Ю. В.** Фантастическое в «Трилистниках» И. Ф. Анненского: свето-цветовой сюжет

308 **Зверева Т. В., Марков А. В.** Два века русской классики в поэзии Владимира Британишского

Текстология. Источниковедение

332 **Журавская А. В.** «Размышление по случаю грома» И. И. Дмитриева и поэзия «ночи» (И. В. Гёте, Э. Юнг, Г. Р. Державин, В. А. Жуковский)

354 **Дмитриева Е. Е.** Тригорская барыня: загадка архивных материалов, хранящихся в Рукописном отделе ИРЛИ РАН

386 **Крутова М. С.** Шуточное стихотворное послание “Ma cousine” М. Ю. Лермонтова в контексте архивных материалов фонда Верещагиных

402 **Бакунцев А. В., Морозов С. Н.** И. А. Бунин и елецкий Общедоступный народный театр в 1890 г.

Научная жизнь

436 **Воропаев В. А.** Второй том «Гоголевской энциклопедии» И. А. Виноградова

450 **Прокопчук Ю. В.** Л. Н. Толстой в переписке с русскими литераторами (1850–1860-е гг.)

Contents

Russian Literature of the 18th–19th *Centuries*

6 **Anastasia G. Gacheva.** Russian Classical Literature and Philosophy in the Field of Axiological Inquiry

38 **Alexander V. Gulin**. Mikhail Illarionovich Golenishchev-Kutuzov, Prince of Smolensk in the Creative Perception of A. S. Pushkin and L. N. Tolstoy (On the Christian Historicism of Russian Literature)

68 **Vladimir I. Melnik.** The Functions of the Epilogue in "An Ordinary Story" by I. A. Goncharov ("An Ordinary Story" as a "Test of Faith" Novel)

96 **He He.** Around Khlestakov: M. E. M. E. Saltykov-Shchedrin's "The Arrival of the Inspector" as a Response to N. V. Gogol's "The Government Inspector"

122 **Dmitrii N. Khristenko.** L. N. Tolstoy and the Labor Question in Russia at the Beginning of the 20th Century

148 **Natalia N. Smirnova.** The Evolution of Tolstoy's Writing and Theoretical Interpretations of Unfinishability

164 **Valeria G. Andreeva**. The Evolution of E. Dillon's Views on the Personality, Work, and Socio-Political Activities of L. N. Tolstoy

196 **Ekaterina V. Kuznetsova, Anastasia E. Rozhkova**. Genre of Poems in Prose in Women's Creativity: "Moans" by S. A. Tolstaya and "Shadows of Sleep" by L. D. Zinovieva-Annibal

224 **Victoria G. Khruslova.** Collective Psychology and "The Man of the Crowd" in M. Gorky's Early Stories

246 **Oleg I. Fedotov.** The Temporal Running of Pegasus in the Sonnet of Vyacheslav Ivanov "Flight"

258 **Yuliya V. Shevchuk.** The Fantastic in I. F. Annensky's "Trefoils": a Light-and-Color Motif

308 **Tatiana V. Zvereva, Alexander V. Markov**. Two Centuries of Russian Classics in the Poetry of Vladimir Britanishsky

Textual Criticism. Source Study

332 **Alisa V. Zhuravskaya.** "Reflection on the Occasion of Thunder" by I. I. Dmitriev and the "Night" Poetry (J. W. Goethe, E. Young, G. R. Derzhavin, V. A. Zhukovsky)

354 **Ekaterina E. Dmitrieva.** The Trigorskaya Landlady: A Mystery of Archival Materials Stored in the Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences

386 **Marina S. Krutova.** M. Yu. Lermontov's Playful Verse Epistle "Ma cousine" in the Context of Archival Materials from the Vereshchagin Family Collection

402 **Anton V. Bakuntsev, Sergey N. Morozov**. Ivan Bunin and the Yelets Public People's Theater in 1890

Scientific Life

436 **Vladimir A. Voropaev.** The Second Volume of the Gogol Encyclopedia by I. A. Vinogradov

450 **Yuri V. Prokopchuk.** L. N. Tolstoy in Correspondence with Russian Writers (1850s–1860s)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-6-37
https://elibrary.ru/QJNIFG
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. А. Г. Гачева
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
г. Москва, Россия

Русская классическая литература и философия в поле аксиологического поиска

Исследование выполнено в рамках НИР «Фольклор и литература как отражения исторического пути русского народа» в рамках Программы комплексных научных исследований, связанных с всесторонним междисциплинарным этнографическим изучением государствообразующего русского народа «Русский народ: традиции, ценности, образ будущего»

Аннотация: Статья посвящена исследованию аксиологических констант русской классической литературы в ее взаимодействии с отечественной философской мыслью. Опираясь на представление о литературе как форме национального самосознания, философского осмысления мира и человека, автор останавливается на понятии «русская идея», подчеркивая ее деонтологический характер, связь с христианской картиной мира, преемственность с древнерусской литературой, подчеркивает ключевое значение темы спасения, трактуемой в аспекте человеческой активности. Показано, что русской классической литературе и философии было свойственно творческое развитие истин веры: в художественном и философском поиске рождались идеалы богочеловечества, активного христианства, оправдания истории.

Ключевые слова: русская классическая литература, философия, взаимосвязи, вечные вопросы существования, христианские традиции, аксиологический поиск, идеи, идеал

Информация об авторе: Анастасия Георгиевна Гачева, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID: https://orcid.org/0000-0001-5453-0881

E-mail: a-gacheva@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 22.09.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 13.10.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Гачева А. Г.* Русская классическая литература и философия в поле аксиологического поиска // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 6–37. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-6-37

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 6–37. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 6–37. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Anastasia G. Gacheva
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

Russian Classical Literature and Philosophy in the Field of Axiological Inquiry

Acknowledgements: The research was carried out within the framework of the research project "Folklore and Literature as Reflections of the Historical Path of the Russian People," part of the Comprehensive Scientific Research Program "The Russian People: Traditions, Values, Image of the Future," devoted to a comprehensive interdisciplinary ethnographic study of the state-forming Russian people.

Abstract: This article examines the axiological constants of Russian classical literature in its interaction with native philosophical thought. Proceeding from the view of literature as a form of national self-consciousness — a means of philosophically interpreting the world and the human being — the author focuses on the concept of the "Russian idea." The study highlights its deontological nature, its connection to the Christian worldview, and its continuity with the literature of Old Rus', while emphasizing the pivotal role of the theme of salvation, interpreted through the lens of human agency. It is demonstrated that both Russian classical literature and philosophy were characterized by a creative development of the truths of faith: their artistic and philosophical inquiries gave rise to ideals such as "God-humanity," active Christianity, and the justification of history.

Keywords: Russian classical literature, philosophy, interconnections, eternal questions of existence, Christian traditions, axiological inquiry, ideas, ideal

Information about the author: Anastasia G. Gacheva, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-5453-0881

E-mail: a-gacheva@yandex.ru

Received: September 22, 2026

Approved after reviewing: October 13, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Gacheva, A. G. "Russian Classical Literature and Philosophy in the Field of Axiological Inquiry." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 6–37. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-6-37

Взаимодействие литературы и философии, ставшее характерной чертой развития русской культуры со второй половины XVIII в. и во всей полноте развернувшееся в ее золотом — девятнадцатом — веке, перейдя затем в век двадцатый, не раз оказывалось в орбите внимания как ученых-исследователей[1], так и самих творцов философского и художественного слова. При этом разговор об этом взаимодействии сразу же выводил в сферу аксиологии, разворачивался в поле высокого напряжения между наличным и должным, касался того искания конечного идеала, «высшей идеи существования» [Достоевский 24: 50] «*общей и последней* цели», определяющей бытие человечества [Соловьев 1988. 2: 140], которое было характерно для вершинных фигур и философской, и литературной традиции.

Философия и литература представали в России средоточием вечных тем и вечных вопросов[2], были тем духовным горнилом, в котором

[1] В 2017–2021 гг. в ИМЛИ РАН при поддержке Российского научного фонда под руководством Е. А. Тахо-Годи реализовывался масштабный научный проект «Русская литература и философия: пути взаимодействия», в рамках которого была создана одноименная книжная серия, насчитывающая 6 выпусков [Русская литература и философия; Литература и религиозно-философская мысль; Литература и философия; Касаткина 2019; Гачева 2007; Гачева 2019; Гачева 2021а; Поэзия мысли 2023]. Его продолжением стал проект 2023–2024 гг. «Литература сквозь призму философии: история русской лирики в эстетике Вл. Соловьева». Работы участников обоих проектов создали необходимую методологическую основу для настоящего исследования ценностных оснований русской классики, аксиологического поиска русских писателей и мыслителей, соединявших рефлексию о человеке с рефлексией о смысле истории и назначении России.

[2] См. работы С. Г. Семеновой о метафизике русской литературы [Семенова 1989; Семенова 2001; Семенова 2004; Семенова 2016; Семенова 2020].

испытывались на прочность, обретая завершенность и полноту, ответы на конечные вопросы о добре и зле, о свободе и необходимости, о времени и вечности, о смысле творчества и смысле любви, заостряющиеся в неотменимый и главный вопрос «о человеке, его смертности и бессмертии» [Радищев: 39], выведенный в заглавие философского трактата А. Н. Радищева. Этикоцентризм, свойственный русским классикам и деятелям философской мысли, побуждал к выходу за пределы самодовлеющего эстетизма и кабинетного философствования, и от вопроса о том, «почему сущее существует», не требующего от того, кто им задается, никакого, ни внутреннего, ни внешнего действия, обращал к другому вопросу — «почему живущее страдает и умирает» [Федоров 1: 390], призванному вывести живую личность из состояния «теплохладности», вызвать в ней духовную и нравственную реакцию на зло и страдание мира, побудить к созидательному действию, направленному не на «терапию» боли и смерти, а на «преодоление трагедии» [Семенова 1989], на утверждение жизни во всей ее благой полноте. При этом рука об руку с рефлексией «о человеке, о его судьбе и путях», в русской философии и литературе развивалась рефлексия «о смысле и целях истории» [Зеньковский: 16]. Куда двинется история — «вперед-вверх к преображению» или «вперед-вниз к апокалиптическому финалу» [Тарасов 2017: 6], зависит ли это движение от человеческой воли и если зависит, то как — об этом напряженно размышляли и языком философской публицистики, и художественно А. С. Пушкин и П. Я. Чаадаев, Е. А. Боратынский и В. Ф. Одоевский, А. С. Хомяков и Н. В. Гоголь, Ф. И. Тютчев и И. С. Аксаков, Л. Н. Толстой и Н. Ф. Федоров, Ф. М. Достоевский и В. С. Соловьев.

Характеризуя философический опыт русской художественной словесности, С. Н. Булгаков писал:

> <…> та сила мысли нашего народа, которая не выразилась в научных трактатах, нашла для себя исход в художественных образах, и в этом отношении в течение XIX века, по крайней мере, второй половины его, мы в лице Достоевского и Толстого, даже Тургенева, в меньшей степени и Чехова — идем впереди европейской литературы, являясь для нее образцом. Великие сокровища духа скоплены в нашей литературе, и нужно уметь ценить их [Булгаков: 16].

В трактовке философов Серебряного века русская литература представала средоточием национальной метафизики, тем творческим горнилом, в котором выплавлялась самобытная философская мысль. И позднее исследователи не раз будут писать о том, что «философия в России, осознававшая себя прежде всего как *миропонимание, человековедение*, пророческое прощупывание будущих путей *спасения* (в тотально-религиозном смысле), развивается и вызревает в лоне литературы, в живой, объемной плоти поэзии, прозы, критики» [Семенова 2004. 1: 5]. Более того, «русская классическая литература <…> в XIX веке выполнила роль национальной русской философии» [Гачев: 12], философии «синкретической, образно-художественной», и в этом качестве взяла на себя труд «философского осмысления мира и человека, национального самосознания» [Семенова 2001: 4]. Как подчеркнул Д. П. Николаев в предисловии к коллективному труду ИМЛИ РАН с говорящим названием «Русская литература как форма национального самосознания. XVIII век» (2005), будучи «человековедением», литература одновременно является «народоведением», «нациеведением»:

> Развитие литературы — это постоянный процесс *самопознания нации*, ее прошлого и настоящего, и не прекращающийся спор о путях ее дальнейшего исторического движения [Николаев: 7, 8].

Рождаясь «из духа русской литературы», усваивая ее «антропоцентрический опыт» [Аксенов-Меерсон: 125], откликаясь ее рефлексии о смысле истории, философия в России ответно питала своими мировоззренческими сюжетами русскую литературу, во многом определяя пути аксиологических исканий XX в. Обращаясь же к девятнадцатому веку русской культуры, Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, Н. О. Лосский, С. Л. Франк, В. В. Зеньковский, Д. Л. Андреев, В. Н. Ильин раскрывали в отечественной классике те пласты смыслов, которые ее читатели-современники еще поднять и понять не успели и до которых читателям-потомкам предстояло еще дорасти. Они указывали на вестнический характер художественного творчества, способного раскрыть «сквозь образы искусства <…> высшую правду и свет, льющиеся из миров иных» [Андреев: 174], писали об особой оптике русской классической литературы, сопрягавшей эмпирическое и метафизическое, рассматривавшей вопрос о человеке и истории в сотериологическом

ракурсе, подчеркивали, что «такие гиганты, как Пушкин-прозаик, Достоевский, Лев Толстой, Н. Лесков и др. сочетали <…> искание социальной правды и Царства Божьего на земле с богоискательством и строительством "Нового Града", с переживанием финальной, эсхатологической красоты нового Иерусалима» [Ильин: 15].

А. Н. Майков в письме к Ф. М. Достоевскому от 22 ноября 1868 г. определил свои беседы с философом и литературным критиком Н. Н. Страховым как «дружное искание истины соединенными силами», в котором они стремятся «доходить до корней, до результатов» [Майков: 75]. Высказывание поэта, включавшего в это собеседование и Достоевского, точно определяет ценностную установку духовно-творческого диалога русской философии и классической литературы: он обращен к исканию последней правды и ведется по самому высокому счету, причем не только между разными творцами, ощущающими свое духовное родство, но и внутри одной творческой личности, работающей на перекрестье художественного и философского слова. Так трудились поэты-философы А. С. Хомяков, Ф. И. Тютчев, И. С. Аксаков, Н. В. Гоголь, автор «Мертвых душ» и «Выбранных мест из переписки с друзьями», Л. Н. Толстой, соединивший романное творчество и учительную публицистику, Ф. М. Достоевский, у которого романы «великого пятикнижия» и «Дневник писателя» представляют единый сверхтекст. Подобным образом работал и В. С. Соловьев, перу которого принадлежат не только фундаментальные философско-богословские сочинения («Чтения о Богочеловечестве», «Великий спор и христианская политика», «Россия и Вселенская церковь», «История и будущность теократии», «Оправдание добра») и одновременно — поэтические тексты, но и «Три разговора о войне, прогрессе и конце всемирной истории», где философское и художественное начало сплавлены воедино. Акцентируя соработничество русской философии и литературы, совершающееся в сфере духа, В. С. Соловьев присоединяет к нему социальное действие, переводящее запечатленное в слове в практику жизни. В статье «Поэзия Ф. И. Тютчева» (1895), ставя искание и утверждение «высшего *смысла* жизни» верховной задачей культуры, Русский Платон подчеркивает, что философ дает ему «определение в разумных понятиях», творец слова и кисти воплощает его «в *ощутительных* образах», а исторический деятель осуществляет в созидательных свершениях, воплощающих «идею добра» [Соловьев 1991: 472].

«Высший *смысл* жизни» обретается в той Книге книг, которая лежит в основании христианства и каждый день во время литургии выносится на амвон. Священное писание Ветхого и Нового завета для отечественного художественного и философского логоса — исток вечных образов и сюжетов, прочитываемых сквозь девятнадцать веков новой эры, которая ведет свой отсчет от события Боговоплощения. И одновременно — евангельский текст лежит в основании национальной картины мира, определяет ее духовный и мировоззренческий склад. «Русская философия и литература объединены общими духовными традициями, укорененными в православной культуре» [Тарасов 2007: 8][1],

[1] Связь русской литературы и христианства более трех десятилетий системно исследуется на базе двух крупных академических научных центров — Института русской литературы (Пушкинский дом) и Института мировой литературы им. А. М. Горького РАН, а также активно изучается на филологическом факультете Петрозаводского государственного университета. В ИРЛИ РАН с 1994 по 2017 гг. проводились ежегодные научные конференции «Православие и русская культура», выпускались сборники «Христианство и русская литература», выходили научные монографии, а в 2008 г. был создан Центр по изучению традиционалистских направлений в русской литературе Нового времени (обзор изданий и деятельности Центра см.: [Любомудров: 14–23]). В ИМЛИ РАН исследование христианских аспектов русской словесности осуществляется в плодотворном взаимодействии разных отделов, выводя к проблеме диалога с позднеантичным и византийским наследием, с европейской и американской литературной традицией. В 2022 г. в Институте создан Научно-исследовательский центр «Русская литература и христианская традиция», сотрудниками которого изучается развитие христианского логоса в историко-литературном процессе XVIII–XIX вв., влияние христианского миросозерцания на проблематику и поэтику произведений русских классиков [Андреева 2021; Виноградов; Гулин; Гуминский; Щербакова и др.]. Созданный в 2019 г. Научно-исследовательский центр «Ф. М. Достоевский и мировая культура» под руководством Т. А. Касаткиной уделяет особое внимание теме «Достоевский и христианство». В 2021 г. центр выпустил коллективную монографию, посвященную «богословскому и философскому потенциалу творчества Достоевского» [Богословие Достоевского], взаимодействию писателя с христианской мыслью его эпохи, восприятию христианства Достоевского католическими богословами XX в. Христианская оптика и особенности художественного богословия Достоевского исследуются Т. А. Касаткиной [Касаткина 2023]. Наконец, в Петрозаводском государственном университете с 1993 г. по инициативе и под руководством В. Н. Захарова раз в три года проводятся Междуна-

но это не застывшие в «бытовом исповедничестве» образы веры, а открытые, творчески растущие, каждый раз по-новому прорастающие сквозь почву современности, откликающиеся на вызовы времени.

Вопрос, который содержится в подготовительных материалах к роману Достоевского «Бесы» и который далее повторяют в разных вариациях многие герои писателя: «Возможно ли серьезно и вправду веровать? [Достоевский 11: 179] — это центральный вопрос русской классики XIX в., а также русской религиозной философии, активно формировавшейся в этот период. «В наш век отчаянных сомнений, / В наш век, неверием больной» [Тютчев: 262] писатели и мыслители России стремились повернуть ход цивилизации, активно избавляющейся от «гипотезы» Бога, воздвигая «течение встречное» [Толстой А. К.: 108]. Словом и образом они демонстрировали разрушительные последствия утраты религиозного измерения жизни и для отдельной личности, в душе которой, как на дрожжах, начинает расти эгоизм, и для общественного и государственного строительства, где внешняя сила начинает превалировать над силой нравственной, и для природы, в которой обезбоженный человек, забывший источную заповедь возделывать и хранить Божий сад, начинает вести себя как вор и разбойник, как блудный сын, расточающий наследство отца.

Одностороннему рационализму, злому, безлюбовному разуму, расчленяющему живое целое мира, обездушивающему бытие, русские писатели и мыслители противопоставляют разум, единый с верой, озаренный светом Божественного Логоса, питаемый любовью к Богосотворенному миру, ко «всему созданию Божию» [Достоевский 14: 289]. А нарастающим секулярным тенденциям в социуме и культуре — идеал всецелого оцерковления жизни, глубинной перестройки на основе христианской аксиологии всей хозяйственной, культурной, научно-технической деятельности человечества. Они утверждают образ экономики как «ойкономии», как Божественного домостроительства, в котором соучаствует человек, христианской политики, вносящей евангельский идеал в сферу международных отношений, заменяя единство, скрепляемое «железом и кровью», единством, основанным

родные научные конференции «Евангельский текст в русской литературе», по итогам которых выпускаются научные сборники.

на любви [Тютчев: 255]. Сама вера понимается здесь апостольски-дерзновенно — не только как исповедание «воскресения мертвых и жизни будущего века», но и как «осуществление чаемого» (Евр. 1: 11), как соработничество усыновленного человечества Богу в деле преображения мира в Царство Христово. В духовно-творческом полилоге русской литературы и философии вызревают идеи богочеловечества, активного христианства, истории как работы спасения, активно-творческой эсхатологии, согласно которой конечные судьбы мира определяются тем, сознает ли род людской свою ответственность перед Богом и бытием, встанет ли на Божьи пути или продолжит упорствовать на путях обособления и зла, пойдет ли путем Шигалева и Петруши Верховенского или путем Алеши Карамазова.

Художественная рефлексия русской литературы о Боге, мире и человеке не только нашла отражение и продолжение в философской рефлексии представителей русской мысли XIX – первой половины XX в., но и дала толчок развитию православного богословия. П. Я. Чаадаев, Н. В. Гоголь, А. С. Хомяков, Ю. Ф. Самарин, К. С. и И. С. Аксаковы, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, Н. Ф. Федоров, В. С. Соловьев образуют традицию «богословия мирян» [Хондзинский П., прот.: 6], художественно и публицистически разрабатывая те вопросы, которые в период религиозно-философского подъема рубежа XIX–XX вв. будут осознаны отечественной богословской мыслью как ключевые: «вопросы антропологии, о соотношении сил человека и благодати в деле спасения, вопрос космический, о воссоздании всей твари чрез спасение человека» [Поснов: 799]. При этом если философы разворачивали эти вопросы по всем правилам диалектики, используя формы философского доказательства, то писатели решали их художественно, являя живой опыт богопознания, раскрывая тайну человека как тайну богоподобия и тайну земного бытия в его связи «с миром иным, миром горним и высшим» [Достоевский 14: 290].

Утверждая идеал деятельной, совершеннолетней веры, берущей на себя всю полноту ответственности за бытие, представители «богословия мирян», в котором была сильна не только религиозно-философская, но и художественная струя, заложили основы традиции нравственного истолкования двух главных христианских догматов — догмата о Троице и догмата о Богочеловеке [Богословие Достоевского: 21–156]. Высочайшие истины веры представали у них основанием

жизни и действия и отдельной личности, и народа, и человечества. В «единстве без слияния, различии без розни» [Федоров 1: 96], которое открывается в тайне Троицы, они видели образ совершенного устроения социума, где отдельная личность не умаляется, не низводится до quantité négligeable, не приносится в жертву Молоху прогресса, безжалостно крушащему людские жизни[1], но и не обособляется от других «я», ненавистных, докучных, посягающих на ее самость: она пребывает в братски-любовном единстве с ближними и дальними, не отчуждая их от себя и сама не отчуждаясь от них. В Троице во всей полноте проявляется принцип родства, противостоящий взаимному отчуждению:

> *Родство* есть *мы*; для него нет *других* в смысле *чужих*: для него *все — те же Я, свои, родные, естественно, органически* родные, *а не искусственно, механически, внешне сроднившиеся*.
>
> Когда все будут чувствовать и сознавать *себя во всех* и таким образом даже *дальние* станут *близкими*, получится *многоединство* [Федоров 2: 199].

Образом этого неслиянно-нераздельного единства в любви в русской классической литературе представала семья. Гриневы в «Капитанской дочке» и Ларины в «Евгении Онегине» Пушкина, Ростовы, Болконские, Левины, Щербацкие в романах Л. Н. Толстого, отец, мать и сын Базаровы в «Отцах и детях» И. С. Тургенева, семейство Снегиревых в «Братьях Карамазовых»… — все они воплощают, одни приглушеннее, другие — сильнее и ярче образ «семейства как практического начала любви» [Достоевский 15: 249]. Незаконное семейство Версилова в романе «Подросток», несмотря на внешний и внутренний «беспорядок» Андрея Петровича и Аркадия, является тем очажком трепетной, бескорыстной любви, которая противостоит жесткой холодности мира,

[1] Вспомним знаменитую тираду В. Г. Белинского из его письма В. П. Боткину от 1 марта 1841 г., где критик бросал обвинение Гегелю, для которого «субъект <…> не сам по себе цель, но средство для мгновенного выражения общего», которое «пощеголяв в нем (в субъекте), бросает его, как старые штаны» [Белинский: 22]. Вспомним и тираду Раскольникова: «“Несу, дескать, кирпичик на всеобщее счастие и оттого ощущаю спокойствие сердца”. Ха-ха! Зачем же вы меня-то пропустили? Я ведь всего однажды живу, я ведь тоже хочу...» [Достоевский 6: 211].

его ложным ценностям, сословной спеси и ведет отца и сына навстречу друг другу, содействуя тому возвращению сердец сынов к отцам, к которому призывал Н. Ф. Федоров [Гачева 2021b]. В центре многих романов Тургенева находится идея семейной преемственности, одними героями ценимой и бережно хранимой, другими — попираемой [см. Феномен: 375–405]. Ничто так не волнует русских писателей, как распад сыновне-отеческих связей, перерождение семьи — средоточия любви и веры, нравственных устоев, преемственности поколений — в «случайное семейство» [Достоевский 22: 7–8; 25: 178–181], где отцы и дети, утрачивая связь с Богом и друг другом, блуждают и заблуждаются, тоскуют и мучаются, перестают верить в жизнь[1]. Не менее тревожит их и ложно понятая «семейственность», предстающая «обособлением пары от всех», когда «мало остается для всех» [Достоевский 20: 173]. Строительство семьи во имя достатка, на началах эгоизма, стяжательства, манипуляции, как в «Господах Головлевых» М. Е. Салтыкова Щедрина или «Вассе Железновой» А. М. Горького, неизбежно приводит к трагедии. В. Г. Недзвецкий писал:

> Семье, как обособленному от остального мира островку, великие русские романисты противопоставили концепцию семьи-*мира* и семьи-*вселенной*, семьи как «малой церкви» <…>, семьи-*храма* [Недзвецкий: 48].

В развитии темы семьи русских писателей и мыслителей волнует не «вещественное родство», а сердечность, способность через расширяющуюся любовь принять в свое лоно и сирот, «которых судьба лишила естественного и родного покрова» [Хомяков: 68], и тех, кто нуждается в душевном внимании, взыскует человеческой теплоты. В подготовительных материалах к роману «Братья Карамазовы» семья, подлинная школа любви, предстает тем «горчичным зерном», из которого в перспективе времени и истории вырастает организм всечеловеческого и

[1] В статье В. Г. Андреевой «Особенности воплощения семейной темы в романе Л. Н. Толстого “Воскресение”» убедительно показано, как тема «случайного семейства» от Ф. М. Достоевского переходит к позднему Л. Н. Толстому: «охраняя веру в силу и жизнеспособность идеального союза людей, Толстой демонстрирует огромное множество именно случайных семейств» [Андреева 2020: 45].

всемирного братства: «Семейство расширяется: вступают и неродные, заткалось начало нового организма» [Достоевский 15: 249].

С образом Троицы связан идеал обращения государства и общества в Церковь, замены юридически-экономического принципа устроения социума принципом родственно-нравственным, который развивала славянофильско-почвенная мысль и который со всей силой художественности был явлен в «Братьях Карамазовых» сначала словом — в сцене спора в монастыре, а затем действием — в финале романа, символически воспроизводящем образ рождения Христовой церкви. Недаром образ Алеши и мальчиков, собирающихся у Илюшина камушка и дающих друг другу обет вечно помнить умершего мальчика, быть едиными в этой любви, рифмуется с образом раннехристианской общины, где «у множества <…> уверовавших было одно сердце и одна душа» (Деян. 4: 32).

В догмате о Троице раскрывается образ совершенного строя жизни — догмат о Богочеловечестве Иисуса Христа ложится в основу учения о человеке как сыне и соработнике Творца на земле, о синергии Божественного и человеческого действия, высветляющего историю, преображающего саму природу, которая, по слову апостола, «с надеждою ожидает откровения славы сынов Божиих» (Рим. 8: 19). Смысл Боговоплощения для Ф. М. Достоевского, Н. Ф. Федорова, В. С. Соловьева, Н. А. Бердяева — в оправдании человека, в возвращении ему той центральной роли в творении, которую он утратил, преступив Божий закон, в утверждении идеала совершенного действия, основанного на благой свободе и всеотдающей любви. «Да Христос и приходил за тем, чтоб человечество узнало, что земная природа духа человеческого может явиться в таком небесном блеске, в самом деле и во плоти, а не то, что в одной только мечте и в идеале, что это и естественно и возможно» [Достоевский 11: 112][1], – писал Достоевский в подготовительных материалах к роману «Бесы». В сюжетах и образах «великого пятикнижия» Достоевский демонстрировал, какие необъятные горизонты открываются перед личностью, когда она идет по Христову пути и в какие тупики заводит ее соблазн обособленного, самостийного действия, совершаемого не во Имя Божие, а во имя свое.

[1] Расшифровка данного фрагмента уточнена Б. Н. Тихомировым [Тихомиров: 234].

Остро чувствуя разрыв между образом совершенства, который несет в себе христианство, и искаженной картиной реальности, которую являет «мир, оставивший веру» [Достоевский 11: 286], русские христианские мыслители стремились к преодолению разделения между храмовым и внехрамовым, к преображению жизни, находящейся за церковной оградой, выводили литургию за стены храма, превращая земную реальность в пространство предстояния и служения. Веку, который «шествует путем своим железным» [Баратынский: 173], утрачивая божественное измерение бытия, ощущая природу как бездушный механизм, а не как дышащее, живое целое, образ которого запечатлен в знаменитой древнерусской иконе «Всякое дыхание да хвалит Господа», они противопоставляли образы русской литературы, художественно утверждавшие идею софийности мира. Такие лирические художественные шедевры, как «Невыразимое» (1819) В. А. Жуковского, «Когда волнуется желтеющая нива…» (1837) М. Ю. Лермонтова, «И в нашей жизни повседневной…» (1859) Ф. И. Тютчева, «Вечер» П. А. Вяземского (1865), поэма А. К. Толстого «Иоанн Дамаскин» (1858) с ее гимном сотворенному Богом бытию: «Благословляю Вас, леса, поля и горы…» являют «тайну Божию» в «вещах» земного мира [Достоевский 14: 289], пронизаны чаянием преображения. Та же устремленность творения к своему Творцу, видение «неизреченной красоты» «мира Божия» в неразрывности с правдой его [Достоевский 13: 290] проявляется в «иконных», «райских» пейзажах Достоевского [Семенова 2004. 1: 272–275]. Эти откровения Божественной сущности мира, которые являются взору праведников, расширивших свое сердце любовью (Макара Ивановича в романе «Подросток», Маркела и Зосимы в романе «Братья Карамазовы»), дают героям силы жить и действовать на земле, еще подвластной действию смертных законов, но в богочеловеческой перспективе долженствующей преобразиться в «новую землю, любовно обрученную с новым небом» [Соловьев 1988. 2: 731]. Обетование этого преображения художественно являет знаменитый эпизод из главы «Кана Галилейская» последнего романа писателя, где Алеше Карамазову в символическом сне-видении является образ Царствия Божия, будущей вечери любви, открытой для всех, на которую Христос «новых гостей ждет, новых беспрерывно зовет и уже вовеки веков» [Достоевский 14: 327].

Вопрос о вере, способной одушевить и направить мысль, чувство и волю, наполнить созидательным смыслом все сферы человеческой

практики, для русских писателей и мыслителей неразрывно связывался с вопросом о судьбе России, о том, сумеет ли она исполнить свое религиозное назначение или, подобно другим народам, сошедшим с арены истории или существенно редуцировавшим свое присутствие в ней, обратится «из самостоятельного исторического деятеля в этнографический материал» [Данилевский: 121].

Секуляризация в цивилизации Нового времени, разрушающей органичность народного бытия, люмпенизирующей земледельцев, обращающей «землю, хранящую в себе прах предков», в «*продажный товар*», а «*сынов* в *граждан*», в «Иванов, не помнящих родства», представала как «профанация» [Федоров 2: 66, 67], как отречение от религиозного долга, от вверенной человеку Творцом священной обязанности возделывать и хранить богосозданный мир, а не истощать его в торгово-промышленных интересах. Русские писатели и философы подчеркивали губительность для России, земледельческой страны, «более 85% населения которой составляли крестьяне» [Христенко: 322], капиталистической экономики, ведущей к разрушению общинного уклада, воплощающего принципы родства, взаимопомощи, братства. В подготовительных материалах к роману «Бесы» Достоевский указывал на негативные последствия просвещения, не имеющего опоры в Боге, как для личности, так и для государства, и выстраивал прямую причинно-следственную связь между будущим России и способностью или неспособностью тех, кто живет в стране и строит страну, обрести полноту веры, найдя в ней положительные ответы на предельные вопросы существования:

> <…> если православие невозможно для просвещенного (а через 100 лет половина России просветится), то, стало быть, все это фокус-покус, и вся сила России временная. Ибо чтоб была вечная, нужна полная вера во всё. Но возможно ли веровать?
>
> Итак, прежде всего надо предрешить, чтоб успокоиться, вопрос о том: возможно ли серьезно и вправду веровать?
>
> В этом *всё*, весь узел жизни для русского народа и всё его назначение и бытие впереди [Достоевский 11: 179].

В. С. Соловьев в брошюре «Русская идея» (1888), где впервые было найдено определение для того самобытного мировоззренческого и ду-

ховного комплекса, который формировали в России деятели художественного и философского слова, писал: «Идея нации есть не то, что она сама думает о себе во времени, но то, что Бог думает о ней в вечности» [Соловьев 1989. 2: 220]. Философ отмечал особую *деонтологическую* оптику русской культуры, подчеркивая, что речь идет об «*идеальном* принципе» [Соловьев 1989. 2: 220], одушевляющем бытие народа, о том главном долге, который надлежит ему исполнить в истории — исполнить не самостийно, не в обособлении от других наций, народов, культур, а в соработничестве с ними. Долг этот, по мысли В. С. Соловьева, состоит в собирании человечества во всеединое, соборное целое, связанное союзом любви с Богом и друг с другом, и опознается через усвоение Благой вести, через явленное в Новом завете «откровение преображенного и прославленного мира, Нового Иерусалима, нисходящего с небес, скинии, где Бог с людьми обитает (Апок. XXI)» [Соловьев 1989. 2: 223]. Это откровение Царствия Божия обжигает, как молния, всякую душу, открывающуюся Евангелию, побуждая ее отвергаться греха и идти за Христом, а народ, принявший христианство в начале своего исторического пути, осуществлять этот путь под знаком Христовой веры:

> Русский народ — народ христианский, и, следовательно, чтобы познать истинную русскую идею, нельзя ставить себе вопроса, что делает Россия чрез себя и для себя, но что она *должна сделать* во имя христианского начала, признаваемого ею и во благо всего христианского мира, частью которого она предполагается [Соловьев 1989. 2: 229].

Предшественники В. С. Соловьева на поприще русской идеи П. Я. Чаадаев и В. Ф. Одоевский, славянофилы и «русский европеец» Ф. И. Тютчев также мыслили в оптике должного, поверяя исторический путь народа не передовыми теориями с их одномерной и плоской рамкой, при наложении которой утрачивается религиозный объем совершающихся событий, но Христовым обетованием, «что Он пребудет в Церкви Своей до скончания века», тем, насколько данный народ содействует преодолению «царства зла» и «установлению совершенного строя на земле» [Чаадаев: 50]. Они подчеркивали, что внешний прогресс, лишенный аксиологического вектора, не более чем пустая форма, что «цивилизация без христианского религиозного просвеще-

ния <…> неспособна *сама по себе* создать для человечества высший, лучший, нравственный строй бытия» [Аксаков И. С.: 784]. Все попытки устроить гармоничный социальный порядок со взаимно обособляющимися друг от друга людьми-атомами обречены на провал и лишь ориентация на Христов образ, что «сквозит и тайно светит» [Тютчев: 191] в смиренной наготе русской земли, может стать подлинным основанием мысли и жизни как конкретной личности, так и социального целого. Личность достигает полноты своего развития не через атомарность, а через соборность, не обособляясь, а соединяясь со своими собратьями по народу и человечеству в «живое единство», дающее каждому возможность «найти себя и слышать себя не в себе, а в общем союзе и согласии, в общей жизни и в общей любви» [Аксаков К. С.].

Тот же деонтологический ракурс трактовки русской идеи, определяемый евангельским благовестием, утверждающим в качестве подлинной нормы реальности образ Царствия Божия, где «будет Бог все во всем» (1 Кор. 15: 28), отстаивали современники и собеседники Соловьева — Достоевский и Федоров. «Идеал ведь тоже действительность, такая же законная, как и текущая действительность», — писал Достоевский [Достоевский 21: 75–76]. В изображении жизни и человека, подчеркивал он, нельзя ограничиваться «только насущным видимо текущим», не идя вглубь, к «концам и началам явлений» [Достоевский 23: 145], — необходимо видеть реальность в религиозной ее глубине, в ее связи «с другими мирами и с вечностью» [Достоевский 26: 165]. И не только видеть, но и воплощать образ совершенства, ставя ориентиром для личности не закон эгоизма, а деятельную любовь и жертву, ориентиром истории — не гоббсовскую борьбу всех против всех, не «бентамовский принцип утилитарности», а веру «в братство людей, во всепримирение народов», в «обновление людей на истинных началах Христовых» [Достоевский 23: 50]. Нести в мир свет этой веры, преображать на ее основе систему социально-экономических отношений и связей, реализуя во всех сферах жизни идеал «всеслужения человечеству» [Достоевский 23: 47], — в этом, по убеждению писателя, состоит задача России.

Н. Ф. Федоров, родоначальник активно-христианской линии русской мысли, намечал вектор движения от «истории как факта истребления друг друга и разорения природы (земли)» к «истории как проекту», смысл которой — в «осуществлении “Благой вести”» [Федоров

1: 140, 146]. Философ подчеркивал, что грядущие судьбы мира зависят от того, продолжит ли человек упорствовать на ложном пути, строя атомарную, разрозненную цивилизацию, или сознав свое сыновство Богу, станет его соработником «в труде восстановления мира в то благолепие нетления, каким он был до падения» [Федоров 1: 401]. Пассивно-инерционный подход к теме будущего и подход активный, жизнетворческий, миропреображающий Московский Сократ выражал символически-говорящим названием одной из своих статей: «Будущее или что должно быть» [Федоров 3: 122]. Философ устремлял созидательное действие человечества к преодолению стреножащих пут греха и смерти, к преображению жизни и воскрешению всех жертв взаимоистребительной, падшей истории, апеллируя к делам Христа, которые Он творил на земле, и к Его ободряющему апостолов слову: «Истинно, истинно говорю вам: верующий в Меня, дела, которые творю Я, и он сотворит, и больше сих сотворит» (Ин. 14: 12). И полагал задачу России, на протяжении веков собиравшей земли и народы, присоединявшей «обширные тундры, громадные пустыни», проводившей «тысячеверстные рвы и валы», боровшейся с тяжелым климатом, приносившей «в жертву, ради умиротворения диких кочевников и воинственных горцев, тысячи жизней», в утверждении христианства как общего дела, «великого дела воскрешения» [Федоров 2: 12], заступающего место розни.

Взгляд на человека и историю с точки зрения идеала, понятого проективно, не как неосуществимо-прекрасная, бередящая сердце мечта, но как та конечная религиозная цель, к которой движется и призван двигаться мир, от Н. Ф. Федорова, Ф. М. Достоевского, В. С. Соловьева переходит к ведущим представителям русской религиозно-философской мысли XX в. Н. А. Бердяев, С. Н. Булгаков, С. Л. Франк, В. В. Зеньковский, Л. П. Карсавин, не говоря уже о линии христианского космизма 1920–1930-х гг., связанного с именами А. К. Горского, Н. А. Сетницкого, В. Н. Муравьева, полагают в христианстве тот ценностный вектор, следуя которому только и можно осуществлять подлинное строительство жизни. Одно из ключевых формулируемых здесь понятий — «целостный идеал» [Сетницкий: 145–179], обладающий полнотой блага, абсолютный и по цели, и по средствам его воплощения. «Дробные идеалы» истории [Сетницкий: 121–133], воздвигаемые в разные эпохи, в разных странах, при разных режимах с целью собрать воедино малые или крупные общ-

ности, а порой замахнуться и на все человечество, несовершенны то своей не всеобщностью, то рационально-спрямленным или, напротив, иррационально-разнузданным представлением о человеке, то опорой на иезуитское правило «Цель оправдывает средства». «Целостный идеал» требует от лица, народа и человечества по самому высокому счету и выстраивает эти требования на Евангелии, которое каждому человеку, созданному по образу и подобию Божию, обращает призыв к совершенству: «Будьте совершенны, как совершен Отец ваш Небесный» (Мф. 5: 48). Наличное состояние человека, природы, истории, где жизнь слита со смертью, «хаос еще не претворен в космическое состояние» [Бердяев: 290], предстает здесь не нормой, а искажением подлинной Божеской нормы, которая была задана творению в начале времен и должна быть восстановлена через преображение: человечества — в Богочеловечество, земли и Вселенной — в «новое небо и новую землю».

«Русская идея» не эмпирична, не партийна и не сводится к «национальной гордости великороссов» [Ленин: 106]. Вопрос о России для русских писателей и мыслителей, от П. Я. Чаадаева и А. С. Хомякова, Ф. И. Тютчева и В. Ф. Одоевского, Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского, Н. Ф. Федорова и В. С. Соловьева до творцов Серебряного века Д. С. Мережковского, Н. А. Бердяева, С. Н. Булгакова, Вяч. Иванова, это «вопрос о *смысле существования России* во всемирной истории» [Соловьев 1989. 2: 219]. Национальное здесь неразрывно с универсальным, «родное» неслиянно и нераздельно связано со «вселенским» [Иванов: 235], «в истории творится "дело, судьба всего человечества", а не отдельных народов, хотя каждый народ "представляет такое же лицо, как и каждый человек"» [Зеньковский: 216]. Более того — национальное в подлинной своей глубине задает вектор развития не только себе, но одновременно и человечеству, мыслит себя призванным раскрыть «тайну истории» в ее сопряженности с «тайной человека». Лучше всего эту сопряженность национального пути и свершения с будущими судьбами человечества передал Ф. М. Достоевский — в «Дневнике писателя» и «Пушкинской речи»:

> Величайшее из величайших назначений, уже сознанных Русскими в своем будущем, есть назначение общечеловеческое, есть общеслужение человечеству, — не России только, не общеславянству только, но всечеловечеству [Достоевский 23: 30];

> <…> стать настоящим русским и будет именно значить: стремиться внести примирение в европейские противоречия уже окончательно, указать исход европейской тоске в своей русской душе, всечеловечной и всесоединяющей, вместить в нее с братскою любовию всех наших братьев, а в конце концов, может быть, и изречь окончательное слово великой, общей гармонии, братского окончательного согласия всех племен по Христову евангельскому закону! [Достоевский 26: 148].

«Русская идея» как идея «всечеловеческая и всемирная» [Достоевский 26: 114] уходит своими корнями в литературу Древней Руси. Она рождается в «Слове о законе и благодати» митрополита Илариона с выраженным в нем идеальным планом русской истории, движущейся от «идольского мрака» к свету Христовой истины, и образом человека, открытого Евангельскому благовестию, устрояющего жизнь по правде [Библиотека 1997: 44–45]. Она звучит в знаменитых посланиях старца Филофея с его наставляющим словом о «всех христианских царствах» [Библиотека 2000: 305], сошедшихся в единое русское царство, которое, высветляя себя, призвано стать преддверием единого, вечного Царствия Божия. А от посланий Филофея, легших в основу теории «Москва — Третий Рим», тянется нить к слагавшейся в литературе и культуре XVI–XVIII вв. концепции «Москва — Новый Иерусалим», запечатленной словесно и архитектурно: в «Степенной книге Царского родословия», «Лицевом летописном своде», где «Русь представлена как Новый Израиль, а Москва — как Новый Иерусалим» [Сальников: 39], в храме Василия Блаженного на Красной площади [Лидов: 116–117] и, наконец, в созданном патриархом Никоном комплексе Воскресенского Ново-Иерусалимского монастыря, повторявшего топографию Святых мест и одновременно представавшего архитектурной иконой Небесного Иерусалима, «нового неба и новой земли» (Откр. 21: 1).

Как подчеркивает Л. С. Сальников, исследующий становление концепции «Москва — Новый Иерусалим» и ее значение в формировании религиозно-этического вектора русской культуры, «образ Нового Иерусалима» предстает в христианстве «как метафизический идеал и эсхатологический горизонт» [Сальников: 38]. Именно к этому вселенскому горизонту устремляет слово русских писателей и мыслителей, демонстрирующее на своих высших духовных взлетах неразрываемую связь со Словом, Которым «все начало быть» (Ин. 1: 3). Наследуя ак-

сиологизму христианской культуры Древней Руси, они рассматривают мир и человека не в их одномерности, а «в будущей полноте Небесного Иерусалима» [Степанян: 123], в перспективе движения личности — к святости, общества — к Церкви, мира — к обожению. И утверждая святость как норму, радикально пересматривают наличный уклад социальной и личной жизни людей, систему ценностей и идеалов текущей истории. Идеал здесь не буржуа, стремящийся «накопить фортуну и иметь как можно больше вещей» [Достоевский 5: 76], а мужик Марей, который с «нежной материнской улыбкой» успокаивает испугавшегося ребенка и уверяет его: «Уж я тебя волку не дам!» [Достоевский 22: 48]. Не Наполеон, гордо коронующий себя во имя свое, не «железный Бисмарк», а «русский инок», смиренный и кроткий, «*освобожденный* от тиранства вещей и привычек» [Достоевский 14: 284], не жаждущий ни богатства, ни власти и призванный, когда придет час, вместе с другими «постниками и молчальниками», пойти «на великое дело» [Достоевский 14: 285].

«Каяться, себя созидать, царство Христово созидать» [Достоевский 11: 177] — так в подготовительных материалах к роману «Бесы» определял Достоевский путь истинной веры. Писатель недаром стремился написать «Житие великого грешника», мысля его как историю «разбойника благоразумного». Ему было важно показать, что даже самый отчаявшийся и грешный человек на земле может прийти к вере через покаяние и подвиг «деятельной любви». Этот подвиг в русской литературе совершают и герои из дворянской среды, и крестьяне, и разночинцы, и представители духовного сословия, и военные, и гражданские, и горожане, и земледельцы. Христианский идеал всесословен, и в его оптике излюбленная славянофильско-почвенной мыслью игра слов «христианин»/«крестьянин», долженствующая показать, что вера во Христа и Церковь органична народу, меняет акценты: христианином становится каждый, кто «стремится преобразиться в *я* Христа как в свой идеал» [Достоевский 20: 174]. Движение к идеалу общества-Церкви предполагает выход за пределы сословных различий, разделяющих внешне и провоцирующих нестроения внутренние, порождающих в человеческом сердце «зависть», стремление подняться вверх по чиновничьей лестнице, занять «место», оттесняя другого (тема ранних произведений Достоевского, его «Двойника»), горькую злость, отчуждение и соблазн владычества над жизнью и волей ближнего.

Против человеческих, слишком человеческих страстей и соблазнов, узаконяемых в сословном обществе, становящихся в нем практикой жизни, выступали западники и славянофилы, почвенники и представители демократической критики. Критикуя «самодурство» помещиков («Муму» Тургенева, «Тупейный художник» Лескова и др.), бесчеловечность военной системы (знаменитый эпизод в рассказе Толстого «После бала»), несовершенство системы судебной (суд над Митей в романе «Братья Карамазовы» Достоевского и Катюшей Масловой в «Воскресении» Толстого), русские писатели шли к утверждению того подлинного *евангельского* равноправия, которое осуществляется не путем революции, насильственного стяжания социальных прав через отнятие их у других, не через борьбу неимущих с имущими, а на основе деятельной любви и жертвы. Ключ к решению социального вопроса — в словах героя Достоевского: «Представьте себе, что все Христы; будут ли бедные?» [Достоевский 11: 177], в рассуждении старца Зосимы «о господах и слугах», в его рассказе о денщике Афанасии, с любовью приветившем бывшего господина, ныне — «простого и смиренного» инока, собирающего милостыню на монастырь: «Был я ему господин, а он мне слуга, а теперь <…> меж нами великое человеческое единение произошло» [Достоевский 14: 287].

Идеал «деятельной любви» тесно связан в пространстве русской культуры с чаянием всеобщего спасения. Иван Карамазов недаром вводит в свою поэму «Великий инквизитор» отсылку к древнерусскому «Хождению Богородицы по мукам», в котором Богоматерь молит возлюбленного Сына о спасении грешников. И старичок Кириак, герой рассказа Н. С. Лескова «На краю света» дерзновенно взывает в предсмертной молитве:

> Вот… риза твоя уже в руках моих… сокруши стегно мое… но не отпущу тебя… доколе не благословишь со мной всех [Лесков: 512].

Н. В. Гоголь выстраивает замысел «Мертвых душ» как поэму о спасении человечества и просит в своих молитвах: «Милосердия, Господи. Ты милосерд», «Господи, спаси и помилуй бедных людей Твоих» [Гоголь 1992: 441, 440]. Обращаясь в финале «Выбранных мест из переписки с друзьями» к празднику Пасхи, составляющему не просто смыс-

ловой центр богослужебного года, но средоточие всего христианства, он заявляет:

> День этот есть тот святой день, в который празднует святое, небесное свое братство все человечество до единого, не исключив из него ни одного человека [Гоголь 1992: 269–270].

Горькую муку отверженности запечатлевает М. Ю. Лермонтов в поэме «Демон»: «дух изгнанья» преображается под влиянием любви к Тамаре, в душе его совершается «внутренний переворот», но херувим, стоящий на страже целомудренной девы, гонит его прочь, он «не ловит мига просветления падшего ангела, не пытается пойти ему навстречу» [Семенова 2004. 1: 185]. А. С. Пушкин не может «внутренне принять неизбывной заклиненности зла, недаром его влекли примеры (точнее он сам их созидал) обращения от зла, искупления злодея (“Анджело”)» [Семенова 2004. 1: 133]. В свою очередь русская философская мысль, обращаясь к эсхатологической теме, акцентирует не мотив суда и наказания, а чаяние прощения и преображения, помня слова Евангелия: «Ибо Сын человеческий пришел не губить души человеческие, а спасать» (Лк. 9: 56). «Бог пророка Ионы есть Бог и Творца Апокалипсиса» [Федоров 2: 528], — пишет Федоров, сравнивая пророчество о воскресении гнева, страшном суде и разделении человеческого рода на спасенных и навеки отверженных, разворачивающееся в «Откровении Иоанна Богослова», с пророчеством, произнесенным Ионой на град Ниневию и снятым Господом после покаяния ее жителей. По убеждению философа общего дела, «спасение неполное и невсеобщее» будет наказанием всему человечеству, «при коем одни (грешники) осуждаются на вечные муки, а другие (праведники) — на вечное созерцание этих мук» [Федоров 1: 402]. В книге апостола любви, завершающей корпус книг «Нового завета», образы суда и осуждения — предупреждающее пророчество, призванное вразумить человеческий род, побуждающее отвергнуться зла, встать на путь соработничества Отцу и Творцу, открывая перспективу спасения всех.

Если посмотреть сквозь религиозную призму на русский критический реализм, то станет ясно, что «бичевание» человеческих пороков, крепостничества, бюрократической бездушной машины, чиновничьего произвола, семейного и государственного деспотизма, которое

разворачивается в творчестве Н. В. Гоголя, М. Е. Салтыкова-Щедрина, Н. А. Некрасова, Н. Г. Чернышевского, А. Н. Островского, осмысляется и приобретает концептуальную форму в критике В. Г. Белинского, Н. А. Добролюбова, Д. И. Писарева, Н. Г. Михайловского, есть не что иное, как обличающее слово Предтечи: «Покайтесь, ибо приблизилось Царство Небесное!» (Мф. 3: 2). Указывая на вопиющий разрыв между наличным и должным, между реальностью и идеалом (а идеал для русских писателей и мыслителей и является подлинной нормой реальности, в отличие от искаженной, обезбоженной реальности падшего мира), русские классики побуждали к опамятованию, к духовному пробуждению, к раскаянию в вольном или невольном умножении зла. Так происходит в финале романа «Господа Головлевы»: в Великую Пятницу пробуждается окамененное сердце Иудушки, но в отличие от своего горемычного тезки, когда-то предавшего Спасителя мира, герой, потрясенный тем, что Христос «всех простил», и не только Своих убийц, «но и тех, которые и после, вот теперь, и впредь, во веки веков будут подносить к его губам оцет, смешанный с желчью», кается, но не отчаивается в Божием милосердии, повторяя: «Надо меня простить… за всех… И за себя, и за тех, которых уже нет» [Салтыков-Щедрин 13: 261][1], и кончающаяся смертью дорога к могиле матери, перед которой он наконец ощутил неизбывную, мучительную вину, на Божьих весах милосердия становится дорогой не к гибели, а к спасению.

Самая острая, уничтожающая сатира, не оставляющая, казалось бы, камня на камне от изображаемых носителей людских пороков, взыскует не уничтожения злых, а уничтожения зла, не разрушения, но преображения. Религиозный замысел «Ревизора», в котором является «наш же душевный город» [Гоголь 1951: 130] во всей его уродливости, позоре, грехе, проясняется одной фразой писателя, написанной незадолго до его собственного частного суда: «Будьте не мертвые, а живые души» [Гоголь 1992: 443]. Гоголь чает спасения своих героев, как чает спасения друзей и родных, которым пишет предсмертные наставления

[1] Слова героя, выражающие упование на суд милости, а не гнева, перекликаются с монологом Мармеладова в «Преступлении и наказании», где звучит та же надежда на прощение «и добрых и злых, и премудрых и смирных…»: «И простре́т к нам руце свои, и мы припадем… и заплачем… и всё поймем! Тогда всё поймем!... и все поймут. <…> Господи, да приидет царствие Твое!» [Достоевский 6: 30].

(«Совет сестрам», «Друзьям моим»), подобно «Поучению Владимира Мономаха», обращающегося, «сидя на санех» [Библиотека 1997: 457], к детям и братьям, ближним и дальним, уча их милосердию, терпению, невоздаянию злом за зло, предупреждая от зла и жестокосердия, дабы «Царствия Небесного не лишиться» [Библиотека 1997: 461]. В послании «Друзьям моим» Гоголь выражает убеждение в возможности поворота истории на Божьи пути, подчеркивая, что поворот этот зависит не от внешних мер и событий, а от внутреннего устроения человека:

> Общество тогда только поправится, когда всякий частный человек займется собою и будет жить как христианин, служа Богу теми орудиями, какие ему даны, и стараясь иметь доброе влияние на небольшой круг людей, его окружающих. Все придет тогда в порядок, сами собой установятся тогда правильные отношения между людьми, определятся пределы, законные всему. И человечество двинется вперед [Гоголь 1992: 443].

«История одного города» Салтыкова-Щедрина кажется острее и безнадежнее «Ревизора». В отличие от «Слова о законе и благодати», она представляет не идеальный план русской истории, но доведенный до критического предела, до трагического абсурда слепок с ее изнанки, своего рода антиикону, изображающую мир, созданный человеком, исказившим в себе образ Божий и тотально искажающим, а не преображающим жизнь. История, творимая таким человеком, неизбежно приходит к апокалипсическому финалу, прекращая «течение свое» [Салтыков-Щедрин 8: 423]. Но это не значит, что придет к такому финалу история, творимая людьми, подобными не Угрюм-Бурчееву и Болванчику, а Алеше Карамазову и старцу Зосиме, который не допускает сомнения в том, что со Христом все возможно:

> И неужели сие мечта, чтобы под конец человек находил свои радости лишь в подвигах просвещения и милосердия, а не в радостях жестоких, как ныне, — в объядении, блуде, чванстве, хвастовстве и завистливом превышении одного над другим? Твердо верую, что нет и что время близко. Смеются и спрашивают: когда же сие время наступит и похоже ли то, что наступит? Я же мыслю, что мы со Христом это великое дело решим [Достоевский 14: 288].

Русской классике не свойственна апология, эстетизация и абсолютизация зла. В ней есть неприятие безлюбовной свободы, есть сочувствие к злым, к одержимым злой самостью, есть осознание силы зла, природного или творимого человеком, есть сознательный протест против системы социальных отношений и связей, эксплуатирующей зло и насилие. И надо всем главенствует чаяние спасения заблудших, оступившихся, впавших во зло. Рассказанная в «Братьях Карамазовых» притча о луковке лучше всего характеризует аксиологию русской литературы, призывающей «милость к падшим» [Пушкин: 460]. Русские писатели протягивают «луковку» каждому из своих героев — и тем, кто срывается в бунт, как Алеша Карамазов после смерти старца Зосимы (юноша идет к Грушеньке «злую душу найти» [Достоевский 14: 318], а встречает в той, к кому пылают безудержной страстью его брат и отец, сестринское внимание и сердечную теплоту), и тем, кто, как Иван, всеми силами пытается заслониться от правды: идя к Смердякову, герой сначала толкает в снег пьяного мужика, а на обратном пути, потрясенный открывшейся правдой, лихорадочно спасает того, кого пару часов назад чуть не убил, — везет в участок, хлопочет о докторе. Луковка протянута и Иудушке Головлеву, и Великому Инквизитору, и Смердякову, запятнавшему себя родственной кровью: когда Иван приходит в третий раз к Смердякову, на столе в его комнате лежит книга Исаака Сирина «Слова подвижнические», в которой преподобный говорит о «сердце милующем», возгорающемся «у человека о всем творении, о человеках, о птицах, о животных, *о демонах* и о всякой твари» и побуждающем его молиться о всех, даже самых заблудших, даже «о *врагах истины* и о делающих ему вред <…> чтобы сохранились они и были помилованы», и подчеркивает, что такая молитва, совершаемая «с великою жалостью», уподобляет человека Богу [Исаак Сирин: 299].

Список литературы

Источники

Аксаков И. С. Отчего так нелегко живется в России? М.: РОССПЭН, 2002. 1007 с.

Аксаков К. С. О современном человека. URL: https://ru.wikisource.org/wiki/О_современном_человеке_(Аксаков)?ysclid=mwcu5ntm1e463796981 (дата обращения: 04.07.2026).

Андреев Д. Л. Роза мира. Метафилософия истории. М.: Прометей, 1991. 288 с.

Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений / вступ. ст., подгот. текста и примеч. Е. Н. Купреяновой. Л.: Сов. писатель, 1957. 414 с.

Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1956. Т. 12: Письма. 1941–1948. 596 с.

Бердяев Н. А. Собр. соч.: в 5 т. / общ. ред. Н. А. Струве. Paris: YMCA-Press, 1990. Т. 4: Духовные основы русской революции (Статьи 1917–1918 гг.). Философия неравенства. 598 с.

Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачева и др. Л.: Наука, 1997. Т. 1. 544 с.

Библиотека литературы Древней Руси / под ред. Д. С. Лихачева, Л. А. Дмитриева, А. А. Алексеева, Н. В. Понырко. СПб.: Наука, 2000. Т. 9. 566 с.

Гоголь Н. В. Духовная проза / вступ. ст. В. А. Воропаева; коммент. В. А. Воропаева, И. А. Виноградова. М.: Русская книга, 1992. 557 с.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: в 14 т. М.: Изд-во АН СССР, 1951. Т. 4. 551 с.

Данилевский Н. Я. Россия и Европа. М.: Институт русской цивилизации, 2008. 816 с.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1972–1990.

Иванов В. И. Родное и вселенское / сост., вступ. ст. и примеч. В. М. Толмачева. М.: Республика, 1994. 428 с.

Ильин В. Н. Арфа Давида: религиозно-философские мотивы русской литературы. СПб.: Русский Мир, 2009. 549 с.

Исаак Сирин (епископ). Иже во святых отца нашего аввы Исаака Сирианина, подвижника и отшельника, бывшего епископа христолюбивого града Ниневии, слова подвижнические. М.: Тип. В. Готье, 1858. 656 с.

Ленин В. И. Полн. собр. соч.: в 55 т. М.: Полит. лит., 1969. Т. 26. 590 с.

Лесков Н. С. Собр. соч.: в 11 т. Т. 5 / подгот. текста и примеч. Л. В. Домановского. М.: Худож. лит., 1957. 638 с.

Майков А. Н. Письма к Ф. М. Достоевскому. 1867–1878 / предисл., публ. и примеч. Н. Т. Ашимбаевой // Памятники культуры. Новые открытия. 1982. Л.: Наука, 1984. С. 60–98.

Поснов М. Э. К вопросу об источниках христианского вероучения // Христианское чтение. 1906. № 12. С. 773–800.

Пушкин А. С. Собр. соч.: в 10 т. М.: Худож. лит., 1959. Т. 2: Стихотворения 1823–1836. 799 с.

Радищев А. Н. О человеке, его смертности и бессмертии // *Радищев А. Н.* Полн. собр. соч.: в 3 т. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1941. Т. 2. С. 39–144.

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1965–1977.

Сетницкий Н. А. Избранные сочинения / сост., вступ. ст. и коммент. А. Г. Гачева. М.: РОССПЭН, 2010. 736 с.

Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. / общ. ред. и сост. А. В. Гулыги и А. Ф. Лосева. М.: Мысль, 1988.

Соловьев В. С. Сочинения: в 2 т. / сост., подгот. текста и примеч. Н. В. Котрелева и Е. Б. Рашковского. М.: Правда, 1989.

Соловьев В. С. Философия искусства и литературная критика М: Искусство, 1991. 701 с.

Толстой А. К. Полн. собр. стихотворений: в 2 т. Л.: Сов. писатель, 1984. Т. 1. 640 с.

Тютчев Ф. И. Полн. собр. стихотворений. Л.: Наука, 1987. 448 с.

Федоров Н. Ф. Собр. соч.: в 4 т. / сост., подгот. текста, комментарии А. Г. Гачевой и С. Г. Семеновой. М.: Прогресс; Традиция, 1995–2000.

Хомяков А. С. О старом и новом: Статьи и очерки. М.: Современник 1988. 462 с.

Чаадаев П. Я. Статьи и письма / сост., вступ. ст. и коммент. Б. Н. Тарасова. М: Современник, 1989. 623 с.

Исследования

Аксенов-Меерсон М. Рождение Философии из Духа Литературы на сцене русского персонализма // Достоевский и XX век: в 2 т. / под ред. Т. А. Касаткиной. М.: ИМЛИ РАН, 2007. Т. 1. С. 125–142.

Андреева В. Г. Героини романов Л. Н. Толстого и «одуряющее свойство» светского существования // Два века русской классики. 2021. Т. 3, № 1. С. 160–209. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-1-160-209

Андреева В. Г. Особенности воплощения семейной темы в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» // Верхневолжский филологический вестник. 2020. № 3 (22). С. 43–52. https://doi.org/10.20323/2499-9679-2020-3-22-42-51

Богословие Достоевского / отв. ред. Т. А. Касаткина. М.: ИМЛИ РАН, 2021. 416 с.

Виноградов И. А. Христианский град Оксиринх. К истории «душевного города» Н. В. Гоголя // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 1. С. 44–161. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-44-161

Гачев Г. Д. Образ в русской художественной культуре. М.: Искусство, 1981. 247 с.

Гачева А. Г. «Идеал ведь есть тоже действительность…»: Русская философия и литература. М.: Академический проект, 2019. 734 с.

Гачева А. Г. Человек и история в зеркале русской философии и литературы. М.: Водолей, 2021a. 700 с.

Гачева А. Г. «Восстановление родства»: роман «Подросток» как пролог к диалогу Н. Ф. Федорова и Ф. М. Достоевского // Достоевский и мировая культура. Филологический журнал. 2021b. № 4 (16). С. 58–87. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-58-87

Гулин А. В. Небесный ангел Михаила Лермонтова (Духовный опыт как творческая категория) // Два века русской классики. 2023. Т. 5, № 1. С. 6–35. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2023-5-1-6-35

Гуминский В. М. Полемика славянофилов с западниками о личности и выбор русской литературой направления развития // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 4. С. 90–135. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-4-90-135

Зеньковский В. В. История русской философии: в 2 т. Л.: ЭГО, 1991. Т. 1, ч. 1. 222 с.

Касаткина Т. А. Достоевский как философ и богослов: художественный способ высказывания. М.: Водолей, 2019. 336 с.

Касаткина Т. А. «Мы будем — лица…» Аналитико-синтетическое чтение произведений Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2023. 432 с.

Лидов А. М. Икона. Мир святых образов в Византии и Древней Руси. М.: «Стадиз-Аудиокнига», «Феория», 2014. 406 с.

Литература и религиозно-философская мысль конца XIX — первой трети XX века. К 165-летию Вл. Соловьева / отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. 548 с.

Литература и философия: от романтизма к XX веку. К 150-летию со дня смерти В. Ф. Одоевского: коллективная монография / отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2019. 660 с.

Любомудров А. М. Пушкинский дом РАН как академический центр изучения темы «Православие и русская культура». 1991–2021 // Научный православный журнал «Традиции и современность». 2021. № 27. С. 14–23.

Недзвецкий В. А. История русского романа XIX века: неклассические формы. М.: МГУ, 2011. 152 с.

Николаев Д. П. «Литература есть сознание народа» (Введение) // Русская литература как форма национального самосознания. XVIII век. М.: ИМЛИ РАН, 2005. С. 3–41.

Поэзия мысли: от романтизма к современности. К 220-летию Е. А. Боратынского: коллективная монография / общ. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. СПб.: Нестор-История, 2023. 448 с.

Павел Хондзинский, прот. «Церковь не есть академия». Русское внеакадемическое богословие XIX века. М.: Изд-во ПСТГУ, 2017. 480 с.

Русская литература и философия: пути взаимодействия / отв. ред. и сост. Е. А. Тахо-Годи. М.: Водолей, 2018. 600 с.

Сальников Л. С. Концепция «Москва — Новый Иерусалим» в русской религиозной культуре XVI–XVIII вв.: истоки, семантика, коммуникация // Вестник Южно-уральского государственного университета. Серия «Социально-гуманитарные науки». 2026. Т. 26. № 3. С. 37–46. https://doi.org/10.14529/ssh260304

Семенова С. Г. Преодоление трагедии: «Вечные вопросы» в литературе. М.: Сов. писатель, 1989. 439 с.

Семенова С. Г. Русская поэзия и проза 1920–1930-х гг.: Поэтика — Видение мира — Философия. М.: ИМЛИ РАН, «Наследие», 2001. 590 с.

Семенова С. Г. Метафизика русской литературы: в 2 т. М.: Издат. дом «ПоРог», 2004.

Семенова С. Г. Русская литература XIX–XX веков: от поэтики к миропониманию. М.: Академический проект; Парадигма, 2016. 890 с.

Семенова С. Г. Юродство проповеди: метафизика и поэтика Андрея Платонова / сост. и предисл. А. Г. Гачевой. М.: ИМЛИ РАН, 2020. 621 с.

Степанян К. А. Явление и диалог в романах Ф. М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010. 400 с.

Тарасов Б. Н. «Реализм в высшем смысле» (христианские основы русской философии) // Человек и история в русской религиозной философии и классической литературе. М.: КРУГЪ, 2007. С. 5–12.

Тарасов Б. Н. Метаморфозы идей и людей. Творческое зрение Пушкина. Чаадаев: жизнь, личность, творчество. СПб.: Алетейя, 2017. 542 с.

Феномен эпического романа в русской литературе второй половины XIX века: И. А. Гончаров, И. С. Тургенев, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский / под науч. ред. В. Г. Андреевой. Кострома: Костромской государственный университет, 2022. 512 с. https://doi.org/10.34216/russian-epic-novel-2022

Христенко Д. Н. Л. Н. Толстой и аграрный вопрос в России в начале XX в. // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 320–341. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-320-341

Щербакова М. И. Письма свт. Феофана к Н. И. Кугушевой и ее дочерям 1881–1883 гг. // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 2. С. 184–201. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-2-184-201

Тихомиров Б. Н. Заметки на полях Академического полного собрания сочинений Достоевского (уточнения и дополнения) // Достоевский и мировая культура. Альманах № 15. СПб.: Акрополь, 2000. С. 231–244.

References

Aksenov-Meerson, M. "Rozhdenie Filosofii iz Dukha Literatury na stsene russkogo personalizma" ["The Birth of Philosophy from the Spirit of Literature: On the Stage of Russian Personalism"]. *Dostoevskii i XX vek: v 2 t.* [*Dostoevsky and the 20th Century: in 2 vols.*], vol. 1, ed. by T. A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2007, pp. 125–142. (In Russ.)

Andreeva, V. G. "Geroini romanov L. N. Tolstogo i 'oduriaiushchee svoistvo' svetskogo sushchestvovaniia" ["Heroines in the Novels of Leo Tolstoy and the 'Stupefying Quality' of High-Society Existence"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 3, no. 1, 2021, pp. 160–209. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-1-160-209 (In Russ.)

Andreeva, V. G. "Osobennosti voploshcheniia semeinoi temy v romane L. N. Tolstogo 'Voskresenie'." ["Specifics of the Representation of the Family Theme in Leo Tolstoy's Novel 'Resurrection'."]. *Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik*, no. 3 (22), 2020, pp. 43–52. https://doi.org/10.20323/2499-9679-2020-3-22-42-51 (In Russ.)

Bogoslovie Dostoevskogo [*The Theology of Dostoevsky*], ed. by T. A. Kasatkina. Moscow, IWL RAS Publ., 2021. 416 p. (In Russ.)

Vinogradov, I. A. "Khristianskii grad Oksirinkh. K istorii 'dushevnogo goroda' N. V. Gogolia" ["The Christian City of Oxyrhynchus: On the History of N. V. Gogol's 'City of the Soul'."]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 1, 2025, pp. 44–161. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-1-44-161 (In Russ.)

Gachev, G. D. *Obraz v russkoi khudozhestvennoi kul'ture* [*The Image in Russian Artistic Culture*]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1981. 247 p. (In Russ.)

Gacheva, A. G. *"Ideal ved' est' tozhe deistvitel'nost'…": Russkaia filosofiia i literatura* [*"An Ideal Is, After All, Also a Reality…": Russian Philosophy and Literature*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., 2019. 734 p. (In Russ.)

Gacheva, A. G. *Chelovek i istoriia v zerkale russkoi filosofii i literatury* [*Man and History in the Mirror of Russian Philosophy and Literature*]. Moscow, Vodolei Publ., 2021a. 700 p. (In Russ.)

Gacheva, A. G. "'Vosstanovlenie rodstva': roman 'Podrostok' kak prolog k dialogu N. F. Fedorova i F. M. Dostoevskogo" ["'Restoring Kinship': The Novel 'The Adolescent' as a Prologue to the Dialogue Between Nikolay Fedorov and Fyodor Dostoevsky"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Filologicheskii zhurnal,* no. 4 (16), 2021b, pp. 58–87. https://doi.org/10.22455/2619-0311-2021-4-58-87 (In Russ.)

Gulin, A. V. "Nebesnyi angel Mikhaila Lermontova (Dukhovnyi opyt kak tvorcheskaia kategoriia)" ["Mikhail Lermontov's Celestial Angel (Spiritual Experience as a Creative Category)"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 5, no. 1, 2023, pp. 6–35. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2023-5-1-6-35 (In Russ.)

Guminskii, V. M. "Polemika slavianofilov s zapadnikami o lichnosti i vybor russkoi literaturoi napravleniia razvitiia" ["The Polemic Between Slavophiles and Westernizers Regarding the Individual and Russian Literature's Choice of a Path of Development"]. *Dva veka russkoi klassiki,* vol. 7, no. 4, 2025, pp. 90–135. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-4-90-135 (In Russ.)

Zen'kovskii, V. V. *Istoriia russkoi filosofii: v 2 t.* [*History of Russian Philosophy: in 2 vols.*], vol. 1, part 1. Leningrad, EGO Publ., 1991. 222 p. (In Russ.)

Kasatkina, T. A. *Dostoevskii kak filosof i bogoslov: khudozhestvennyi sposob vyskazyvaniia* [*Dostoevsky as a Philosopher and Theologian: An Artistic Mode of Expression*]. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 336 p. (In Russ.)

Kasatkina, T. A. *"My budem — litsa…" Analitiko-sinteticheskoe chtenie proizvedenii Dostoevskogo* ["*We Shall Be Persons…*": *An Analytic-Synthetic Reading of Dostoevsky's Works*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2023. 432 p. (In Russ.)

Lidov, A. M. *Ikona. Mir sviatykh obrazov v Vizantii i Drevnei Rusi* [*The Icon: The World of Sacred Images in Byzantium and Ancient Rus'*]. Moscow, "Stradiz-Audiokniga" Publ., "Feoriia" Publ., 2014. 406 p. (In Russ.)

Literatura i religiozno-filosofskaia mysl' kontsa XIX — pervoi treti XX veka. K 165-letiiu Vl. Solov'eva [*Literature and Religious-Philosophical Thought from the Late 19th to the First Third of the 20th Century: On the 165th Anniversary of Vl. Solovyov*], ed. and comp. by E. A. Takho-Godi. Moscow, Vodolei Publ., 2018. 548 p. (In Russ.)

Literatura i filosofiia: ot romantizma k XX veku. K 150-letiiu so dnia smerti V. F. Odoevskogo: kollektivnaia monografiia [*Literature and Philosophy: From Romanticism to the 20th Century — On the 150th Anniversary of the Death of V. F. Odoyevsky: A Collective Monograph*], ed. and comp. by E. A. Takho-Godi. Moscow, Vodolei Publ., 2019. 660 p. (In Russ.)

Liubomudrov, A. M. "Pushkinskii dom RAN kak akademicheskii tsentr izucheniia temy 'Pravoslavie i russkaia kul'tura'. 1991–2021" ["The Pushkin House (RAS) as an Academic Center for the Study of the Theme 'Orthodoxy and Russian Culture'. 1991–2021"]. *Nauchnyi pravoslavnyi zhurnal "Traditsii i sovremennost'"* [*Traditions and Modernity (Academic Orthodox Journal)*], no. 27, 2021, pp. 14–23. (In Russ.)

Nedzvetskii, V. A. *Istoriia russkogo romana XIX veka: neklassicheskie formy* [*History of the 19th-Century Russian Novel: Non-Classical Forms*]. Moscow, Moscow State University Publ., 2011. 152 p. (In Russ.)

Nikolaev, D. P. "'Literatura est' soznanie naroda' (Vvedenie)" ["'Literature Is the Consciousness of a People' (Introduction)"]. *Russkaia literatura kak forma natsional'nogo samosoznaniia. XVIII vek* [*Russian Literature as a Form of National Self-Consciousness: The 18th Century*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2005, pp. 3–41. (In Russ.)

Poeziia mysli: ot romantizma k sovremennosti. K 220-letiiu E. A. Boratynskogo: kollektivnaia monografiia [*The Poetry of Thought: From Romanticism to Modernity. On the 220th Anniversary of E. A. Baratynsky: A Collective Monograph*], ed. and comp. by E. A. Takho-Godi. St. Petersburg, Nestor-Istoriia Publ., 2023. 448 p. (In Russ.)

Pavel Khondzinskii, archpriest. *"Tserkov' ne est' akademiia": Russkoe vneakademicheskoe bogoslovie XIX veka* ["*The Church Is Not an Academy*": *Russian Non-Academic Theology of the 19th Century*]. Moscow, Saint Tikhon's Orthodox University of Humanities Publ., 2017. 480 p. (In Russ.)

Russkaia literatura i filosofiia: puti vzaimodeistviia [*Russian Literature and Philosophy: Paths of Interaction*], ed. and comp. E. A. Takho-Godi. Moscow, Vodolei Publ., 2018. 600 p. (In Russ.)

Sal'nikov, L. S. "Kontseptsiia 'Moskva — Novyi Ierusalim' v russkoi religioznoi kul'ture XVI–XVIII vv.: istoki, semantika, kommunikatsiia" ["The 'Moscow — New Jerusalem' Concept in Russian Religious Culture (16th–18th Centuries): Origins, Semantics, and Communication"]. *Vestnik Iuzhno-ural'skogo gosudarstvennogo universiteta. Seriia "Sotsial'no-gumanitarnye nauki,"* vol. 26, no. 3, 2026, pp. 37–46. https://doi.org/10.14529/ssh260304 (In Russ.)

Semenova, S. G. *Preodolenie tragedii: "Vechnye voprosy" v literature* [*Overcoming Tragedy: "Eternal Questions" in Literature*]. Moscow, Sovetskii pisatel' Publ., 1989. 439 p. (In Russ.)

Semenova, S. G. *Russkaia poeziia i proza 1920–1930-kh gg.: Poetika — Videnie mira — Filosofiia* [*Russian Poetry and Prose of the 1920s–1930s: Poetics — Worldview — Philosophy*]. Moscow, IWL RAS, "Nasledie" Publ., 2001. 590 p. (In Russ.)

Semenova, S. G. *Metafizika russkoi literatury: v 2 t.* [*The Metaphysics of Russian Literature: in 2 vols.*]. Moscow, Izdatel'skii dom "PoRog" Publ., 2004. (In Russ.)

Semenova, S. G. *Russkaia literatura XIX–XX vekov: ot poetiki k miroponimaniiu* [*Russian Literature of the 19th–20th Centuries: From Poetics to Worldview*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Paradigma Publ., 2016. 890 p. (In Russ.)

Semenova, S. G. *Iurodstvo propovedi: metafizika i poetika Andreia Platonova* [*The Holy Foolishness of Preaching: The Metaphysics and Poetics of Andrei Platonov*], comp. and preface by A. G. Gacheva. Moscow, IWL RAS Publ., 2020. 621 p. (In Russ.)

Stepanian, K. A. *Iavlenie i dialog v romanakh F. M. Dostoevskogo* [*Manifestation and Dialogue in the Novels of F. M. Dostoevsky*]. St. Petersburg, Kriga Publ., 2010. 400 p. (In Russ.)

Tarasov, B. N. "'Realizm v vysshem smysle' (khristianskie osnovy russkoi filosofii)" ["'Realism in the Higher Sense' (Christian Foundations of Russian Philosophy)"].

Chelovek i istoriia v russkoi religioznoi filosofii i klassicheskoi literature [*Man and History in Russian Religious Philosophy and Classical Literature*]. Moscow, KRUG" Publ., 2007, pp. 5–12. (In Russ.)

Tarasov, B. N. *Metamorfozy idei i liudei. Tvorcheskoe zrenie Pushkina. Chaadaev: zhizn', lichnost', tvorchestvo* [*Metamorphoses of Ideas and People. Creative Vision of Pushkin. Chaadaev — Life, Personality, and Work*]. St. Petersburg, Aleteiia Publ., 2017. 542 p. (In Russ.)

Fenomen epicheskogo romana v russkoi literature vtoroi poloviny XIX veka: I. A. Goncharov, I. S. Turgenev, L. N. Tolstoi, F. M. Dostoevskii [*The Phenomenon of the Epic Novel in Russian Literature of the Second Half of the 19th Century: I. A. Goncharov, I. S. Turgenev, L. N. Tolstoy, F. M. Dostoevsky*], acad. ed. V. G. Andreeva. Kostroma, Kostroma State University Publ., 2022. 512 p. https://doi.org/10.34216/russian-epic-novel-2022 (In Russ.)

Khristenko, D. N. "L. N. Tolstoi i agrarnyi vopros v Rossii v nachale XX v." ["L. N. Tolstoy and the Agrarian Question in Russia in the Early 20th Century"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 320–341. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-320-341 (In Russ.)

Shcherbakova, M. I. "Pis'ma svt. Feofana k N. I. Kugushevoi i ee docheriam 1881–1883 gg." ["Letters of St. Theophan to N. I. Kugusheva and Her Daughters, 1881–1883"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 2, 2024, pp. 184–201. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-2-184-201 (In Russ.)

Tikhomirov, B. N. "Zametki na poliakh Akademicheskogo polnogo sobraniia sochinenii Dostoevskogo (utochneniia i dopolneniia)" ["Marginal Notes on the Academic Complete Works of Dostoevsky (Clarifications and Additions)"]. *Dostoevskii i mirovaia kul'tura. Al'manakh № 15* [*Dostoevsky and World Culture: Almanac No. 15*]. St. Petersburg, Akropol' Publ., 2000, pp. 231–244. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-38-67
https://elibrary.ru/QMZKIP
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. А. В. Гулин
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
г. Москва, Россия

Михаил Илларионович Голенищев-Кутузов, светлейший князь Смоленский в творческом восприятии А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого (О христианском историзме русской литературы)

Аннотация: В статье рассматривается творческое восприятие А. С. Пушкиным и Л. Н. Толстым личности и деятельности крупнейшего полководца России — М. И. Кутузова под углом развития художественного историзма как неотъемлемого свойства русской литературы. В центре исследования находятся стихотворение «Перед гробницею святой…» и заметка «Объяснение» Пушкина, историзм которых определяется как православный. Образ Кутузова в романе-эпопее Толстого «Война и мир» изучается с точки зрения не лишенного конфликтности психологического и философского освоения писателем пушкинских поэтических формул и смыслов. Устанавливается, что взгляд Пушкина на Кутузова адаптировался Толстым к сознанию новой «эмпирической» эпохи. К анализу привлекается материал исторических источников романа (сочинения Д. Н. Бантыш-Каменского, И. Г. Бутовского, Ф. М. Синельникова, А. И. Михайловского-Данилевского и др.), выявляется субъективно-религиозный характер их преображения Толстым.

Ключевые слова: М. И. Кутузов, А. С. Пушкин, Л. Н. Толстой, 1812 год, «Перед гробницею святой…», «Война и мир», психологизм, историзм, христианство

Информация об авторе: Александр Вадимович Гулин, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9758-3681

E-mail: gulinimli@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 21.07.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 15.09.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Гулин А. В.* Михаил Илларионович Голенищев-Кутузов, светлейший князь Смоленский в творческом восприятии А. С. Пушкина и Л. Н. Толстого (О христианском историзме русской литературы) // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 38–67. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-38-67

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 38–67. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 38–67. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Alexander V. Gulin
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

Mikhail Illarionovich Golenishchev-Kutuzov, Prince of Smolensk in the Creative Perception of A. S. Pushkin and L. N. Tolstoy (On the Christian Historicism of Russian Literature)

Abstract: This article examines the creative perception by Alexander Pushkin and Leo Tolstoy of the personality and work of Russia's greatest military leader, Mikhail Kutuzov, from the perspective of the development of artistic historicism as an integral characteristic of Russian literature. The study focuses on Pushkin's poem "Before the Tomb of the Saint..." and the note "Explanation," whose historicism is defined as Orthodox. The image of Kutuzov in Tolstoy's epic novel "War and Peace" is examined from the perspective of the writer's psychological and philosophical assimilation — not without conflicts — of Pushkin's poetic formulas and meanings. It is established that Tolstoy adapted Pushkin's view of Kutuzov to the consciousness of the new "empirical" era. The analysis draws on historical sources for the novel (the works of D. N. Bantysh-Kamensky, I. G. Butovsky, F. M. Sinelnikov, A. I. Mikhailovsky-Danilevsky, and others), revealing the subjective and religious nature of Tolstoy's transformation of these sources.

Keywords: M. I. Kutuzov, A. S. Pushkin, L. N. Tolstoy, 1812, "Before the Tomb of the Saint...," "War and Peace," psychologism, historicism, Christianity

Information about the author: Alexander V. Gulin, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9758-3681

E-mail: gulinimli@yandex.ru

Received: July 21, 2026

Approved after reviewing: September 15, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Gulin, A. V. "Mikhail Illarionovich Golenishchev-Kutuzov, Prince of Smolensk in the Creative Perception of A. S. Pushkin and L. N. Tolstoy (On the Christian Historicism of Russian Literature)." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 38–67. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-38-67

Начнем с повторения прописной истины: история Российской империи за неполные 200 лет знала только двух военных деятелей, чьи подвиги и труды увенчались не умирающим в веках, непререкаемым всенародным признанием — Александра Васильевича Суворова и Михаила Илларионовича Кутузова. Тот и другой — старший и младший современники и соратники, стали частью российского исторического и культурного кода, который из поколения в поколение не требует никакого подтверждения. Суворов и Кутузов, пока стоит Россия, незримо охраняют нас в периоды мира и приходят на помощь в моменты военных потрясений.

И вместе с тем каждая из этих грандиозных фигур заключает в себе некую тайну. Это, несомненно, тайна полководческого служения — не частного подвига, а кровавой жертвы больших человеческих масс, направляемых на смерть и поражающих враждебные человеческие массы. Однако в случае с Кутузовым, Суворовым, другими полководцами и флотоводцами России — это прежде всего тайна русской цивилизации, ее духа и смысла, ее предназначения в мире. Если угодно, это великая тайна охранения, в данном случае — силой оружия, праведных начал бытия, и удерживания, смирения хаоса и разлада.

Не удивительно, что при наличии обширной мемуарной и научной литературы, посвященной Суворову и Кутузову, личности одного и другого полководца остаются для нас (и, вероятно, останутся) как бы не до конца проясненными. Как можно прояснить природу вдохновения — тем более на столь таинственном, страшном и трудном поприще, как обрисовать мирским языком высокое призвание русского архистратига, прикосновенное к последним целям человеческой истории?

В художественном творчестве русских писателей, даже в пору наивысшего расцвета отечественной словесности появилось совсем немного посвященных Суворову и Кутузову поэтических высказываний,

вполне соразмерных национальному значению двух великих полководцев. Прозрения в духовную природу оказывались очень редкими. Одическая поэзия эпохи классицизма, разумеется, в ряду других полководцев периодически воспевала подвиги Суворова, чему свидетельством несравненная в ее полнозвучии строфа из пушкинских «Воспоминаний в Царском Селе» (1814):

О громкий век военных споров,
Свидетель славы Россиян!
Ты видел, как Орлов, Румянцев и Суворов,
Потомки грозные Славян,
Перуном Зевсовым победу похищали;
Их смелым подвигам страшась дивился мир;
Державин и Петров Героям песнь бряцали
Струнами громозвучных лир [Пушкин 1: 79-80].

Поэзия эпохи 1812 г. также отдала дань памяти тому и другому военачальникам. Самобытным певцом суворовской — а на склоне лет и кутузовской славы, разумеется, выступал Державин. Вдохновенные строки победителю Наполеона посвятил В. А. Жуковский. Но подлинный апофеоз Кутузова, постижение исторического лица в полном объеме и значении, произошли в творчестве Пушкина и Л. Толстого. При этом «кутузовский» сюжет выглядит особенно показательным как в смысле творческой преемственности, так и в смысле глубинной конфликтности сменяющихся эпох русской жизни и русской литературы.

Пушкин написал о Кутузове удивительно мало. Собственно, во всем художественном наследии поэта даже фамилия «Кутузов» ни разу не упоминается. Считанные случаи, когда у Пушкина-поэта идет речь о русском полководце — это, как правило, внятные каждому в России определения, например, «старец поседелый» из юношеских «Воспоминаний в Царском Селе». Подобная «невнимательность» может иметь только одно объяснение: спаситель Отечества от нашествия «двунадесяти языков» стоял в глазах поэта (как, впрочем, и Суворов) на огромной, недосягаемой высоте. И Пушкин смиренно соглашался с тем, что национальная история, народная судьба во всем больше и выше художественного творчества, больше поэзии:

> Слава Кутузова, не имеет нужды в похвале чьей бы то ни было, а мнение стихотворца не может ни возвысить, ни унизить того, кто низложил Наполеона и вознес Россию на ту степень, на которой она явилась в 1813 году [Пушкин 12: 134].

По существу, поэт признавал, что здесь явлена иная, высшая поэзия русской жизни, поэзия Божия промысла о мире и о России. В то же время скромность художника ни в коей мере не умаляет национального значения им сказанного.

В 1831 г. появилось единственное в творчестве Пушкина художественное произведение, где память о Кутузове (также прямо не названном) прозвучала со всей возможной силой. Речь идет о широко известном стихотворении «Перед гробницею святой…» — первом из трех, составляющих неоформленный цикл, посвященный противостоянию России с Европой — на этот раз по поводу усмирения Польского бунта 1830–1831 гг. Сюда вошли также прославленные стихотворения «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина».

«Перед гробницею святой…» — самое раннее среди произведений «польского» цикла. Составители 3 тома Полного собрания сочинений поэта относили его создание к концу мая — первой половине июня 1831 г., хотя в 1990-е гг. предпринимались попытки на основе зафиксированных устных воспоминаний о Пушкине ограничить время появления этих стихов 11–13 июня. Тогда же высказывалось правдоподобное, хотя и не вполне доказательное предположение, согласно которому поэт несколькими днями ранее, поздним вечером 8 июня, приезжая на три дня в Петербург из Царского Села, где жил в то время, посетил Казанский собор и в нем — гробницу Кутузова [Марков].

В отличие от более поздних стихотворений цикла «кутузовские» стихи при жизни поэта полностью не публиковались. Однако в 1836 г. их первые три строфы Пушкин включил в напечатанное на страницах «Современника» (№ 4) «Объяснение», написанное в ответ на критические отзывы о своем стихотворении «Полководец» (1835). Поэт отвергал обвинения в том, что в «Полководце» он, отдавая должное трагической и жертвенной личности М. Б. Барклая-де-Толли, хотел принизить славу Кутузова как победителя Наполеона и спасителя России. Таким образом, появились по-своему уникальные авторские комментарии к написанному пятью годами ранее «Перед гробницею святой…».

В определенном смысле «Объяснение» — это собрание едва ли не всех высказываний Пушкина о Кутузове в поэзии и публицистике.

Вот строфы, которые увидели свет в составе «Объяснения»:

Перед гробницею святой
Стою с поникшею главой. . .
Всё спит кругом; одни лампады
Во мраке храма золотят
Столбов гранитные громады
И их знамен нависший ряд.

Под ними спит сей властелин,
Сей идол северных дружин,
Маститый страж страны державной,
Смиритель всех ее врагов,
Сей остальной из стаи славной
Екатерининских орлов.

В твоем гробу восторг живет!
Он русский глас нам издает;
Он нам твердит о той године,
Когда народной веры глас
Воззвал к святой твоей седине:
«Иди, спасай!» Ты встал — и спас <. . . >
[Пушкин 12: 134].

Завершающие стихотворение строфы, прямо отнесенные к современным Пушкину событиям, тематически и по смыслу (а возможно, и по цензурным соображениям) оказались неуместны в составе полемической публикации, посвященной памяти 1812 г. Они увидели свет после смерти поэта, хоть были известны узкому кругу лиц еще с 1831 г. В сентябре месяце, уже после падения мятежной Варшавы, Пушкин отправил письмо дочери Кутузова, Елизавете Михайловне Хитрово, которое начиналось полным текстом стихотворения. Сюда входило и его окончание:

Внемли ж и днесь наш верный глас,
Встань и спасай Царя и нас,
О, старец грозный! На мгновенье
Явись у двери гробовой,
Явись, вдохни восторг и рвенье
Полкам, оставленным тобой!

Явись и дланию своей
Нам укажи в толпе вождей,
Кто твой наследник, твой избранный!
Но храм — в молчанье погружен,
И тих твоей могилы бранной
Невозмутимый, вечный сон…
[Пушкин 3: 267–268].

Тональность стихотворения, безусловно, формировалась общим настроением торжественной таинственности, благоговейной тишины, в которой возникают образы державного, имперского могущества. И все сказанное поэтом объединялось одним центральным понятием восторга.

Для русских людей пушкинской поры восторгаться значило (для кого-то значит и сегодня) подниматься над суетой и страстями грешного мира, прикасаться к Вечности, созерцать Бога и его промысел о нас. 1812 г. стал в России эпохой всенародного восторга. Он временно вырвал земного человека из пут повседневности, воззвал к небесному в его душе, очистил в нем образ Божий.

За строем строй течет, все местью, славой дышут,
Восторг во грудь их перешел [Пушкин. 1: 81] —

говорил молодой Пушкин в конце 1814 г. о русских воинах, вставших на защиту своей страны.

И тот же восторг отозвался в пушкинском сознании в новые тревожные времена. В контексте стихотворения «Перед гробницею святой…» восторг — это надмирное, отрешенное от суеты народное переживание, это духовное воспламенение и это духовное волеизъявление. Пушкин с почти невозможной силой передает действие на человече-

скую душу такого восторга — в изначальном, коренном, незамутненном значении слова. Любые частные, приземленные, эмоциональные характеристики Кутузова были бы здесь неуместны: все совершается в иной — сверхчувственной сфере.

Русский мир в моменты самых грозных потрясений всегда обращался к помощи славных своих защитников минувших времен. Они выступали вместе с живущими сегодня как действенная сила при отторжении новых угроз и напастей. Скажем, в царском манифесте о наполеоновском вторжении 1812 г. — первом манифесте великой войны, было сказано:

> Да найдет он в каждом шаге верных сынов России, поражающих его всеми средствами и силами, не внимая никаким его лукавствам и обманам. Да встретит он в каждом дворянине Пожарского, в каждом духовном Палицына, в каждом гражданине Минина. Благородное дворянское сословие! ты во все времена было спасителем отечества; Святейший Синод и духовенство! Вы всегда теплыми молитвами своими призывали благодать на главу России. Народ русский! Храброе потомство храбрых славян! Ты неоднократно сокрушал зубы устремлявшихся на тебя львов и тигров; соединитесь все: со крестом в сердце и оружием в руках, никакие силы человеческие вас не одолеют [Высочайший манифест: 427].

Дать отпор Наполеону — значило ополчиться не только видимыми средствами борьбы, но отторгнуть вражеское нашествие всей душой, «со крестом в сердце» выйти на духовную брань. И подобное единство не мыслилось вне духовного опыта всех русских поколений, который представал как действенная сила дня сегодняшнего. Манифест не просто приводил на память славные имена русской истории, а призывал исполниться духом воеводы Пожарского, купца Минина, келаря Палицына, всех праведных воинов минувших времен — и выступить с ними *заодно*.

Нечто подобное (с большой поправкой на другие исторические обстоятельства) произойдет и много позднее — в 1941–1945 гг., когда чувство преемственности поколений мощно отзовется в государственной идеологии, а также в патриотическом творчестве писателей, поэтов, художников, композиторов, кинематографистов… Однако пушкин-

ское «Перед гробницею святой…» — случай по-своему единственный. В истории русской литературы последних веков едва ли найдется еще пример, когда настолько чутко был бы уловлен и передан собственно момент такой духовной встречи потомков и предков.

Впрочем, на первый взгляд, «Перед гробницею святой…» — стихотворение о так и не сбывшейся духовной встрече. Восторженные образы его основной части (первые четыре строфы) относятся к великим событиям еще недавнего, но все-таки ушедшего времени. И в последней строфе они не получают видимого развития, осуществления. Живая память минувшей славы, призыв к возрождению в современности былого воспламенения, просьба к великому человеку о заступничестве и наставлении в новый грозный час не получают здесь никакого ощутимого ответа: «И тих твоей могилы бранной / Невозмутимый, вечный сон…» [Пушкин 3: 268].

Посылая стихотворение дочери полководца Е. М. Хитрово, Пушкин сопроводил его комментарием:

> Стихи эти были написаны в такую минуту, когда позволительно было пасть духом — слава Богу, это время миновало. Мы опять заняли положение, которого не должны были терять. Это правда не то положение, которым мы были обязаны руке князя, вашего батюшки, но все же оно достаточно хорошо (перевод с франц.) [Пушкин 14: 436].

Действительно, «Перед гробницею святой…» создавалось в момент большой военной неопределенности, когда польская война шла с переменным успехом, и вся Европа, казалось, готовила России новое — вослед наполеоновскому, военное вторжение.

А между тем Пушкин своим стихотворением уже предвосхищал близкий поворот современных событий и одновременно пробуждал в собственном творчестве столь необходимую наступившему времени духовную бодрость и силу. «Перед гробницею святой…» — по духу и смыслу, прежде всего, молитвенные стихи. Об этом говорит вся обстановка, в которой совершаются переживания поэта. Это Казанский храм, гробница спасителя Отечества. Это горящие во мраке лампады и нависшие боевые знамена. Вполне очевидно, что хоть Кутузов и не причислен к лику святых, Пушкин в этот момент почитает его именно как святого воина, поставленного Богом на страже Царя и народа,

что мысли, что упования поэта обращаются именно к мощам святого. И это самый надежный путь обретения во всей полноте преемственной связи поколений.

«В твоем гробу восторг живет», — писал Пушкин. И затем: «Он русский *глас* нам издает». Далее это слово повторится: «Когда народной веры *глас* / Воззвал к святой твоей седине» (Здесь и далее курсив мой. — *А. Г.*) [Пушкин 3: 267]. Замечательно, что поэт, по всей видимости, избегая повтора, в более раннем варианте стихотворения (так это было и в рукописи, отправленной Е. М. Хитрово), написал: «Он русский *звук* нам издает». Однако в дальнейшем вместо «звук» появилось второе слово «*глас*». Этот намеренный повтор звучал как свидетельство восторга, обращенного народом на своего избранника и спасителя, и в то же время как бы возвратного действия этих восторженных лучей на чутких современников и потомков.

Не удивительно, что в некоторых определениях, данных Кутузову, Пушкин стилистически сближался с прославляющими святых и возносящими молитву к ним православными Акафистами. «Властелин», «идол северных дружин», «маститый страж страны державной», «смиритель всех ее врагов», «старец грозный» — определения, которые выстраиваются в последовательный, ритмически безупречно организованный словесный ряд. Кутузов присутствует здесь только как лицо историческое и духовное — в деяниях, определивших его национальное и вероисповедное значение. В этом смысле пушкинское «Перед гробницею святой…» созвучно христианским гимнам-акафистам. Например, соответствующим стихам из Акафиста святому благоверному князю Александру Невскому:

> Видевше тя, блаженне Александре, николиже во бранех побеждаема, всегда же побеждающа, невернии единаго имене твоего устрашахуся, мы же, поминающе исполненное веры мужество твое, ублажаем тя, глаголюще:
>
> Радуйся, доблественный в защиту веры и Церкве воителю;
>
> радуйся, своея земли мужественный защитителю.
>
> Радуйся, наветов вражиих мудрый разорителю;
>
> радуйся, мира безпомощных сильный оградителю. <…>
>
> Радуйся, безопасности всея северныя страны земли Российския охранителю. <…>

Радуйся, во всех сих бранех христолюбиваго воинства своего мудрый предводителю.

Радуйся, святый благоверный великий княже Александре [Акафист].

«Перед гробницею святой…» завершается едва ли не горестными словами о будто бы не услышанной молитве. А между тем, как это нередко бывает в молитвенном делании, отклик на просьбы, обращенные к святому, происходит уже в самом духовном строе и внутреннем наполнении сказанного. Слово, произнесенное «с поникшею главой», в момент скорби и неуверенности — но и смиренной надежды быть услышанным — уже обретает «восторг и рвенье», становится причастным вечному торжеству русской веры и русской истории. Из безутешного, на первый взгляд, стихотворения прямо вытекают, именно здесь зарождаются и крепнут будущие широкие, восторженные «Клеветникам России» и «Бородинская годовщина» с их всеобъемлющими формулами национальной судьбы:

Сильна ли Русь? Война, и мор,
И бунт, и внешних бурь напор
Ее, беснуясь, потрясали —
Смотрите ж: всё стоит она!
А вкруг ее волненья пали…
[Пушкин 3: 275].

И словно уточняя поэтическое понятие восторга, испытанного «перед гробницею святой», развернутое новыми шедеврами 1831 г., пять лет спустя Пушкин дополнил его афористичным публицистическим высказыванием:

Один Кутузов мог предложить Бородинское сражение; один Кутузов мог отдать Москву неприятелю, один Кутузов мог оставаться в этом мудром, *деятельном бездействии*, усыпляя Наполеона на пожарище Москвы и выжидая роковой минуты: ибо Кутузов один облечен был в народную доверенность, которую так чудно он оправдал! [Пушкин 12: 133]

Первое в «польском» цикле (как называем мы его исключительно в силу злободневной проблематики) стихотворение оказалось одним из совершеннейших в пушкинском творчестве выражением православного историзма: с его вероисповедными истоками, эсхатологическими смыслами, сверхчувственными озарениями, строгой иерархией небесного и земного, вечного и современного в жизни человека и мира.

И все же пушкинское «Перед гробницею святой…» с дистанции двух без малого прошедших столетий способно вызывать у наших современников также известное недоумение. «Властный», «грозный» образ Кутузова — мужа силы и славы, одного из «екатерининских орлов», слишком заметно контрастирует сегодня с давно установившимся в массовом сознании представлением о простом и доступном народном вожде — настолько, что по прочтении начальных строф пушкинского стихотворения для человека, не имеющего специальных познаний, русский главнокомандующий вполне может остаться неузнанным. Данный Пушкиным проницательный духовный портрет спасителя России как будто расходится или трудно согласуется с последующими тенденциями в осмыслении исторической личности. Немалая роль в таком положении вещей принадлежит Толстому и его великому роману-эпопее «Война и мир».

Нельзя не уловить известную связь между образом Кутузова в романе и пушкинским «Перед гробницею святой…», и особенно — «Объяснением». Оба произведения, безусловно, были Толстому известны. И остается лишь удивляться тому, насколько полно и последовательно писатель воспринял едва ли не все найденные Пушкиным богатые словесные формулы. Иногда создается впечатление, что они все до одной были, как зерна, брошены Толстым на подготовленную почву «Войны и мира» — и каждая так или иначе дала свои всходы. Можно, впрочем, предположить, что писатель новой поры независимо от Пушкина находил в истории начала XIX в. те же самые объективно существующие смыслы, которые до него открывались величайшему русскому поэту. Однако поверить в это трудно, поскольку даже и в самом строе «кутузовских» описаний «Войны и мира» существуют некоторые признаки того, что без пушкинских «импульсов» дело тут не обошлось.

К примеру, Пушкин говорил:

> Слава Кутузова неразрывно соединена со славою России, с памятью о величайшем событии новейшей истории. Его титло: спаситель России; его памятник: скала Святой Елены! Имя его не только священно для нас, но не должны ли мы еще радоваться, мы, русские, что оно звучит русским звуком? [Пушкин 12: 133].

Своеобразным эхом этих слов отозвались в «Войне и мире» мысли Андрея Болконского, вдохновленного встречей с полководцем, приехавшим в Царево Займище, чтобы вступить в командование армией:

> А главное, <…> почему веришь ему, это то, что он русский [Толстой 11: 175].

Собственно характер этой «русскости» далеко выходил в размышлениях князя Андрея за пределы пушкинских воззрений. Тем не менее независимо от глубинных смысловых расхождений, даже построение словесного периода совершалось у Толстого (скорее всего, непреднамеренно) как бы вослед Пушкину — сначала развертывалась основная мысль, а затем в сопутствующем дополнительном суждении утверждался ее патриотический характер: « <…> но не должны ли мы еще радоваться <…>» (у Пушкина) — «А главное, <…> почему веришь ему…» (у Толстого).

И разве не выглядит ответом Пушкину, показавшему Кутузова-властелина, «стража страны державной», поистине гениальный (и обычно проходящий мимо внимания читателей) психологический экскурс, который предшествует у Толстого описанию совета в Филях, приказу об оставлении Москвы и, казалось бы, «выпадает» из общей логики развития образа?

> Отдать это страшное приказание казалось ему одно и то же, что отказаться от командования армией. А мало того, что он любил власть, привык к ней (почет, отдаваемый князю Прозоровскому, при котором он состоял в Турции, дразнил его), он был убежден, что ему было предназначено спасение России, и потому только, против воли государя и по воле народа, он был избран главнокомандующим. Он был убежден, что он один в этих трудных условиях мог держаться во главе армии, что он один во всем мире был в состоянии без ужаса знать своим против-

> ником непобедимого Наполеона; и он ужасался мысли о том приказании, которое он должен был отдать [Толстой 11: 275].

То есть Кутузов у Толстого наряду со многими другими переживаниями опасается лишиться власти, данной ему для достижения общего блага, но в то же время составляющей для него приятную и утешительную привычку! И здесь перед нами как раз тот случай, когда всесторонность авторского психологизма готова вывести (но все-таки не выводит) писателя за пределы собственной философии. А с другой стороны, Толстой, кажется, не хочет оставлять без внимания также и эту, пусть не самую значительную по меркам его романа, «пушкинскую искру».

Толстовский Кутузов — безусловно, одно из великих художественных открытий, на которые так богата «Война и мир». И по всей вероятности, здесь происходило почти безграничное психологическое, а затем и неотделимое в романе от психологизма — эпическое развитие многих данных Пушкиным словесных формул. Это обстоятельство, впрочем, никоим образом не исключало толстовской самобытности, доходящей временами до конфликтов с литературной, исторической, духовной и государственной традицией. Нечего и говорить о конфликтах писателя в области идей и смыслов с нередко своевольными и, как сам он, творчески дерзкими современниками — историками, писателями, литературными критиками 1860-х гг., трактующими каждый на свой манер громадную личность Кутузова [См.: Щербаков]. Может быть, именно в силу этого подступающего хаоса интересов и мнений Толстому, иногда входившему с Пушкиным в противоречие (в том, что касается державности, значения царской власти, да и собственно понятия «восторг»), все-таки требовалось до последнего держаться при создании исторического образа путеводной «пушкинской нити».

Разумеется, Толстой как созерцатель национального прошлого выступал на поприще, неведомом русской литературе первой половины XIX в. Здесь говорило в лице одного из наиболее даровитых своих представителей поколение детей Пушкина — усвоившее уроки «натуральной школы», изощренного анализа в понимании человека и мира. Проза всеохватного размаха, парадоксально вырастающий психологический эпос нового времени требовали осязаемых, исторически конкретных, широко развернутых образов. В этом смысле Кутузов у Тол-

стого — образ центральный, не сопоставимый по своему значению с другими историческими персонажами «Войны и мира», — и наиболее многомерный (чего нельзя сказать о противоположном «полюсе» исторического повествования в романе — своего рода анти-образе Наполеона). Писатель создавал полнокровный портрет исторического деятеля «в смысле соответственности этого лица всем сторонам жизни» [Толстой 16: 10]. Факты биографии, высказывания Кутузова, портретные характеристики, манеры, поведение в той или другой подлинной ситуации всегда естественно, с неистощимой фантазией отображались в романе. Наполненность «Войны и мира» историческими реалиями общеизвестна, а комментарий к одному только образу Кутузова может составить без преувеличения отдельную книжку. Так или иначе Толстой использовал здесь несколько десятков разнообразных источников (что было очень много по меркам поэтического творчества), находя всегда неповторимые приемы для их преображения художественным словом.

Это стремление «укорениться» в подлинной реальности давало о себе знать уже в начальных вариантах «Войны и мира». Так, в публикации первых глав романа в журнале «Русский вестник» содержался фрагмент, удаленный Толстым из последующих изданий все возрастающего произведения:

> Что́ такое Кутузов? И что́ такое быть адъютантом? спросил Пьер с тою редкою наивностью, которая бывает у молодых людей, не боящихся обличить вопросом свое незнание.
>
> — Это ты только можешь не знать, улыбаясь и качая головою, отвечал князь Андрей. Кутузов — правая рука Суворова, лучший русский генерал [Толстой 9: 387].

В посвященной Кутузову статье из «Словаря достопамятных людей русской земли» Д. Н. Бантыш-Каменского было отмечено, что Суворов рядом с фамилией своего подчиненного в списке награжденных за участие в штурме Измаила написал: «Генерал Кутузов шел у меня на левом крыле, но был правою моей рукою» [Бантыш-Каменский: 301]. Возможно, Толстой удалил в дальнейшем подсказанную этими словами реплику князя Андрея, как подробность слишком известную, едва ли не ставшую тривиальной в любых упоминаниях о двух русских полководцах.

Главы, где в романе появляется Кутузов, неизменно становились свидетельством изумительного дара психологического освещения и развертывания даже самых скупых и временами безыскусных исторических рассказов. Так это происходило, собственно, уже в первой «кутузовской» сцене «Войны и мира», где был показан полковой смотр в городе Браунау, где собирались осенью 1805 г. союзные Австрии русские войска:

> Кутузов прошел по рядам, изредка останавливаясь и говоря по нескольку ласковых слов офицерам, которых он знал по турецкой войне, а иногда и солдатам [Толстой 9: 142].

Манера Кутузова сердечно беседовать со своими подчиненными отмечалась практически во всех воспоминаниях о полководце. «О таковом редком человеколюбии князя, — писал уже один из первых его биографов Ф. Синельников, — свидетельствуют все, кто имел счастие служить под его начальством» [Синельников: 22]. По утверждению Синельникова, «князь Кутузов обходился весьма ласково и дружелюбно. Если кто из нижних чинов, говоря с ним, приходил в робость, то он ободрял его своею ласковостью» [Синельников: 27].

В немногочисленных мемуарах о войне 1805 г. тоже встречались рассказы, подтверждающие эту характеристику будущего фельдмаршала. Так, Иван Бутовский, чьи воспоминания о войне 1805 г. с большой долей вероятности оказались в поле зрения Толстого, описывал состоявшийся именно в Браунау смотр Кутузовым вестовых, прикомандированных к его штабу:

> Скромно пробравшись вдоль стены к правому флангу, сперва прошел он офицеров, разговаривая с некоторыми, а потом начал смотреть наш фронт. Я стоял, по старшинству полка, первый<...> Михайло Ларионович, подошед ко мне, спросил мое имя и которой губернии. На ответ мой он вскричал: «Ба! Малороссиянин!», и обратясь к Милорадовичу, примолвил: «Благословенный край, я провел там с корпусом мои лучшие годы, люблю этот храбрый народ!..» Переступив во вторую шеренгу и проходя по ней, он проговорил с каждым вестовым несколько слов... [Бутовский].

Показывая полковой смотр, Толстой, разумеется, повторил только самую общую канву подлинных событий, происходивших в Браунау. Содержание разговоров Кутузова, обходящего ряды, с офицерами и «нижними чинами» становилось в романе совсем другим. Однако сохранялась тональность. Вот Кутузов узнает в капитане Тимохине старого сослуживца:

> — Еще измаильский товарищ! — сказал он. — Храбрый офицер! [Толстой 9: 142].

И тут же, отходя, с улыбкой говорит полковому командиру:

> — Мы все не без слабостей, <…> — У него была приверженность к Бахусу [Толстой 9: 142].

Вот обращаясь к разжалованному Долохову, командующий произносит:

> — Надеюсь, что этот урок тебя исправит, служи хорошенько. Государь милостив. И я не забуду тебя, ежели ты заслужишь [Толстой 9: 143].

При этом исторический рассказ наполняется изумительными воображенными психологическими подробностями, скажем, упоминанием о том, что полковой командир испугался, нет ли его вины в памятной Кутузову давней слабости Тимохина. Естественность этого светоносного описания такова, что можно подумать, это не роман имеет отношение к историческому источнику, а источник является всего лишь бледным отражением сказанного Толстым!

Светские манеры Кутузова — непревзойденного дипломата, отмечали многие историки и очевидцы. «Царедворец ловкий, утонченный, — говорил о Кутузове Д. Н. Бантыш-Каменский, — лаская временщиков, одушевлял общества даром слова, занимательным рассказом, любезностию...» [Бантыш-Каменский: 403]. О том же вспоминал А. И. Михайловский-Данилевский, бывший в 1812–1813 гг. одним из адъютантов и секретарей русского главнокомандующего. Мемуары известного историка обильно цитировались Бантыш-Каменским как

одно из редких сочинений, где был рельефно очерчен живой облик великого человека:

> Голос его был приятен, и он был столько убедителен в речах, что редкие выходили от него не согласясь с его мнением и не будучи очарованы его приемами. <…> Военные и дипломаты всех держав обыкновенно терялись в его присутствии, ибо трудно человеку иметь столько, как он, обширнейших обо всем сведений [Михайловский-Данилевский: 122–123].

В накаленной обстановке осени 1805 г. дипломатический дар полководца проявился в полной мере при общении с ненадежными союзниками русских — австрийцами. И отголоски подлинных воспоминаний о Кутузове отозвались в соответствующих картинах романа, но отозвались, как это всегда происходило у Толстого, в искусном психологическом преломлении:

> — Я только говорю одно, генерал, — говорил Кутузов с приятным изяществом выражений и интонации, заставлявшим вслушиваться в каждое неторопливо-сказанное слово. Видно было, что Кутузов и сам с удовольствием слушал себя. — Я только одно говорю, генерал, что ежели бы дело зависело от моего личного желания, то воля его величества императора Франца давно была бы исполнена. <…> И Кутузов улыбнулся с таким выражением, как будто он говорил: «Вы имеете полное право не верить мне, и даже мне совершенно всё равно, верите ли вы мне или нет, но вы не имеете повода сказать мне это. И в этом-то всё дело» [Толстой 9: 149].

Разумеется, для Толстого не были самоцелью строго выверенные портретные характеристики Кутузова. Тем не менее, и они отличались в романе большой точностью. В 3-м томе «Войны и мира» Кутузов — новый главнокомандующий, — приезжал к армии в Царево Займище. «Он был одет, — говорил Толстой, — в мундирный сюртук (плеть на тонком ремне висела через плечо) и тяжело расплываясь и раскачиваясь, сидел на своей бодрой лошадке» [Толстой 11: 168]. Портрет Кутузова в романе передает отдельные подробности, о которых сообщал Ф. Н. Глинка, правда, относя их к событиям накануне Бородинского сражения:

> Перед центром правого крыла большой русской линии <…> разъезжал кто-то на маленькой бодрой лошадке (небольшом гнедом клепере); из-под фуражки его, сплюснутой на голове, выливались пряди белых волос. Шарф повешен по-старинному, чрез плечо, на мундирном сертуке. Ездок был среднего роста, построение тела имел коренное русское: он был дюж, широк в плечах и в это время довольно дороден, особливо в ногах был заметен какой-то отек. За ним ездили два донца, из которых один возил скамеечку. Генерал (это показывали его эполеты) вероятно, только что окончил объезд линии, потому что клепер его еще дымился, этот генерал начал сходить с лошади. С каким-то болезненным усилием ступил он сперва на скамеечку, которую проворно подставил ему донец, потом на ней же уселся <…>. Солнце, склонявшееся на вторую половину пути, обдало его своими лучами, и я увидел Михаила Ларионовича Кутузова, нашего нового главнокомандующего [Глинка: 25–26].

Перекинутую через плечо плеть-нагайку упоминали, говоря о Кутузове, также другие очевидцы, в частности, Н. Е. Митаревский. Что же касается акцентированной Толстым «патриархальной» тучности полководца в преклонных годах, то ее особо отмечал Д. Н. Бантыш-Каменский, говоря, что «князь Михаил Илларионович Голенищев-Кутузов-Смоленский, среднего роста, тучный собою, крепкого, здорового сложения, выступал медленно, <…> редко садился на лошадь по причине тяжести тела» [Бантыш-Каменский: 403].

Две главы, действие которых происходит по приезде Кутузова в Царево Займище, — пример удивительного мастерства в развитии на малом пространстве сюжетных линий романа (здесь являются одновременно Кутузов, Андрей Болконский, Василий Денисов) и в передаче исторических энергий 1812 г., движущих судьбами персонажей (ликование русской армии в день встречи облеченного всеобщим доверием вождя, тяжелая, болезненная память о «немецком» обдуманном отступлении, тревога о будущем страны, оскорбленное национальное чувство и нетерпение вступить в бой с торжествующим до времени неприятелем). В этих проницательных главах особое значение приобретали высказывания Кутузова из его разговора с Болконским.

К декабрю 1812 г. — времени уже состоявшегося освобождения России — относились слова в одном из писем русского полководца, про-

цитированные в хорошо известном Толстому словаре Бантыш-Каменского:

> Странно, что мне, — говорил Кутузов, — суждено заставлять кормиться конским падалищем и армию великого визиря, и армию Наполеона! Я иногда плакал над жребием турков, но, признаюсь, я не плакал и даже не пролил ни одной слезы о французах [Бантыш-Каменский: 388].

О том же времени пребывания Кутузова в недавно возвращенном Вильно (где в минувшие годы он дважды был губернатором) вспоминала литовская аристократка, позднее фрейлина российского императорского двора графиня С. Шуазель–Гуфье. Не обладавшая особой проницательностью (но видевшая у себя на родине в 1812 г. и Александра I, и Наполеона, и Кутузова и еще многих других, находившаяся с ними в продолжительном личном общении) она вспоминала, что русский главнокомандующий «хвастался тем, что в один год заставил две армии, турецкую и французскую, питаться кониной» [Шуазель-Гуфье: 98]. Существует вероятность того, что Толстой мог читать и ее мемуары, впервые увидевшие свет на французском языке в 1829 г.

Как бы то ни было, слова Кутузова о французах, поедающих «конскую падаль», оказались необходимы Толстому. Но прозвучали они в «Войне и мире» намного раньше — в горестном и тревожном августе, как утешительное предвидение будущего:

> Я <…> лошадиное мясо турок есть заставил. — Он покачал головой. — И французы тоже будут! Верь моему слову, — воодушевляясь проговорил Кутузов, ударяя себя в грудь: — будут у меня лошадиное мясо есть! [Толстой 11: 173–174].

И еще раз, в наступивший страшный момент оставления Москвы Кутузов произнесет то же самое:

> — Да нет же! Будут же они лошадиное мясо жрать, как турки… [Толстой 11: 179].

> — Однако должно же будет принять сражение? — спрашивал Кутузова Андрей Болконский и слышал в ответ: — Должно будет, если все этого захотят, нечего делать [Толстой 11: 173].

С точки зрения современников решение Кутузова вскоре после приезда к армии дать генеральную битву при Бородине было продиктовано именно этой необходимостью пойти навстречу единодушному требованию русских войск. Об этом говорили многие мемуаристы. Однако наиболее точную формулу событий, возможно, дал участник сражения Н. П. Шишков в письме к С. М. Маслову — автору небольшой брошюры «Воспоминание в 1865 г. Бородинской битвы и о бородинском памятнике в Москве», увидевшей свет как раз в период интенсивного собирания Толстым материалов для «Войны и мира». Ветеран рассказывал:

> Будучи участником сражения в оба достопамятные дня (24 и 26) августа 1812, видел я, с каким самоотвержением и любовию к матушке России каждый жаждал сражения; с каким до того унынием оставлялась одна позиция за другою, пока наш маститый старец Кутузов, видя рвение всех, избрал Бородинское поле, чтоб удовлетворить желанию в армии всех и каждого сразиться с неприятелем и отстоять любезное для всех отечество [Маслов: 9–10].

Кутузов на Бородинском поле и на военном совете в Филях, Кутузов, получающий в Тарутинском лагере известие о выходе Наполеона из Москвы («Господи, Создатель мой! Внял Ты молитве нашей... <…> — Спасена Россия. Благодарю Тебя, Господи!» [Толстой 12: 113]), Кутузов перед войсками под Красным — всё это живые эпизоды и сцены романа, которые навсегда вошли в народную память о событиях 1812 г. и во многом определили представления современного русского мира о своей исторической судьбе. Их появление, кажется, диктовалось и всей таинственной логикой становления отечественной литературы. Еще раз повторим: документально подтвержденный, детализированный, укорененный в почве образ Кутузова из «Войны и мира» во многом следовал пушкинским началам, находившимся у его истоков, и был жизненно необходим как важная составляющая в развитии национального самосознания.

Тем не менее было бы неверным видеть в полнокровных картинах «Войны и мира» всего лишь развертывание данных Пушкиным определений, их наполнение «звуком и запахом», и не замечать при этом подлинного драматизма тех путей, которыми вот уже тысячелетие утверждаются праведные начала в духовной истории России. Пушкинский взгляд на Кутузова не только «расцвечивался» Толстым, но и по-своему адаптировался к сознанию новой «эмпирической» эпохи, определенно неся заметные смысловые потери. Он оказался спроецирован в «Войне и мире» на весьма далекую от национальной традиции религиозно-философскую концепцию.

В рамках этой статьи невозможно провести детальный обзор мировоззренческой системы Толстого 1860-х гг., положенной в основание великого романа. Так что, вероятно, в этом случае будет вполне уместным просто сослаться на отдельные более ранние выводы, сделанные автором в результате многолетних исследований:

> Религия Толстого, начиная с 1850-х гг., складывалась как религия непринужденного божественного чувства, религия безгрешно-сентиментального человечества, противопоставленного, по мысли писателя, безбожным, головным «отвлеченностям» и любому цивилизованному «стеснению». Воспринимая по-русски и на русской почве идеи кумира своей юности Руссо, Толстой сам для себя сформировал представление о некоем, если можно так выразиться, безгрешном “homo sentimentalis”, связанном в личной чувствительной жизни с великим и безличным сверхчувственным началом истины, любви и добра. Это божество психических переживаний не допускало других возможностей своего познания, кроме ощутимого эмоционального всплеска, нервного содрогания, чувствительной встряски. И оно же находилось в постоянном противодействии форме, принуждению, воспитанию — всему цивилизованному миропорядку [Гулин: 23].

И еще одно:

> Верой Толстого и его творческим методом оказался психологизм. Именно в этом нерасторжимом единстве веры и метода кроется причина того, что ни в русской, ни в мировой литературе не было и, вероятно, не будет равного Толстому художника-психолога. По существу,

творчество стало для него единственно возможной в такой религиозной системе «молитвой чувством». По своей природе это были революционная вера и революционный творческий метод, поставившие человека и его эмоционально-психическую жизнь во главу мироздания. Находясь в Русском мире, Толстой постоянно носил в себе как бы «другую Россию», и каждое событие, каждое явление рассматривалось им сквозь призму собственных вполне исключительных верований [Гулин: 23–24].

Непосредственный поэтический результат приложения такой веры к национальной истории (то же можно сказать и о современной писателю русской жизни) выглядел ошеломляюще ярким. Однако сверкающая жизненной правдой и красотой вселенная «Войны и мира» хранила в себе не только «благоуханную почву», но еще и готовый «развернуть» эту почву вспять от своих истоков дух «новой веры».

В 1863 г. (работа над романом начнется несколько месяцев спустя) двоюродная тетка и многолетний корреспондент писателя фрейлина императорского двора А. А. Толстая поделилась со своим племянником впечатлениями о его только что вышедших повестях «Казаки» и «Поликушка». Всегда проявлявшая большое внимание к духовному движению «милого Льва», она оказалась и в этом случае необыкновенно чуткой:

> В заключение я сказала себе (с легким вздохом), что вашим картинам не хватает солнца, так как все они освещены исключительно вашим собственным светом. Пока читаешь — чувствуешь себя удовлетворенной этой точной фотографией нравов, такой подробной и полной жизненной правды, но по окончании чувствуется жажда чего-то более широкого, более возвышенного [Толстой, Толстая: 247].

Глубоко верующая родственница писателя, хорошо знакомая с его духовными поисками, лучше самого искушенного критика уловила центральную проблему личности и творчества Толстого: крайнюю субъективность религиозного идеала, шаткого по отношению к тысячелетней вере отцов — «чему-то более широкому, более возвышенному».

> Временами мне кажется, — писала А. А. Толстая — что вы совмещаете в себе одном все идолопоклонство язычников, обожая Бога в каждом луче солнца, в каждом проявлении природы, в каждом из бесчисленных доказательств Его величия, но не понимая, что нужно возвыситься к источнику жизни, чтобы просветиться и очиститься (перевод с франц.) [Толстой, Толстая: 155].

Нечто подобное повторилось и в годы работы Толстого над «Войной и миром», в том числе, в толстовском образе Кутузова. Следование за Пушкиным, следование за историческими материалами здесь было — и очень обстоятельное, однако, при ближайшем рассмотрении, во всем заявляло о себе глубинное расхождение идеалов, стремление Толстого вложить в русскую историю свою, как выразился он однажды, «религию Христа, но очищенную от веры и таинственности» [Толстой 47: 37]. Пушкин воспринимал Кутузова, нигде не отступая от православного Символа Веры — и укреплялся молитвенным обращением ко праху спасителя России. У Толстого было свое религиозное кредо. Он несколько раз очень пластично и красочно описывал в романе православные богослужения. Участником Бородинского молебна тут становился (в полном согласии с фактами истории) также и сам коленопреклоненный Кутузов. Но при этом писатель всегда находил возможность ему одному известными средствами показать, что здесь молятся «естественному» и безличному божеству «Войны и мира», его, Толстого, персональному божеству. Впрочем, было и в толстовском восприятии Кутузова нечто молитвенное. Но сводилось оно, скорее, к любовному восхвалению простоты и естественности великого человека.

В «Войне и мире» действовали свои мировые законы. И Кутузову отводилось в этом образе мироздания свое место. Он не «маститый страж страны державной / Смиритель всех ее врагов», но «простая, скромная и потому истинно величественная фигура» [Толстой 12: 185]. Описание войны 1812 г. потребовало от писателя предельного напряжения, прежде всего, в попытках согласовать собственную религию, понятия о «естественных» простоте, добре и правде, о безличном и вечном начале жизни с мировым масштабом показанных событий, развернувшейся во всей своей жестокости драмой истории. В этой связи на страницах «Войны и мира» явилось немалое число памятных

каждому парадоксальных мыслей: о том, что массовые движения народов происходят вследствие простого совпадения миллионов частных «воль», что сильные мира сего — это суть ни на что не годные «ярлыки», которые всего лишь дают событиям свои имена, о «роевом чувстве», соединившем никем не руководимый в 1812 г. русский народ и т. д. Пожалуй, главный вопрос, который возникает по поводу каждой из них: при чем здесь дорогие Толстому простота, добро и правда?

Писатель между тем был убежден, что ему открывается в каждом из этих случаев «сущность характера русского народа и войска». «Мысль народная» очевидно требовала у Толстого не царя, но руководителя по-домашнему понятного, умеющего слушать «пульс» непринужденной действительности, чуждого любым «отвлеченностям», в том числе, государственным идеалам. Таким вождем и оказался у Толстого русский главнокомандующий Кутузов.

Великий полководец в «Войне и мире» полнее других чувствовал разлитое во множестве «клеточек жизни» абсолютное начало, это «личное безличное», найденное Толстым еще в молодые годы. Это хорошо понял Андрей Болконский, внезапно успокоенный после встречи с Кутузовым в Царевом Займище:

> У него ничего не будет своего. Он ничего не придумает, ничего не предпримет, <…> но он все выслушает, все запомнит, все поставит на свое место, ничему полезному не помешает и ничего вредного не позволит. Он понимает, что есть что-то сильнее и значительнее его воли, — это неизбежный ход событий, и он умеет видеть их, умеет понимать их значение и, ввиду этого значения, умеет отрекаться от участия в этих событиях, от своей личной воли, направленной на другое [Толстой 11: 174–175].

Касаясь пушкинских начал образа Кутузова, нельзя не вспомнить и найденную поэтом проникновенную формулу «деятельное бездействие». Она охватывала собой всю памятную «московскую сороковину» (именно сорок дней неприятель находился в Москве) — тягостное время от начала наполеоновского плена до оставления французами древней столицы России. Казалось бы, и Толстой показал то же самое — как видимое бездействие становится самым грозным, сокрушающим противника действием. Однако поведение Кутузова в романе, скорее, напоминало собой всеобъемлющий жизненный принцип,

сквозную «философию неделания» в духе позднее горячо любимого писателем древнего философа Лао-Цзы.

Точно так же, как это происходило с Пушкиным, Кутузов оказался в поле зрения Толстого в неспокойную эпоху (новое Польское восстание 1863 г., новые приготовления по этому поводу воинственного Запада, революционное, нигилистическое брожение в России), оказался как действенная сила русской истории, необходимая современности. Но создавая роман-эпопею словно в отпор внешним угрозам, набиравшему силу и раздражавшему его русскому нигилизму 1860-х гг., Толстой противопоставлял недругам страны свое «естественное божество», опровергал заблуждения эпохи, прикасаясь — только по-своему — онтологически, из глубины, — к тем же секулярным, анархическим, нигилистическим устремлениям своего времени.

«Встань и спасай Царя и нас!» — говорил Пушкин, обращаясь к великому полководцу прошлого. Во второй половине романа (тома 3–4) Толстой представлял Кутузова вождем народной войны — но такой, где не нужен царь, не нужно государство. Яркое тому свидетельство — контраст между «жизненными», сущностными картинами в Царевом Займище (приезд Кутузова к войскам) и полным бессмысленного «патриотического кипения», как это выглядело в романе, гротескным эпизодом посещения Москвы в 1812 г. императором Александром I. А заключительное в «Войне и мире» высказывание о Кутузове содержало уже и прямое, историко-философское противопоставление двух выдающихся лиц своего времени:

> За движением народов с запада на восток, должно было последовать движение народов с востока на запад, и для этой новой войны нужен был новый деятель, имеющий другие, чем Кутузов, свойства, взгляды, движимый другими побуждениями.
>
> Александр Первый, для движения народов с востока на запад и для восстановления границ народов, был также необходим, как необходим был Кутузов для спасения и славы России. <…>
>
> Представителю русского народа, после того как враг был уничтожен, Россия освобождена и поставлена на высшую степень своей славы, русскому человеку, как русскому, делать больше было нечего. Представителю народной войны ничего не оставалось, кроме смерти. И он умер [Толстой 12: 203].

Эти по-своему очень осторожные слова (Толстой 1860-х гг. не был готов ссориться с правительством), тем не менее, звучали вполне определенно: достаточно и того, что царская власть лишалась в них своего (внятного Пушкину) сакрального значения и Александр I, в лучшем случае, выступал только наравне со своим, хотя и великим полководцем. И многое здесь уже предвещало XX в., патриотические представления зрелой и поздней атеистической советской эпохи, где великие сыновья России — Минин и Пожарский, Суворов и Кутузов, адмиралы Ушаков и Нахимов представали народными заступниками и вождями, а Российское «эксплуататорское» государство оказывалось вечной препоной для их подвигов. Хоть, конечно, для своего времени, после двух десятилетий исторического беспамятства и такое все еще ограниченное возвращение русской славы было великим благом!

По законам толстовского жизнеподобия художественный космос «Войны и мира» собирал в себе все без исключения элементы подлинной действительности. И, конечно, русский писатель чувствовал в событиях 1812 г. и в личности Кутузова присутствие могучей духовной силы, вдохновляющей русскую жертвенность и чудесную русскую победу. «Не нам, Господи, не нам, но имени Твоему даждь славу о милости Твоей и истине Твоей» [Псалтирь 113: 9], — звучало в российских храмах и в домашних молитвах. «Не нам, на нам, а имени Твоему», — гласила сокращенная надпись на медали, учрежденной в 1813 г. в память о только что состоявшемся торжестве над Наполеоном.

«Война и мир» тоже имела свой духовный центр. Как мы уже говорили, Толстой (при этом искренне считая себя христианином) верил в безличный источник жизни — начало всех начал и последний приют всего сущего. От него исходили и к нему устремлялись все чистые переживания, упования, молитвы (даже если это были христианские молитвы) в романе. Прорывы к безличному, его присутствие во временно существующем личном составляли счастливейшие моменты в жизни героев. Этой силой пробуждался и к ней же восходил «дух войска» при Бородине, ей принадлежал и заботился о том, чтобы она не утратила своей силы и чистоты, толстовский Кутузов. Кажется, Толстой не забывал о русском восторге 1812 г., о пушкинском восторге. Поразительно, но даже внятные современникам войны с Наполеоном понятия «духовное воспламенение», «духовное рвение» по-своему отозвались в бородинских главах романа, где несколько раз было сказано о вспыш-

ках огня, разгоравшегося в лицах русских участников сражения, о предельном, «едва превозмогавшем усталость слабого и старого тела» [Толстой 11: 247] напряженном внимании Кутузова ко всему происходящему. Но все же в этих гениальных описаниях «осуществлялась» именно толстовская святыня, получая единственно возможное в романе — эмоциональное, почвенное свое выражение. И едва ли Толстой мог, подобно Пушкину, много лет спустя после смерти полководца молитвенно обратиться к праху Кутузова — он не верил, хотел не верить в личное бытие и восторг за гробом.

Так рождалась парадоксальная, хотя и по-своему законченная картина: вместо державности — роевое чувство; вместо царя — Кутузов; вместо лично предстоящего каждому из живущих Страшного Суда — просто избавление от личности и блаженное слияние с безличным началом мироздания; вместо восторга — чувственные переживания, потрясения и временные прозрения все того же безличного и т. д. Возникает закономерный вопрос: как же сложилась в этом — при любых обстоятельствах грандиозном, величественном и предельно исповедальном, искреннем романе судьба православного литературного историзма? Может быть, он уступил место историзму совсем иного рода — сектантскому? Иногда в этой связи приходится даже слышать определение «антиисторизм».

Для ответа, по всей видимости, следует учитывать как минимум два взаимосвязанных обстоятельства.

Первое. Духовная история России движется таинственными, нелинейными путями. И она больше художественной проблематики и поэтики. По всей вероятности, мы не можем вкладывать в созданные Толстым богатые картины национального прошлого высокие, «горизонтальные» исторические смыслы. Тем не менее, это постоянно происходит, невзирая на очевидно возникающие противоречия между романом и действительностью — и будет происходить. Необходимость подобных «дополнений», собственно, диктует сама жизнь, исторический опыт народа. К тому же «Война и мир» не существует отдельно от пушкинского контекста русской литературы. В итоге божественные образы романа-эпопеи все-таки освещаются не только «собственным светом» Толстого. Они приобретают внятный каждому в России в высшей степени национальный характер. Пушкинские красота, мера и смысл незримо сопутствуют «Войне и миру», и од-

новременно сами раскрываются в новом и новом своем богатстве и силе.

И второе. Прозрения и парадоксы в творчестве Толстого неразделимы. Именно парадоксы выступают здесь источником исключительной изобразительной силы, в них зарождается несравненная психологическая поэтика. Материал русской жизни, показанной с эпическим размахом «в бесчисленных, никогда не истощимых всех ее проявлениях» [Толстой 61:100], сообщает толстовским образам также непредусмотренный, почерпнутый в самой действительности дух русской веры. Происходит как бы освобождение художественных картин романа — полное или частичное, от субъективно-авторских, нередко прямо заявленных писателем намерений. И в этом смысле «сектантский» историзм Толстого 1860–1870-х гг. выглядит своего рода попущением — небезопасным, но все же необходимым для совершения нового шага в развитии историзма народного, пушкинского, православного — в самой «Войне и мире» и за ее пределами.

Список литературы
Источники

Акафист святому благоверному князю Александру Невскому, в иноках Алексию. URL: https://akafistnik.ru/akafisty-russkim-svyatym/akafist-svyatomu-blagovernomu-knyazyu-aleksandru-nevskomu-v-inokakh-aleksiyu (дата обращения: 17.07.2026)

Бантыш-Каменский Д. Н. Словарь достопамятных людей русской земли. СПб.: Типография отдельного корпуса внутренней стражи, 1847. Т. 1. 570 с.

Бутовский И. [Г.] Первая война Александра I-го с Наполеоном I-м. 1805 год // Русский инвалид. 1858. № 64.

Высочайший манифест от 6 (18) июля 1812 г. // *Шишков А. С.* Записки, мнения и переписка. Берлин: Изд. Н. Киселева и Ю. Самарина: 1870. Т. 1. С. 426–427.

Глинка Ф. Н. Очерки Бородинского сражения (Воспоминания о 1812 г.). М.: В тип. Н. Степанова, 1839. Ч. 1. 69 с.

Маслов С. М. Воспоминание в 1865 г. Бородинской битвы и О бородинском памятнике в Москве. М.: Университетская тип., 1865. 15 с.

Михайловский-Данилевский А. И. Черты из жизни князя Кутузова-Смоленского // Отечественные записки. 1820. № 4. Август. С. 119–147.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 16 т. М.; Л.: АН СССР. 1937–1959.

Синельников Ф. [М.] Жизнь частная и характер его светлости генерал-фельдмаршала князя Михаила Ларионовича Голенищева-Кутузова-Смоленского. СПб.: Морская типография, 1814. Ч. VI. 104 с.

Толстой Л. Н., Толстая А. А. Переписка (1857–1903) / изд. подгот. Н. И. Азарова, Л. В. Гладкова и др. М.: Наука, 2011. 974 с.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958.

Шуазель-Гуфье С. Воспоминания об императоре Александре I и императоре Наполеоне I графини Шуазель-Гуфье. СПб.: Тип. В. И. Грацианского, 1879. 232 с.

Исследования

Гулин А. В. Лев Толстой как певец Российской Империи // Два века русской классики. 2022. Т. 4, № 2. С. 18–41. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-2-18-41

Марков А. Н. Анекдот XIX в. // Пушкин и его современники. СПб.: Академический проект, 2000. Вып. 2 (41). С. 280–282.

Щербаков В. И. Документ и факт в художественном мире Л. Н. Толстого // Л. Н. Толстой: нравственный поиск и творческая лаборатория / отв. ред. А. В. Гулин. М.: ИМЛИ РАН, 2021. С. 66–96.

References

Gulin, A. V. “Lev Tolstoi kak pevets Rossiiskoi Imperii” [“Leo Tolstoy as a Singer of the Russian Empire”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 4, no. 2, 2022, pp. 18–41. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-2-18-41 (In Russ.)

Markov, A. N. “Anekdot XIX v.” [“Anecdote of the 19th Century”]. *Pushkin i ego sovremenniki* [*Pushkin and His Contemporaries*], issue 2 (41). St. Petersburg, Akademicheskii proekt Publ., 2000, pp. 280–282. (In Russ.)

Shcherbakov, V. I. “Dokument i fakt v khudozhestvennom mire L. N. Tolstogo” [“Document and Fact in the Artistic World of L. N. Tolstoy”]. *L. N. Tolstoi: nravstvennyi poisk i tvorcheskaia laboratoriia* [*L. N. Tolstoy: Moral Search and Creative Laboratory*], ed. by A. V. Gulin. Moscow, IWL RAS Publ., 2021, pp. 66–96. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-68-95
https://elibrary.ru/QPDSRJ
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. В. И. Мельник
Перервинская духовная семинария
г. Москва, Россия

Функции эпилога в «Обыкновенной Истории» И. А. Гончарова («Обыкновенная история» как роман «испытания веры»)

Аннотация: В статье выявляются функции эпилога романа И. А. Гончарова «Обыкновенная история». Характер главного героя романа до его отъезда из Петербурга на родину развивается органично — как постепенная утрата юношеских идеалов. В сущности, этот сюжет не требовал эпилога, и В. Г. Белинский назвал его «странной ошибкой сильного таланта». Однако анализ показывает, что эпилог переводит конфликт произведения на новый уровень и вводит в роман важнейшую для Гончарова тему отказа человека от веры и жизни по Евангелию. В этом смысле прежде всего эпилог связывает «Обыкновенную историю» с «Обломовым» и «Обрывом» как первую часть единой романной трилогии по аналогии с «Божественной комедией» Данте. Текст романа повествует о житейской и вполне объяснимой обыкновенной истории утраты юношеских иллюзий и мечтаний. Эпилог же изображает не житейское, а духовное падение человека, «идущего в погибель», — в свете евангельской притчи о широких и узких вратах, и объясняет ономастику романов Гончарова.

Ключевые слова: И. А. Гончаров, «Обыкновенная история», эпилог, религиозный идеал, Евангелие, евангельские притчи, романная трилогия, ономастика, роман «испытания веры»

Информация об авторе: Владимир Иванович Мельник, доктор филологических наук, профессор, член-корреспондент Академии наук Республики Татарстан, Перервинская духовная семинария, ул. Шоссейная, д. 82, 109383 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9684-8943

E-mail: melnikvi1985@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 07.06.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 11.08.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Мельник В. И.* Функции эпилога в «Обыкновенной Истории» И. А. Гончарова («Обыкновенная история» как роман «испытания веры») // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 68–95. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-68-95

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 68–95. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 68–95. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Vladimir I. Melnik
Pererva Theological Seminary
Moscow, Russia

The Functions of the Epilogue in "An Ordinary Story" by I. A. Goncharov ("An Ordinary Story" as a "Test of Faith" Novel)

Abstract: This article explores the functions of the epilogue in I. A. Goncharov's novel "An Ordinary Story." The protagonist's character, prior to his departure from St. Petersburg to his homeland, develops organically — as a gradual loss of youthful ideals. Essentially, this plot required no epilogue, and V. G. Belinsky called it "a strange mistake by a powerful talent." However, analysis shows that the epilogue elevates the work's conflict to a new level and introduces Goncharov's crucial theme of man's rejection of faith and life according to the Gospel. In this sense, the epilogue, above all, connects "An Ordinary Story" with "Oblomov" and "The Precipice" as the first part of a single novel trilogy, analogous to Dante's "Divine Comedy." The novel's text tells the everyday and understandable story of the loss of youthful illusions and dreams. The epilogue, however, depicts not the everyday, but the spiritual fall of a person "going to destruction" — in light of the Gospel parable of the wide and narrow gates — and explains the onomastics of Goncharov's novels.

Keywords: I. A. Goncharov, "An Ordinary Story," epilogue, religious ideal, Gospel, Gospel parables, novel trilogy, onomastics, novel "test of faith"

Information about the author: Vladimir I. Melnik, DSc in Philology, Professor, Corresponding Member of the Academy of Sciences of the Republic of Tatarstan, Pererva Theological Seminary, Shosseynaya St., 82, 109383 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9684-8943

E-mail: melnikvi1985@mail.ru

Received: June 07, 2026

Approved after reviewing: August 11, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Melnik, V. I. "The Functions of the Epilogue in 'An Ordinary Story' by I. A. Goncharov ('An Ordinary Story' as a 'Test of Faith' Novel)". *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 68–95. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-68-95

Концовки в творчестве И. А. Гончарова — это всегда концентрат мысли, выражение заветных убеждений автора, подведение итогов в произведении. Но классический эпилог, «сообщающий о дальнейшей судьбе героев после изображенных в романе… событий» [Диев: 469], встречается только в романе «Обыкновенная история». Несмотря на долгую историю изучения этого произведения, до сих пор не объяснена одна важная его особенность, связанная с эпилогом. Первый критик романа В. Г. Белинский посчитал его художественным просчетом автора:

> Придуманная автором развязка романа портит впечатление всего этого прекрасного произведения, потому что она неестественна и ложна. В эпилоге хороши только Петр Иваныч и Лизавета Александровна до самого конца; в отношении же к герою романа эпилог хоть не читать... Как такой сильный талант мог впасть в такую странную ошибку? [Белинский 10: 343].

В самом деле, странно видеть, что Александр Адуев, написавший мудрые и духовно зрелые письма к дяде и тетке в Петербург, вдруг превращается в обычного пошлого представителя «толпы».

Исследователи, пишущие о первом романе Гончарова, предпочитают не упоминать об эпилоге либо обходят вопрос о «неестественности» эпилога стороной. Превращение Александра Адуева из романтика в пошлого и самодовольного человека рассматривается как завершение непрерывной эволюции героя, а ремарка Гончарова «прошло четыре года» воспринимается лишь как условное обозначение того времени, за которое Александр окончательно переменился. Совершенно не учитывается тот факт, что герой уже расстался со своими «иллюзиями» в течение полутора лет, которые он провел в Грачах после своего побега из Петербурга.

Узловой момент обсуждаемой проблемы — природа контраста двух взаимоисключающих состояний Александра Адуева: умиротворенного и духовно зрелого автора письма к Елизавете Александровне в конце второй части романа, с одной стороны, и пошлого чиновника, «румяного» и «с брюшком», в эпилоге — с другой.

Ясно и детально авторское решение до сих пор не удалось объяснить, поскольку, на наш взгляд, не была принята во внимание важнейшая составляющая романа, собственно главный предмет художественного исследования, предпринятого Гончаровым. Смысл эпилога и степень его художественной убедительности невозможно понять, не выяснив, что же произошло с Александром при его возвращении на родину. Итоги этого важного периода жизни героя подведены в его письмах в Петербург.

Исследователи чаще всего предпочитают не упоминать эти письма, так как они нарушают естественную логику превращения благодушного провинциального романтика в циничного прагматика и пошляка и кажутся «случайным звеном» в общем замысле. Действие в романе до и после возвращения героя в Грачи развивалось ясно и логично — по типу бальзаковских «Утраченных иллюзий», но неожиданно «споткнулось»: вернувшись на родину и немного придя в себя, Александр вдруг духовно обновился, пришел к совершенно иному пониманию и идеалу жизни, видя ее смысл в стремлении «достигать свыше предназначенной цели» [Гончаров1997–2017. 1: 450].

Герой неожиданно заговорил другим языком, упоминая как основу своего нового, мудрого взгляда на жизнь Божий Промысл. В письме к дяде также совершенно отчетливо звучит голос самого автора романа:

> <…> кто, не краснея за себя, решится заклеймить позорною бранью эти юношеские, благородные, пылкие, хоть и не совсем умеренные, мечты?... Я краснею за свои юношеские мечты, но чту их: они залог чистоты сердца, признак души благородной, расположенной к добру [Гончаров 1997–2017. 1: 451–452].

Так в нескольких строках подведен итог всем спорам дяди и племянника в основном тексте романа. Новое миросозерцание Александра заставляет иначе, чем принято, взглянуть на характер и итоги эволюции героя.

Характерно, что вовсе не говорит об этих письмах, подводящих итог важному периоду жизни героя, А. Г. Цейтлин. Поскольку факт духовного возмужания героя остался, по сути, вне поля зрения исследователя, А. Г. Цейтлин констатирует:

> Гончаров отделяет эпилог от романа четырьмя годами. Что делал Александр за это время, мы не знаем [Цейтлин: 72].

Этим же путем идет и Н. И. Пруцков, также акцентирующий внимание на большом временном сроке, разделяющем роман и эпилог:

> События, изображенные в эпилоге, происходили четыре года спустя после возвращения Александра в Петербург. Отдаляя их таким значительным временем, романист и хотел, очевидно, сказать, что Александр стал жертвой поджидавшей его возможности обесчеловечения. На почве испытанного Александром опустошения души и мог возникнуть холодный, расчетливый характер [Пруцков: 56].

Не проясняет ситуацию и объяснение В. А. Недзвецкого, хотя он уже упоминает о письме Александра к тетке:

> Есть основание предполагать, что Гончаров задумывал уже в первом романе персонифицировать свой идеал в образе положительного героя — человека реального, стоящего на почве действительности, и одновременно высокодуховного, исторически и социально не ограниченного. Им мог стать даже Александр Адуев, если бы претворил в жизнь то здравое понимание человеческого назначения, которое он высказал в своем письме из Грачей. В конечном счете писатель тем не менее отказался от этого замысла, завершив роман не картиной должного нормального существования, но горько-ироничным «эпилогом» <…> [Недзвецкий: 36].

Получается, что в сознании Гончарова боролись до последнего момента два замысла, от одного из которых ему пришлось «отказаться». Но, как мы покажем дальше, это совсем не так. В «Обыкновенной истории» логика развития характера Александра безупречна. М. В. Отрадин верно отметил, что

> герой «Обыкновенной истории» в высшей точке своего духовного развития[1] приходит к христианскому пониманию судьбы и признанию высшей, божественной воли в жизни человека, Промысла Божьего [Отрадин: 67].

Тем не менее исследователь не оценил значение этого факта для понимания логики развития характера Адуева и выразил лишь удивление, что «Александр, написавший строки о страдании, о Божьем Промысле, и Александр, рассказывающий о выгодной женитьбе, — это как будто два разных человека…» [Отрадин: 67].

Несколько выбивается из общей череды мнение Е. А. Краснощековой. Поскольку исследовательница считает «Обыкновенную историю» романом воспитания, написанным четко по западноевропейскому образцу, она проводит не вполне удачную, на наш взгляд, параллель с романом Гете «Ученические годы Вильгельма Мейстера» и приходит к выводу, что Гончаров, проявляя «гетевскую мудрость», как и Гете, дает «открытый эпилог»: «Перед читателем лишь один виток судьбы героя и… впереди целая жизнь» [Краснощекова: 17]. Это заключение, вероятно, основано на мнении о том, что если однажды Александр уже смог осознать свои ошибки, то может это сделать и в будущем. В своей работе исследовательница много усилий приложила к тому, чтобы доказать близость романов «Обыкновенная история» и «Ученические годы Вильгельма Мейстера», однако при этом оказалась недостаточно уясненной внутренняя логика развития собственно гончаровского романа. В этом смысле мнение об «открытом эпилоге» является весьма спорным.

Остроумной представляется версия Казаковой, которая пытается «поменять местами» дядю и племянника Адуевых:

> С одной стороны, Гончаров буквально вынуждает аудиторию поверить в то, что дядя действительно суров и расчетлив, а племянник — чувствителен и артистичен. Эта информация обрушивается на читателя со многих сторон. Одновременно автор дает подсказки к распознава-

[1] Правда, в другом месте исследователь пишет: «Высшая точка в духовной эволюции героя отмечена его догадкой, что у него нет писательского таланта».

нию литературной игры, иронии и раскрывает глубинное содержание: во все периоды своей жизни дядя проявлял больше доброты, заботы, восприимчивости к красоте и искусству, чем эгоист-племянник. Обнаруженные проявления скрытой сущности главных персонажей меняют восприятие эпилога. Сопоставление деталей и романных фактов приводит к выводу, что в финале произведения герои не преобразились, а вернулись к собственному «я», которое по разным причинам долгое время находилось под спудом [Казакова: 121].

На наш взгляд, С. А. Казакова убедительно расширила круг аргументов для понимания того, что ни Петр Иванович, ни Александр не совсем укладываются в жесткие рамки всеми усвоенных образов. В Петре Ивановиче есть «доброта, забота», а в Александре — эгоизм и холодность. Однако выводы в статье представляются перерастающими доказательную базу и не соответствующими замыслу Гончарова. Следует признать, что трактовка романа и его эпилога невозможна без обращения к более широкому контексту, к более широкому кругу проблем, включая проблему авторского идеала. К сожалению, С. А. Казакова не попыталась выяснить, для чего автор возвращает Александра в Грачи и что происходит с героем в деревне, каков характер письма Александра к тетке.

Таким образом, эпилог «Обыкновенной истории» продолжает вызывать вопросы, поскольку не уяснен главный предмет художественного исследования в первом романе Гончарова. За советский и постсоветский период была проанализирована лишь та сторона романа, которая связана с утратой юношеских идеалов Александра Адуева, а также целый ряд особенностей поэтики произведения.

Что же на самом деле произошло с Александром в Грачах? В общем и целом он отдохнул душой после всех своих неудач, закончившихся попыткой самоубийства. Письмо к тетке показывает, что он собрался с мыслями, проанализировал свои ошибки, возмужал и фактически выработал новое мировоззрение. Он готов стать человеком дела, оставаясь в то же время человеком сердечным, примирившимся с жизнью:

> Когда посмотрю на прошлую жизнь, мне становится неловко, стыдно и других, и самого себя… Тяжкая школа, пройденная в Петербурге, и размышление в деревне прояснили мне вполне судьбу мою… вижу, как

жалко и неразумно уклонялся я от прямой цели [Гончаров 1997–2017. 1: 449].

Важно отметить, что герой, мысленно уже ступив на новый путь, ощущает, что его новое мировоззрение пока еще не оформилось до конца:

> Я теперь покоен: не терзаюсь, не мучусь, но не хвастаюсь этим; может быть, это спокойствие проистекает пока из эгоизма; чувствую, впрочем, что скоро взгляд мой на жизнь уяснится до того, что я открою другой источник спокойствия — чище [Гончаров 1997–2017. 1: 449].

Последние строки кажутся загадочными: что это за «чистый источник», противопоставленный «мутному источнику эгоизма»? В душе героя, судя по этим словам, идет какая-то важная внутренняя работа; он, как впоследствии и Илья Обломов, и Райский в «Обрыве», пытается «подняться» над своими слабостями, очистить душу. Попытка оказалась неудачной, но она все-таки была! Из какого же «источника» проистекает эта работа души? Александр говорит о страданиях и Божьем Промысле, который заставляет человека по-новому взглянуть на себя:

> Как я поздно увидел, что страдания очищают душу, что они одни делают человека сносным и себе, и другим, возвышают его… в них много важных условий, которых разрешения мы здесь (то есть в земной жизни — *В. М.*), может быть, и не дождемся. Я вижу в этих волнениях руку Промысла, который, кажется, задает человеку нескончаемую задачу — стремиться вперед, достигать свыше предназначенной цели, при ежеминутной борьбе с обманчивыми надеждами, с мучительными преградами… [Гончаров 1997–2017. 1: 450].

В этих словах героя и открывается «источник» наметившегося духовного переворота: Александр говорит о религии, о «свыше предназначенной цели», о духовной борьбе с самим собой. Гончаров не случайно вставляет в роман эпизод посещения Александром храма в Грачах. Как и во «Фрегате “Паллада”», романист изображает храм почти пустым и в полумраке: это место созерцания и «внутреннего

собирания» человека. Александр в этой обстановке впервые начинает размышлять о религии, об «успокоительном, важном и торжественном созерцании, к которому ведет религия...» [Гончаров 1997–2017. 1: 443]. После посещения храма он

> <…> мысленно пробежал свое детство и юношество до поездки в Петербург; вспомнил, как, будучи ребенком, он повторял за матерью молитвы, как она твердила ему об ангеле-хранителе, который стоит на страже души человеческой и вечно враждует с нечистым… Александр вздохнул, очнувшись от этих воспоминаний. «Ах! если б я мог еще верить в это! — думал он. — Младенческие верования утрачены, а что я узнал нового, верного?.. ничего: я нашел сомнения, толки, теории... и от истины еще дальше прежнего... К чему этот раскол, это умничанье?.. Боже!.. когда теплота веры не греет сердца, разве можно быть счастливым? Счастливее ли я?» <…> [Гончаров 1997–2017. 1: 444].

По поводу этих строк Д. С. Мережковский написал:

> Вот религия, как она представляется Гончарову, — религия, которая не мучит человека неутолимой жаждой Бога, а ласкает и согревает сердце, как тихое воспоминание детства [Мережковский: 198].

Это размышление героя и положило начало возвращению к вере, к осмыслению жизни в свете Божьего Промысла.

Посещение храма произошло вскоре после возвращения Александра в Грачи. Письмо же к Елизавете Александровне будет написано почти через полтора года после этого. За полтора года в душе героя произошли большие изменения. В этом письме Александр уже ощущает себя счастливым, а стало быть, его сердце согрето «теплотой веры», верой в Божий Промысл над человеком. Письмо показывает, что вера Александра внесла в его жизнь уверенность и покой:

> <…> в душу веет неведомое спокойствие: ребяческих досад, вспышек уколотого самолюбия, детской раздражительности и комического гнева на мир и людей, похожего на гнев моськи на слона, — как не бывало [Гончаров 1997–2017. 1: 450].

Он стал с надеждой смотреть в завтрашний день:

> Что-то говорит мне, что остальной путь будет легче, тише, понятнее... [Гончаров 1997–2017. 1: 450].

Религиозные эпизоды хотя и не заняли большого места в тексте романа, однако обозначили пик духовной эволюции героя, объяснили, что легло в основу его наметившегося духовного преображения. Это во многом меняет смысл романа. Если в самом романе Александр под давлением обстоятельств расстается со своими юношескими идеалами, которые сформировались на университетской скамье, под влиянием благодушных профессоров и чтения, то в эпилоге совершается более значительное событие: он предает свою впервые сознательно обретенную веру, отказывается от самого важного в жизни — от выполнения «нескончаемой задачи», предназначенной человеку свыше.

Несмотря на колоссальную разницу между двумя петербургскими «падениями» героя, вторая история, обозначившая разрыв между приобретенной религиозностью и жизнью по Евангелию, тоже является «обыкновенной», то есть весьма часто встречающейся. Это второе «падение» героя волнует Гончарова в еще большей степени, чем первое, ибо он, зная, что компромиссы в жизни все-таки неизбежны, не допускает компромисса в вере. В этом он признается в письме к С. А. Никитенко от 8 июня 1860 г.:

> Представьте себе теперь донкихотскую борьбу лет тридцать с жизнию, представьте при этом и идеальное, ничем несокрушимое направление, представьте беспрерывное падение, обман за обманом, охлаждение за охлаждением, антиидеальные столкновения в внешней жизни и такое же отчаянное ни в чем удовлетворение в жизни внутренней... и в этой борьбе вся жизнь. Другие называют все это романтизмом, мирятся с жизнию, как она есть — и чем же мирятся? Если б они мирились на основаниях религиозных, высоконравственных… — и веровали или в другой, следующий волюм этого сочинения (людского бытия), или верили бы в ее непреложное улучшение — тогда бы я тотчас же согласился с ними (и соглашаюсь, когда встречаю таких, но почти не встречаю), а то они мирятся с ее маленькими, пошленькими благами — и вне сферы этих благ ничего не признают и никогда из нее не выглядывают,

> а кто выглянет, того называют романтиком и мечтателем. Вот что составляет и будет составлять вечную мою тоску. Если я романтик, то уже неизлечимый романтик, идеалист [Гончаров 1952–1955. 8: 333].

Характерно признание Гончарова, что людей, не теряющих из виду духовную задачу, он почти не встречает, их единицы в толпе. Александр, отказавшись от этой задачи, тоже становится человеком, каких много.

Все три романа Гончарова не только пронизаны евангельским мироощущением автора, но и непосредственно восходят к Евангелию в своих основных смыслах. Поскольку главным предметом художественного исследования в «Обыкновенной истории» для самого автора является реальная возможность следовать евангельским идеалам, он прибегает к Евангелию и евангельским притчам для объяснения поведения героев. В названии романа лежит представление о том, что случается с человеческой душой «обыкновенно», то есть в подавляющем большинстве случаев. Гончаров так писал редактору «Отечественных записок» А. Краевскому:

> Обыкновенная история значит история — так по большей части случающаяся, как написано [Гончаров1952–1955. 8: 194].

Коллизия большинства и единичных исключений восходит к евангельской притче о широких вратах: «Входите тесными вратами; потому что широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими; потому что тесны врата и узок путь, ведущие в жизнь, и немногие находят их» (Мф. 7: 13–14). Александр, не беря на себя бремя ответственности, определенное время отстаивал свои юношеские чистые идеалы, считал себя исключением из толпы и гордился этим. Он, как ему казалось, шел «узким путем» и был в числе «немногих», чему свидетельством, в его собственных глазах, должно было быть, в частности, его творчество: «Я гляжу на толпу, как могут глядеть только герой, поэт и влюбленный, счастливый взаимной любовью...» [Гончаров 1997–2017. 1: 99]. Здесь герой в представлениях о поэте следовал запоздалым романтическим штампам своей эпохи:

> Поэт родится: сделаться им, выучиться быть поэтом — нельзя. Отличенный небесным знамением поэзии, он является в мир с гармоническими звуками, с поэтическим взглядом, с особенным устройством души. <…> Среди людей он будет странное, уродливое создание <…> [Полевой: 159].

Однако представления о своей исключительности у Александра оказались ложными:

> Я думал, что в меня вложен свыше творческий дар, и хотел поведать миру новые, неведомые тайны, не подозревая, что это уже не тайны, и я не пророк [Гончаров 1997–2017. 1: 451].

Когда же герой почувствовал горечь и боль от «тесноты» евангельской жизни, от борьбы и жертв, перешел в стан «многих»: «Я иду наравне с веком: нельзя же отставать!» [Гончаров 1997–2017. 1: 467]. На самом деле эти «многие» — люди рационального и делового склада, о которых Д. С. Мережковский сказал, что эти герои у Гончарова «не верят в божественную тайну мира» [Мережковский: 207]. Куда идет Александр вместе с широкой толпой, не отстающих от века? Евангелие называет их «идущими в погибель», то есть в ад. Эта притча является главной в романе, она задала и фамилию главного героя: АД-уев. Притча о широких и узких вратах организует общий контур романа, но и в частностях автор прибегает к евангельским притчам, в особенности объясняя психологию своего главного героя.

В сюжете возвращения Александра под отцовский кров после растраты «имения» (юношеских идеалов, сердечности и пр.) легко просматривается притча о возвращении блудного сына. Под родным кровом Александр возвращается к вере и рассуждает:

> Пока в человеке кипят жизненные силы… пока играют желания и страсти, он занят чувственно, он бежит того успокоительного, важного и торжественного созерцания, к которому ведет религия... он приходит искать утешения в ней с угасшими, растраченными силами, с сокрушенными надеждами, с бременем лет <…> [Гончаров 1997–2017. 1: 443].

Не случайно притча о возвращении блудного сына упоминается в романе:

> Кто не знает Антона Иваныча? Это вечный жид. Он существовал всегда и всюду, с самых древнейших времен, и не переводился никогда. Он присутствовал и на греческих, и на римских пирах, ел, конечно, и упитанного тельца, закланного счастливым отцом по случаю возвращения блудного сына [Гончаров 1997–2017. 1: 185].

В «Обыкновенной истории» многие мотивы и эпизоды связаны с притчей о блудном сыне, искавшем счастья на стороне, в то время как «скрывался от глаз только прямой путь; заметь он его, так тогда, может быть, и не поехал бы» [Гончаров 1997–2017. 1: 180].

Возвращение Александра в Грачи, на первый взгляд, изменило его, и, судя по письму, главную роль в этом сыграло новое обретение «теплоты веры». Может ли уже сознательно, после горьких опытов и размышлений, обретенная вера быть утрачена? Казалось бы, это очень маловероятно. Но Гончаров как внимательный читатель Евангелия знает, что без помощи Бога сам человек немощен — и может впасть в любой грех, любую ошибку, и даже стать предателем веры: «Никто не может прийти ко Мне, если не привлечет его Отец» (Ин. 6: 44).

Труднейший путь Райского в «Обрыве» к глубокому покаянию и духовному обновлению в конце романа также не был бы возможен без действия Святого Духа, Который назван в романе «чистым духом»:

> Он, с биением сердца и трепетом чистых слез, подслушивал, среди грязи и шума страстей, подземную тихую работу в своем человеческом существе, какого-то таинственного духа, затихавшего иногда в треске и дыме нечистого огня, но не умиравшего и просыпавшегося опять, зовущего его, сначала тихо, потом громче и громче, к трудной и нескончаемой работе над собой, над своей собственной статуей, над идеалом человека [Гончаров 1997–2017. 7: 554].

Райский, также возвращающийся из столицы в деревню, под отчий кров, переживает страшные искушения, падения, но борется с собой, находится в постоянной духовной тревоге и поиске — и Святой Дух не оставляет его. Герой преодолевает терзающие его страсти и обретает

путь от «ветхого человека к новому». Поэтому-то ему и дана автором «Обрыва» фамилия РАЙ-ский. Александр Адуев, как он предстает в письме к тетке, приобрел лишь иллюзию духовного обновления, ибо не пережил ни борьбы с собой, ни подаваемой борющимся помощи свыше.

Гончаров не показывает, каким именно образом герой за четыре года утрачивает «теплоту веры» и превращается в пошлого и самодовольного человека. Путей утраты могло быть много, о них рассказал сам Христос в притче о сеятеле:

> …ко всякому, слушающему слово о Царствии и не разумеющему, приходит лукавый и похищает посеянное в сердце его — вот кого означает посеянное при дороге. А посеянное на каменистых местах означает того, кто слышит слово и тотчас с радостью принимает его; но не имеет в себе корня и непостоянен: когда настанет скорбь или гонение за слово, тотчас соблазняется. А посеянное в тернии означает того, кто слышит слово, но забота века сего и обольщение богатства заглушает слово, и оно бывает бесплодно (Мф. 13: 19–21).

Судя по тому, что Адуев говорит Елизавете Александровне слова о «веке» («век такой. Я иду наравне с веком: нельзя же отставать!»), Александр утрачивает «слово Божие» в «заботах века». О веке говорит и Петр Адуев в диалоге с Елизаветой Александровной:

> — <…> не я все это выдумал.
> — Кто же? — спросила Лизавета Александровна.
> — Век.
> — Так непременно и надо следовать всему, что выдумает твой век? — спросила она, — так все и свято, все и правда?
> — Все и свято! — сказал Петр Иваныч [Гончаров 1997–2017. 1: 422].

Остается еще один вопрос, касающийся эпилога, а также евангельской подоплеки гончаровской разработки психологии героев. Почему в эпилоге Александр Адуев предстает в столь законченно пошлом, почти карикатурном виде: «Как он переменился! Как пополнел, оплешивел, как стал румян! С каким достоинством он носит свое выпуклое брюшко и орден на шее!». Как могло получиться, что, уже покаявшись

и вернувшись к «теплоте веры», поразившей Елизавету Александровну, герой падает ниже, чем его довольно циничный дядя? Такой резкий поворот в развитии характера сложно объяснить с точки зрения обычной житейской логики. Но, прибегая к эпилогу, Гончаров опирается на притчу, которая сродни краткой пословице. В данном случае это притча о «семи злейших бесах»:

> Когда нечистый дух выйдет из человека, то ходит по безводным местам, ища покоя, и не находит; тогда говорит: возвращусь в дом мой, откуда я вышел. И, придя, находит его незанятым, выметенным и убранным; тогда идет и берет с собою семь других духов, злейших себя, и, войдя, живут там; и бывает для человека того последнее хуже первого. Так будет и с этим злым родом (Мтф. 12: 43–45).

В самом деле, Александр, вернувшись в Грачи, успокоился, немного упорядочил свою жизнь, проанализировал свои ошибки, словом, «подмел дом» своей души. Но настоящего покаяния, ведущего к перемене жизни, у него не было. Главные страсти — самолюбие, тщеславие, постоянное сравнение себя с другими, зависть, высокое самомнение — остались в его душе и стали основой величайшего самообмана. Изображая возвращение Александра под родной кров, Гончаров уже начинает готовить объяснение резкой метаморфозы героя в эпилоге. Все перечисленные в письме к тетке достоинства Александра — во многом плод его воображения. Его слова о новом мировосприятии отражают большую работу ума и души, но это мировосприятие не прошло проверку практикой, то есть «борьбой», о которой Гончаров говорит в упомянутом письме к С. Никитенко.

Для Александра в его тихом уголке нет, по любимому выражению Гончарова, «арены борьбы», нет даже особых поводов для борьбы. Мать его по-прежнему балует, он ведет праздный образ жизни. Он размышляет:

> Как устаешь там жить и как отдыхаешь душой здесь, в этой простой, несложной, немудреной жизни! Сердце обновляется, грудь дышит. Не над чем задумываться <…> [Гончаров 1997–2017. 1: 446].

Душа Александра спит, он умиротворенно размышляет:

> <…> без тягостной мысли, с дремлющим сердцем и умом и с легким трепетом скользишь взглядом от рощи к пашне, от пашни к холму, и потом погружаешь его в бездонную синеву неба [Гончаров 1997–2017. 1: 446].

Это почти пародия на якобы кающегося человека, выдержанная в тоне идиллии. А далее подготавливается шокирующий портрет героя в эпилоге («румянец», «брюшко»): мать «не могла нарадоваться, глядя, как Александр полнел, как на щеки его возвращался румянец, как глаза оживлялись мирным блеском» [Гончаров 1997–2017. 1: 447]. Более того, Александр, казнивший себя за пошлое волокитство в последнем любовном эпизоде, в деревне без всяких угрызений совести пользуется своими помещичьими «правами»: мать дарит ему «игрушку», дворовую девушку Машу:

> Александр часто гулял по окрестностям. Однажды он встретил толпу баб и девок, шедших в лес за грибами, присоединился к ним и проходил целый день. Воротясь домой, он похвалил девушку Машу за проворство и ловкость, и Маша взята была во двор *ходить за барином* (курсив Гончарова — *В. М.*) [Гончаров 1997–2017. 1: 447].

Гончаров проявляет художественный такт и необыкновенное мастерство, показывая подобные разоблачительные детали как бы мимоходом, не акцентируя на них внимания и тут же «прикрывая» разоблачения вполне позитивными характеристиками. Так, сразу после фразы, кончающейся обиходным и двусмысленным выражением «ходить за барином», следует фраза, которая должна убедить читателя в том, что Александр переживает духовный рост:

> Ездил он иногда смотреть полевые работы и на опыте знавал то, о чем часто писал и переводил для журнала. «Как мы часто врали там...» — думал он, качая головой, и стал вникать в дело глубже и пристальнее [Гончаров 1997–2017. 1: 447].

Так изображается полное невнимание героя к своему душевному состоянию, в котором свет и тьма смешаны и неразличимы для него.

Этот самообман, фразерство, поза и объясняют феномен «замечательного письма» к тетке в Петербург. При этом Александр по-своему искренен, ему действительно кажется, что он сильно изменился, а не просто успокоился в деревенской глуши. Тем более что в чем-то он действительно начал изменяться, а главное — уже понял, где следует искать чистый источник истинного обновления жизни. Однако его духовного опыта не хватило, чтобы понять, что его состояние еще крайне опасно, что он лишь на пути к истинному идеалу, что без «борьбы» и проверки все снова может оказаться самообманом и иллюзией. О подобных случаях писал св. Петр Дамаскин, приводя в пример притчу о семи злейших бесах, входящих в слегка очищенную душу:

> Самомнение и самоугодие есть скрытая погибель, потому что мы возвращаемся при них назад и не замечаем того. И поистине так. В тщеславную душу, и очищенную благодатию, страсти возвращаются. И Господь говорит: Егда же изыдет нечистый дух и прочее. Почему? Потому что место, из которого он вышел, не имеет ни делания духовного, ни смирения; оттого и приходит он с прибавлением иных многих зол и живет там. Разумеющий да разумеет [Петр Дамаскин: 285].

Вернувшись на «арену деятельности» в Петербург, испытав жесткое давление новых искушений и обстоятельств, герой обнаруживает спрятанную даже от самого себя пошлую сущность, хотя, может быть, и не сразу. Возможно, в течение четырех лет он еще пытался сохранить пристойную позу, но мы этого не знаем, перед нами лишь итог закономерного процесса. Резкое падение героя в эпилоге началось еще в Грачах, ибо он не столько изменился, сколько приобрел «самомнение и самоугодие», ложную уверенность, что он уже достиг результата. Его самообман стал гораздо большей опасностью для души, чем прежние провинциализм и наивный романтизм.

С «Обыкновенной истории» тема иллюзий, праздных фантазий, самообмана станет одной из ведущих в творчестве Гончарова — вплоть до «Обрыва» и даже последующих произведений, включая последнюю новеллу «Уха».

Нужно сказать, что обыкновенным является лишь итог духовной эволюции героя «Обыкновенной истории». Сам же путь его, прежде всего во второй приезд в Грачи, далеко не обыкновенный. Он начинается с высоких университетских идеалов, которые потом самим героем будут названы иллюзиями. Первый приезд в Петербург — это утрата иллюзий, причем герой доходит до отчаяния, предпринимает попытку самоубийства. Затем следует возвращение на родину, переосмысление пройденного пути, обновление веры, выработка нового идеала — уже под кровом Божьего Промысла. Это высшая точка развития Александра как личности.

Логика развития характера позволяет реставрировать возможное направление пути героя в течение четырех лет его пребывания в Петербурге накануне финальной сцены в эпилоге. Александр, несомненно, пытался воплотить в жизнь обретенный евангельский идеал. Но жить по евангелию ему оказалось не по силам: там, где другие переступали через принципы и стремительно шли к успеху, он должен был вести смешную «донкихотскую борьбу» с собой и жизнью, соблюдать установленные для самого себя правила, которые, разумеется, мешали в практической жизни. Герой, конечно, не отказался от своей веры, но после некоторой борьбы примирил ее с жизнью, как и все остальные вокруг него, найдя оправдание в словах: «век такой».

В этих словах и Александра, и Петра Адуевых о «веке» есть своя доля правды. Помимо личной драмы человека, в романе изображается и драма «века»: резкий сдвиг русского общества в 1830–1840-е гг. от «младенческого» состояния сна и провинциального застоя к жесткому прагматизму и деловитости. Говоря о «веке», Гончаров употребляет то же самое слово, что и Е. А. Боратынский в стихотворении «Последний поэт»:

Век шествует путем своим железным;
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,

И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы
[Баратынский: 179].

Несомненно, в «Обыкновенной истории» Гончаров сориентирован и на стихотворение Боратынского, воспроизводит его смысл и стилистику. В романе есть все: и «корысть в сердцах», и утрата поэтической стороны жизни, и «промышленные заботы».

В финале романа мы видим не утрату юношеских идеалов, а предательство веры, мешающей жить успешно, «наравне с другими». Для автора романа «утрата иллюзий» и сознательное предательство — это совершенно несопоставимые вещи. Поэтому в эпилоге в образе Александра проявляется не только пошлость, но и цинизм, своего рода «бесстыдство». Изображение духовного становления Александра в Грачах и нужно было автору для того, чтобы последующий отказ от идеалов был вызван у него не только давлением обстоятельств и неопытностью, но сознательным выбором жизненной позиции. В эпилоге мы видим, что герой переживает не столько нравственное падение, как это было в конце его первого пребывания в Петербурге, сколько падение в «погибель» вместе со «многими», о которых в Евангелии сказано: «… широки врата и пространен путь, ведущие в погибель, и многие идут ими».

«Век» диктует свои правила поведения. Но если Боратынский фокусирует внимание на коллизии «промышленных забот» и «поэзии», то Гончаров этим не ограничивается. Его размышления переходят в конечном итоге от эстетического в широком смысле к собственно религиозному состоянию человеческой души в новых условиях жизни. Уже 1830-е гг. отмечены столь бурным развитием науки, что в образованных слоях европейских обществ, в том числе в России, наметилась тенденция к ослаблению веры. В «бесстыдном» решении Александра если не вовсе отказаться от веры (которую он приобрел в Грачах и на которую уповал, отправляясь в Петербург), то отодвинуть ее в укромный уголок жизни, чтобы она не мешала «карьере и фортуне», мог сказаться и общий упадок духовной жизни. Боратынский пишет о «ребяческих» снах поэзии, Александр же в письме к тетке — о «жалком ребячестве», которое сменилось «порой сознания» [Гончаров 1997–2017. 1: 449–450].

Боратынский и Гончаров были первыми в русской литературе, кто почувствовал резкий слом в развитии человечества в 1830-е гг. — от младенчества к зрелости [Мельник 2021]. Писатель позднее найдет точные слова об утрате «младенческой веры»:

> Чувства младенческой веры не воротишь взрослому обществу: основания некоторых библейских сказаний с мифологическими сказаниями греческой и других мифологий — (не говоря уже о новейшей науке) подорвали веру в чудеса — и развившееся человеческое общество откинуло все так называемое метафизическое, мистическое, сверхъестественное [Гончаров 1994: 348–349].

Отсюда ослабление веры, которое Александр пережил уже в первый свой приезд в Петербург. Для писателя важно понять сам «механизм» отступления человека от Бога. Гончаров пытается уяснить, каким образом величайшая духовная трагедия человека — отказ от веры — совершается самым тихим и неприметным образом. В эпилоге мы видим человека, вероятно, не отказавшегося от веры, но «соскользнувшего» в равнодушие к ней, не пережившего никакого перелома в душе, а потому и утратившего возможность возвращения и борьбы. И здесь он тоже был сыном века. Гончаров писал в «Необыкновенной истории»:

> Вот враг, с которым приходится бороться: равнодушие! А бороться нельзя и нечем! Против него нет ни морального, ни материального оружия! Он не спорит, не противится, не возражает, молчит и только спускается все ниже и ниже нуля, как ртуть в термометре. От этого равнодушия, на наших глазах, пало тысячелетнее папство! [Гончаров 2000: 272].

Основной текст романа посвящен проблеме утраченных иллюзий. Здесь оказываются важными насыщенные диалоги дяди и племянника, детальная нюансировка их спора, последовательность событий, разнообразие женских образов, жанровые картинки, включающие изображение слуг и пр. В романе уже мощно проявились все сильные стороны Гончарова как художника. «Утраченные иллюзии», которые изображает Гончаров в основном тексте романа, не требовали эпилога. Но именно в нем открывается вся глубина замысла романиста, ибо

эпилог, вкупе с эпизодом возвращения в Грачи и письмами к Елизавете Александровне и дяде, превращает историю утраченных иллюзий в более важную и значительную историю отказа современного человека от веры, от жизни по Евангелию.

Только эпилог объясняет фамилию героя Ад-уев и вводит в роман тему «погибели» души, тем самым полагая начало романной трилогии, повествующей об «аде», «чистилище» и «рае» в душе современного человека. В письме к тетке есть слова: «…я вышел из тьмы». Здесь возникают ассоциации не только с Евангелием, где слова «тьма» и «свет» обозначают духовное состояние человека, но и с первой песней «Ада» из «Божественной комедии» Данте, где выход из тьмы сопрягается, с одной стороны, с объяснениями «Не помню сам, как я вошел туда, Настолько сон меня опутал ложью», а с другой — с ожиданием света «планеты путеводной» [Данте: 37], со спасением души: «Дай врат Петровых (то есть «рая» — *В. М.*) мне увидеть свет» [Данте: 41]. Но «врата Петровы» увидит только герой «Обрыва» Райский [Мельник 2023; Мельник 2024]. Ономастика романов Гончарова связана с ориентацией писателя на «Божественную комедию»: когда Гончаров называет своего героя Ад-уевым, он уже в середине 1840-х гг. делает заявку на написание романной трилогии по образцу «Божественной комедии» Данте и на то, чтобы назвать героя замыкающей части трилогии Рай-ский [Мельник 2022]. В этом смысле прежде всего эпилог полноценно связывает «Обыкновенную историю» как часть трилогии с «Обломовым» и «Обрывом». В предисловии к «Обрыву» романист сетовал:

> Мне грустно и больно и то еще, что во всех трех моих романах публика и критика не увидели ничего более, как только одни — картины и типы старой жизни, другие — карикатуру на новую — и только. А никто не потрудился взглянуть попристальнее и поглубже, никто не увидел теснейшей органической связи между всеми тремя книгами: «Обыкновенной историей», «Обломовым» и «Обрывом»! [Гончаров 1952–1955. 8: 162].

Белинский назвал эпилог романа «ошибкой» и, принимая во внимание лишь основной текст произведения, назвал его «страшным ударом по романтизму». Однако Гончаров уже в «Обыкновенной истории»

приступил к созданию эпического синтеза, в котором поднимаются и решаются одновременно многие разноплановые задачи, сведенные большим художником в единый фокус: в романе можно обнаружить оттенки и антиромантических идей, и европейского романа воспитания, и, впервые в русской литературе, романа «испытания веры». Молодой писатель в первом романе уже обнаружил главное свойство своего таланта, о котором позже скажет Н. А. Добролюбов:

> У него есть <…> свойство: спокойствие и полнота поэтического миросозерцания. Он ничем не увлекается исключительно или увлекается всем одинаково. Он не поражается одной стороною предмета, одним моментом события, а вертит предмет со всех сторон, выжидает совершения всех моментов явления и тогда уже приступает к их художественной переработке [Добролюбов: 310].

Остается вопрос, как воспринимать утверждение Белинского о «неестественности» эпилога «Обыкновенной истории», учитывая тот факт, что критик обладал недюжинной эстетической интуицией. Характерно, что Гончаров никогда не возвращался к этому замечанию Белинского, не объяснялся по этому поводу ни устно, ни письменно. Как у современников, так и у исследователей «Обыкновенной истории» могло создаться впечатление, что Гончаров посчитал замечание критика справедливым. На самом деле Белинский увидел в «Обыкновенной истории» прежде всего те идеи, которые он развивал в своих собственных статьях. В письме к В. П. Боткину от 17 марта 1847 г. он отметил:

> Я уверен, что тебе повесть эта сильно понравится. А какую пользу принесет она обществу! Какой она страшный удар романтизму, мечтательности, сентиментальности, провинциализму! [Белинский 12: 352].

Характерно, что в самой статье «Взгляд на русскую литературу 1847 года» Белинский, приводя массу глубоких и тонких наблюдений над характерами героев, ничего не говорит о его общем смысле, об идеях Гончарова. Анализ «Обыкновенной истории» у него подан в параллели с анализом романа А. И. Герцена «Кто виноват?», причем Белинский слишком увлекается этой параллелью: Герцен, по мнению критика,

> <…> больше философ и только немножко поэт <…> Совершенную противоположность составляет с ним в этом отношении автор «Обыкновенной истории». Он поэт, художник — и больше ничего <…> . Гончаров рисует свои фигуры, характеры, сцены прежде всего для того, чтобы удовлетворить своей потребности и насладиться своею способностию рисовать; говорить и судить, и извлекать из них нравственные следствия ему надо предоставить своим читателям [Белинский 10: 326, 343].

До конца жизни Гончаров испытывал к Белинскому как автору статьи о его первом романе исключительную почтительность. Особенно ему льстило определение собственного таланта:

> Из всех нынешних писателей он один, только он один приближается к идеалу чистого искусства <…>. Все нынешние писатели имеют еще нечто, кроме таланта <…> у г. Гончарова нет ничего, кроме таланта; он больше, чем кто-нибудь теперь, поэт-художник [Белинский 10: 326–327].

Со стороны Белинского это была необыкновенно высокая похвала, ибо в этой же статье он писал:

> <…> искусство прежде всего должно быть искусством, а потом уже оно может быть выражением духа и направления общества в известную эпоху. Какими бы прекрасными мыслями ни было наполнено стихотворение, как бы ни сильно отзывалось оно современными вопросами, но если в нем нет поэзии, — в нем не может быть ни прекрасных мыслей и никаких вопросов <…> разве прекрасное намерение, дурно выполненное [Белинский 10: 303].

Гончаров в своих статьях время от времени, не называя имени Белинского, возвращается к определению своего творчества как, условно говоря, «чистого искусства», в котором художественный образ говорит сам за себя и не требует акцентировки авторской мысли. Например, говоря об Обломове, Гончаров заключает:

> <…> инстинкта довольно было, чтобы образ был верен характеру. Если б мне тогда сказали все, что Добролюбов и другие и, наконец, я сам потом нашли в нем, — я бы поверил, а поверив, стал бы умышленно усиливать ту или другую черту — и, конечно, испортил бы. Вышла бы тенденциозная фигура! Хорошо, что я не ведал, что творю! [Гончаров 1952–1955. 8: 71].

Возвращаясь к эпилогу «Обыкновенной истории», напомним, что Белинский считал причиной художественной ошибки Гончарова в развитии образа Адуева отклонение от природы собственного таланта:

> Какой такой сильный талант мог впасть в такую странную ошибку? Или он не совладал с своим предметом? Ничуть не бывало! Автор увлекся желанием попробовать свои силы на чуждой ему почве — на почве сознательной мысли — и перестал быть поэтом [Белинский 10: 343].

Даже в упреке Гончарову здесь у Белинского звучит и похвала ему как истинному художнику. Вот почему Гончаров, постоянно пытавшийся позиционировать себя как исключительно художника, который «не ведает, что творит», никогда не обсуждал замечание Белинского о «неестественном» эпилоге.

Между тем, Гончаров как «чистый художник» — это своего рода миф, основание которому положил Белинский, и который, по мере возможности, поддерживал сам автор романной трилогии. Творчество Гончарова сочетало в себе не только тяготение к самодовлеющему художественному образу, но и конструктивность больших идей и ассоциаций, и даже чисто дидактические тенденции. Гончаров, обладавший необыкновенным эстетическим вкусом, разработал целую систему художественных приемов для того, чтобы скрыть явные проявления дидактизма, почти неизбежного при разработке религиозной проблематики. Белинский и не увидел ее в «Обыкновенной истории» и поэтому посчитал эпилог, который переводил нравственные и социальные проблемы в духовные, а роман об «утраченных иллюзиях» превращал в роман об «испытании веры», ложным и неестественным. Надо сказать, что социальные, нравственные, эстетические проблемы были для критика куда более понятными, чем духовно-религиозные, в анализе которых он мог допускать, как показывает его «Письмо к Гоголю»,

грубые ошибки. Кроме того, Белинский и предположить не мог, что в основе мировоззрения Гончарова может лежать религиозный идеал и что он, как и Гоголь в «Мертвых душах», может предпринять попытку перенести на почву русского романа идеи и структуру «Божественной комедии» Данте. В «Обыкновенной истории» он увидел лишь самостоятельное и вполне законченное произведение о проблемах русской жизни 1830–1840-х гг., не предполагая, что роман является лишь первой частью трилогии об испытании веры и поисках самого себя в свете евангельских идеалов представителем современного русского общества. Проявление этой «сознательной мысли» критик посчитал досадной случайностью и несомненной ошибкой.

Белинский не оценил, да и вряд ли мог оценить, не читая «Обломова» и «Обрыв», духовный потенциал молодого автора, основную линию его творчества. В то же время изображение духовного развития героя в Грачах уже показало, что Гончаров — один из самых глубоких в русской литературе аналитиков не только психологии, но и законов духовной жизни человека. Исключительное внимание к проблеме сохранения евангельского идеала жизни в условиях враждебной реальности подвигло его на трансформирование романа «утраты иллюзий» в роман «испытания веры».

Список литературы

Источники

Баратынский Е. А. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1989. 476 с.

Белинский В. Г. Полн. собр. соч.: в 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1953–1959.

Гончаров И. А. Собр. соч.: в 8 т. М.: Худож. лит., 1952–1955.

Гончаров И. А. Письмо к В. С. Соловьеву. Предисловие и публикация В. И. Мельника // И. А. Гончаров (Материалы международной конференции, посвященной 180-летию со дня рождения И. А. Гончарова). Ульяновск: ТОО «Стрежень», 1994. С. 343–351.

Гончаров И. А. Полн. собр. соч.: в 20 т. СПб.: Наука, 1997–2017. Т. 1–15.

Гончаров И. А. Материалы и исследования. Литературное наследство. М.: Наука, 2000. Т. 102. 736 с.

Дамаскин Петр. Творения. М.: Правило веры, 2014. 414 с.

Данте А. Божественная комедия. М.: Эксмо, 2015. 864 с.

Добролюбов Н. А. Собр. соч.: в 9 т. / под общ. ред. Б. И. Бурсова и др. М.; Л.: Худож. лит., 1962. Т. 4. 504 с.

Мережковский Д. С. Вечные спутники. СПб.: Наука, 2007. 902 с.

Полевой Н. А., Полевой Кс. А. Литературная критика. Статьи и рецензии. 1825–1842. Л.: Худож. лит., 1990. 592 с.

Розанов В. В. К 25-летию кончины Ив. Алекс. Гончарова // Новое время. 1916. 15 сентября. № 14558.

Исследования

Айхенвальд Ю. И. Гончаров // Мастер русского романа. И. А. Гончаров в литературной критике русского зарубежья. Сборник документов и материалов. М.: Центр Книги Рудомино, 2012. С. 126–146.

Диев В. Эпилог // Словарь литературоведческих терминов. М.: Просвещение, 1974. С. 468–469.

Казакова С. А. Человек и мир в русском романе: метаморфозы героев «Обыкновенной истории» И. А. Гончарова // Вестник Костромского государственного университета. 2020. Т. 26, № 1. С. 118–124. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-1-118-124

Краснощекова Е. А. И. А. Гончаров: Bildungsroman на русской почве // И. А. Гончаров. Материалы Международной научной конференции, посвященной 190-летию со дня рождения И. А. Гончарова. Ульяновск: Корпорация технологий продвижения, 2003. С. 7–19.

Мельник В. И. И. А. Гончаров и философия науки его времени (проблема науки и религии) // Два века русской классики. 2021. Т. 3, № 1. С. 134–159. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-1-134-159

Мельник В. И. Дантовский эпос в русской литературе: Гоголь, Гончаров, Достоевский // Два века русской классики. 2022. Т. 4, № 1. С. 68–117. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-1-68-117

Мельник В. И. Райский и рай в «Обрыве» И. А. Гончарова // Два века русской классики. 2023. Т. 5, № 3. С. 60–109. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2023-5-3-60-109

Мельник В. И. Духовный смысл финала романа «Обрыв» И. А. Гончарова в свете идеи бесконечности развития // Верхневолжский филологический вестник. 2024. № 1 (36). С. 35–41. https://doi.org/10.20323/2499_9679_2024_1_36_35

Недзвецкий В. А. И. А. Гончаров — романист и художник. М.: Изд-во МГУ, 1992. 176 с.

Отрадин М. В. Проза И. А. Гончарова в литературном контексте. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1994. 168 с.

Пруцков Н. И. Мастерство Гончарова-романиста. М.; Л.: Наука, 1962. 320 с.

Цейтлин А. Г. И. А. Гончаров. М.: Изд-во АН СССР, 1950. 492 с.

References

Aikhenval'd, Iu. I. "Goncharov" ["Goncharov"]. *Master russkogo romana. I. A. Goncharov v literaturnoi kritike russkogo zarubezh'ia. Sbornik dokumentov i materialov* [*Master of the Russian Novel: I. A. Goncharov in the Literary Criticism of the Russian Diaspora. A Collection of Documents and Materials*]. Moscow, Tsentr Knigi Rudomino Publ., 2012, pp. 126–146. (In Russ.)

Diev, V. "Epilog" ["Epilogue"]. *Slovar' literaturovedcheskikh terminov* [*Dictionary of Literary Terms*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1974, pp. 468–469. (In Russ.)

Kazakova, S. A. "Chelovek i mir v russkom romane: metamorfozy geroev 'Obyknovennoi istorii' I. A. Goncharova" ["Man and the World in the Russian Novel: Metamorphoses of the Characters in I. A. Goncharov's 'An Ordinary Story'."]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta,* vol. 26, no. 1, 2020, pp. 118–124. https://doi.org/10.34216/1998-0817-2020-26-1-118-124 (In Russ.)

Krasnoshchekova, E. A. "I. A. Goncharov: Bildungsroman na russkoi pochve" ["I. A. Goncharov: Bildungsroman on Russian Soil"]. *I. A. Goncharov. Materialy Mezhdunarodnoi nauchnoi konferentsii, posviashchennoi 190-letiiu so dnia rozhdeniia I. A. Goncharova* [*I. A. Goncharov: Proceedings of the International Scientific Conference Dedicated to the 190th Anniversary of I. A. Goncharov's Birth*]. Ul'ianovsk, Korporatsiia tekhnologii prodvizheniia Publ., 2003, pp. 7–19. (In Russ.)

Mel'nik, V. I. "I. A. Goncharov i filosofiia nauki ego vremeni (problema nauki i religii)" ["I. A. Goncharov and the Philosophy of Science of His Time (The Problem of Science and Religion)"]. *Dva veka russkoi klassiki,* vol. 3, no. 1, 2021, pp. 134–159. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2021-3-1-134-159 (In Russ.)

Mel'nik, V. I. "Dantovskii epos v russkoi literature: Gogol', Goncharov, Dostoevskii" ["The Dantesque Epic in Russian Literature: Gogol, Goncharov, Dostoevsky"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 4, no. 1, 2022, pp. 68–117. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2022-4-1-68-117 (In Russ.)

Mel'nik, V. I. "Raiskii i rai v 'Obryve' I. A. Goncharova" ["Raisky and Paradise in I. A. Goncharov's 'The Precipice'."]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 5, no. 3, 2023, pp. 60–109. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2023-5-3-60-109 (In Russ.)

Mel'nik, V. I. "Dukhovnyi smysl finala romana 'Obryv' I. A. Goncharova v svete idei beskonechnosti razvitiia" ["The Spiritual Meaning of the Finale of I. A. Goncharov's Novel 'The Precipice' in Light of the Idea of Infinite Development"]. *Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik*, no. 1 (36), 2024, pp. 35–41. https://doi.org/10.20323/2499_9679_2024_1_36_35 (In Russ.)

Nedzvetskii, V. A. *I. A. Goncharov — romanist i khudozhnik* [*I. A. Goncharov: Novelist and Artist*]. Moscow, Moscow State University Publ., 1992. 176 p. (In Russ.)

Otradin, M. V. *Proza I. A. Goncharova v literaturnom kontekste* [*The Prose of I. A. Goncharov in Literary Context*]. St. Petersburg, St. Petersburg University Publ., 1994. 168 p. (In Russ.)

Prutskov, N. I. *Masterstvo Goncharova-romanista* [*The Craft of Goncharov as a Novelist*]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1962. 320 p. (In Russ.)

Tseitlin, A. G. *I. A. Goncharov* [*I. A. Goncharov*] Moscow, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1950. 492 p. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-96-121
https://elibrary.ru/QPZJVU
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Хэ Хэ
Пекинский университет
г. Пекин, Китай

Вокруг Хлестакова: «Приезд ревизора» М. Е. Салтыкова-Щедрина как ответ «Ревизору» Н. В. Гоголя

Аннотация: В статье рассматриваются связи между рассказом М. Е. Салтыкова-Щедрина «Приезд ревизора» и комедией Н. В. Гоголя «Ревизор». С одной стороны, у Салтыкова пародируется пьеса В. А. Соллогуба «Чиновник», в которой мотив нравственного совершенствования развивает отчасти поднятый в «Ревизоре» вопрос о необходимости изменения чиновничества, однако пародия тем самым косвенно касается и гоголевского текста. С другой стороны, в рассказе «Приезд ревизора» есть и прямые отсылки к гоголевскому сюжету и прямые цитаты из «Ревизора». У Гоголя Хлестаков самоутверждается посредством своих фантазий о собственном сочинительстве. Аналогичным образом персонажам рассказа «Приезд ревизора» театр и дискуссии о литературе подменяют политическую жизнь. Посредством такой сюжетной конструкции Салтыков-Щедрин связывает тщеславие и хвастовство Хлестакова с иллюзорной природой либерализма. В публицистике, созданной вскоре после этого, Салтыков-Щедрин еще более четко указывает на Хлестакова как предшественника современного либерализма, превращая этого литературного персонажа в эмблему либерализма в политических дискуссиях.

Ключевые слова: М. Е. Салтыков-Щедрин, Н. В. Гоголь, «Ревизор», Хлестаков, «Приезд ревизора», В. А. Соллогуб, «Чиновник», либерализм, консерватизм, подражание, пародия, сатира, публицистика

Информация об авторе: Хэ Хэ, аспирант, Пекинский университет, ул. Ихэюань, д. 5, 100871 г. Пекин, Китай.

E-mail: hehe@stu.pku.edu.cn

Дата поступления статьи в редакцию: 15.05.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 30.07.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Хэ Хэ*. Вокруг Хлестакова: «Приезд ревизора» М. Е. Салтыкова-Щедрина как ответ «Ревизору» Н. В. Гоголя // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 96–121. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-96-121

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 96–121. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 96–121. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. He He
Peking University
Beijing, China

Around Khlestakov: M. E. Saltykov-Shchedrin's "The Arrival of the Inspector" as a Response to N. V. Gogol's "The Government Inspector"

Abstract: This article analyzes the connection between M. E. Saltykov-Shchedrin's story "The Arrival of the Inspector" and N. V. Gogol's "The Government Inspector." On the one hand, by parodying "The Official," in which V. A. Sollogub continues the call for the moral improvement of officials that resonated in "The Government Inspector," "The Arrival of the Inspector" indirectly touches upon Gogol's text as well. On the other hand, "The Arrival of the Inspector" not only alludes to many plot elements from Gogol's works but also directly quotes the text of "The Government Inspector," effectively serving as a continuation of Gogol's play. In Gogol's work, Khlestakov gains self-confidence and asserts himself through literary fantasies. Similarly, the characters in "The Arrival of the Inspector" inherit this literature-based fantasy: theatrical performances and discussions about literature replace political life. Through this plot construction, M. E. Saltykov-Shchedrin establishes a connection between Khlestakov's vanity and boastfulness and the illusory nature of liberalism in "The Arrival of the Inspector." In critical works written shortly afterward, M. E. Saltykov-Shchedrin even more directly associates Khlestakov with liberalism, transforming this literary character into a symbol in political debates.

Keywords: M. E. Saltykov-Shchedrin, N. V. Gogol, "The Government Inspector," Khlestakov, "The Arrival of the Inspector," V. A. Sollogub, "The Official," liberalism, conservatism, imitation, parody, satire, publicistic writing

Information about the author: He He, Postgraduate Student, Peking University, Yiheyuan Road, 5, 100871 Beijing, China.

E-mail: hehe@stu.pku.edu.cn

Received: May 15, 2026

Approved after reviewing: July 30, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: He, He. "Around Khlestakov: M. E. Saltykov-Shchedrin's 'The Arrival of the Inspector' as a Response to N. V. Gogol's 'The Government Inspector.'" *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 96–121. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-96-121

Вопрос о литературной преемственности М. Е. Салтыкова-Щедрина и Н. В. Гоголя был поставлен давно, сразу после издания «Губернских очерков», которые в 1856 г. начали публиковаться в журнале «Русский вестник» и в следующем году были выпущены отдельными книгами. В «Современнике», который изначально не захотел публиковать «Губернские очерки», появились две статьи Н. Г. Чернышевского и Н. А. Добролюбова, посвященные очеркам Салтыкова-Щедрина. Чернышевский отнес его к числу «писателей, идущих по пути, проложенному Гоголем» [Чернышевский 1948: 264], а в статье о Гоголе указал на превосходство молодого писателя над автором «Ревизора» в плане осмысления социальных проблем. Если, по мнению критика, Гоголь творил, «повинуясь единственно инстинктивному внушению своей натуры», «его поражало безобразие фактов, и он выражал свое негодование против них», но о других «отраслях <…> гражданской, государственной жизни, он не размышлял много» [Чернышевский 1953: 435], то Щедрин ясно демонстрирует понимание причин и механизмов социальных явлений:

> Он очень хорошо понимает, откуда возникает взяточничество, какими фактами оно поддерживается, какими фактами оно могло бы быть истреблено. У Гоголя вы не найдете ничего подобного мыслям, проникающим эти рассказы. Он видит только частный факт, справедливо негодует на него, и тем кончается дело. Связь этого отдельного факта со всею обстановкою нашей жизни вовсе не обращает на себя его внимания [Чернышевский 1953: 436].

Схожей точки зрения придерживался и Добролюбов. Как отмечает Е. И. Покусаев, Чернышевский и Добролюбов не ставили знака равенства между талантливым автором «Губернских очерков», только еще начинавшим серьезную литературную деятельность, и общепри-

знанным гениальным художником Гоголем. Тем не менее они сочли необходимым подчеркнуть исторически обусловленную ограниченность творческих позиций последнего [см.: Покусаев: 17]. Хотя реальные критики видели в Гоголе преимущественно сатирика и далеко не во всем были справедливы к Гоголю, факт преемственности Щедрина по отношению к Гоголю был ими установлен. Современники писателя отмечали, что Щедрин «достойно занял место Гоголя» [Жук: 147]. И в науке утвердилось мнение, что Щедрин — «самый яркий продолжатель гоголевской традиции сатирического смеха» [Бушмин: 688], что, «усвоив художественный опыт Гоголя, Щедрин создал совершенно новый в истории мировой литературы тип политической сатиры» [Машинский: 399]. С. А. Макашин отмечал, что существует самостоятельная «щедринская линия в "гоголевском направлении"», и началась она именно с «Губернских очерков» [Макашин: 476].

Чиновничья тема у Салтыкова-Щедрина также связывалась с Гоголем. И. И. Ясинский отмечал:

> Отрицание Гоголя на первых порах принято нашими правящими сферами с благоволением, как средство исправления распущенных чиновничьих нравов, с которыми было бессильно бороться самое строгое правительство в мире. Точно так же впоследствии были допущены «Губернские очерки» Щедрина к перепечатке во всех губернских ведомостях [Ясинский: 149].

Особого внимания заслуживает рассказ «Приезд ревизора», который планировалось включить в состав «Губернских очерков». Несмотря на то, что само название рассказа «Приезд ревизора» указывает на связь с пьесой Гоголя, долгое время отношениям этого произведения с «Ревизором» не уделялось должного внимания. Единичные наблюдения представлены в примечаниях к 20-томному собранию сочинений писателя, где В. Н. Баскаков и С. А. Макашин отмечают, что «идейный стержень произведения составляет резкое сатирическое выступление Салтыкова против пьесы В. А. Соллогуба "Чиновник" (1856)» [Салтыков-Щедрин 3: 566]. Это объясняется тем, что на текстуальном уровне «Приезд ревизора» непосредственно пародирует «Чиновника». Однако, как указывал Добролюбов в контексте литературно-исторической ситуации, «Губернские очерки», к циклу которых принадлежит

«Приезд ревизора», рассматривались как тексты, призванные исправить то искажение Гоголя, которое было допущено в «Чиновнике» Сологуба [Добролюбов: 14]. Таким образом, «Приезд ревизора» — это не просто отклик на «Чиновника», но и произведение, которое следует рассматривать в связи с «Ревизором» Н. В. Гоголя.

Выступление комедии графа Соллогуба «Чиновник» на сцене Александринского театра в феврале 1856 г. вызвало широкий резонанс. По мнению рецензента «Музыкального и театрального вестника» (предположительно В. Я. Стоюнина), успех постановки объяснялся тем, что «основная идея комедии <…> выражает современную нашу потребность», а зрителей трогает «не столько искусство, сколько чувство общественности, сочувствие благородным мыслям того чиновника, которых мы желаем видеть более и более» [Стоюнин 1856а: 190]. Этот чиновник — главный герой пьесы Надимов, молодой богатый дворянин, добровольно поступивший на низшую должность в провинции. Он противопоставляется стереотипному образу взяточника: образованный, изящный, исполненный гражданского чувства. Надимов произносит патетические монологи, обличающие взяточничество и призывающие честных людей «не гнушаясь мелких должностей», на своем примере показывать образец другим [Соллогуб: 57], заявляя: «надо крикнуть на всю Россию, что пришла пора и, действительно, она пришла, — искоренить зло с корнями» [Соллогуб: 57]. Пьеса сочетала острые социальные вопросы с часто встречаемой в водевилях любовной интригой, в которой оказывается главный герой, создавая идеализированный образ чиновника, соединяющего знатность, богатство, образованность и нравственную ответственность.

Как указывает Н. А. Добролюбов, постановка «Чиновника» заставляла зрителей непосредственно вспомнить гоголевское «Что смеетесь? над собой смеетесь» из «Ревизора» [Добролюбов: 14]. Рецензент «Музыкального и театрального вестника» также прямо связал «Чиновника» с гоголевской традицией:

> Основная идея комедии заимствована у Гоголя <…>, не раз пытаясь выставлять идеалы истинных чиновников, [автор — *Х. Х.*] и в этом увлечении олицетворил мысли в лицо чиновника Надимова [Стоюнин 1856а: 190].

В другой театральной рецензии в том же журнале В. Я. Стоюнин цитировал монолог очень скромно одетого человека из «Театрального разъезда после представления новой комедии» Гоголя, доказывая, что эта идея была высказана Гоголем «почти в той же форме» [Стоюнин 1856b: 190]. Однако Н. Ф. Павлов в «Русском вестнике» подверг резкой критике художественные и идейные достоинства пьесы. По мнению Павлова, пьеса банальна, скучна, нелепа и пуста, представляя собой «и дурную драму и нелепый проект» [Павлов: 78]. «Чиновник» предлагал вариант искоренения взяточничества и судебной несправедливости: заставить богатых дворян-помещиков снизойти до самых низших должностей. Эта конструкция решения проблемы была крайне легкомысленна. Как отметила Л. М. Лотман,

> либеральные «обличители» бюрократии стремились переложить ответственность за положение в стране с правительства на отдельных «злоупотребляющих» мелких чиновников и внушить читателям уверенность в том, что небольшими реформами государственного аппарата, а главное, перестановками внутри бюрократической системы — назначением «честных» чиновников — можно ликвидировать все «язвы» современного государственного управления [Лотман: 371].

Тем не менее образ идеального служащего, созданный в «Чиновнике», позволял посещавшим императорский театр сановникам и чиновникам аплодировать либеральным тирадам Надимова, тогда как «революционные демократы были возмущены этим проявлением барского пренебрежения к народу и его нуждам» [Лотман: 385], усматривая в этом проявление официального либерализма. В июньском номере «Современника» за 1856 г. появилась резкая рецензия, направленная против пустоты образа Надимова. Автор под псевдонимом «Чиновник», выступая от лица бедного чиновника, указывал:

> <…> если автор комедии «Чиновник» хотел нам показать одного из чиновников, делающих за глазами начальства чепуху, то он вполне достиг своей цели, и комедия его есть истинное зеркало действительности; но как в то же время ему угодно было вложить в уста чиновника этого несколько чисто прекрасных слов о любви к отечеству, о долге каждого содействовать к ускорению взяточников, о службе по совести,

> то зачем же было этого так честно говорящего человека показывать нам с такой пустой, ничтожной стороны? [Чиновник: 239].

Эта рецензия обнажала противоречие между словами и делами Надимова. Автор указывал, что герой, разглагольствующий об искоренении зла, на деле не способен исполнять свои обязанности.

Л. М. Лотман отметила, что «критикуя пьесы, подобные "Чиновнику" Соллогуба, Салтыков-Щедрин утверждал, что центральные персонажи этих пьес представляют собой не типы, даже не образы, а "амплуа", стандартную роль для актеров, создающих искусственные, ходульные фигуры на сцене» [Лотман: 384]. Салтыков-Щедрин откликнулся на полемику вокруг «обличительной» драматургии не только в публицистической форме, но и в рассказе «Приезд ревизора». Повествование там начинается с письма, полученного провинциальным чиновником Семеном Семенычем Фурначевым:

> <…> в непродолжительном времени имеет быть к вам на губернию статский советник Максим Федорович Голынцев. Будет у вас под предлогом освидетельствования богоугодных заведений, в действительности же для доскональных разузнаний о нравственном состоянии служащих в вашей губернии чиновников [Салтыков-Щедрин 3: 28].

Далее в письме подробно описываются вкусы и характер ревизора. Узнав о приезде ревизора, чиновники города и их семейства начинают готовить благодетельное выступление для предстоящего смотра; выбранная пьеса — именно «Чиновник». Через десять дней ревизор прибывает в город, и «на заставе встретил его полицеймейстер» [Салтыков-Щедрин 3: 41]. Узнав о предстоящей постановке «Чиновника», ревизор замечает, что это «c'est très sérieux <это очень важно; *фр.*>», а герой Надимов — «старинный дворянин, que c'est un homme de bonne famill <человек хорошей фамилии; *фр.*>, и вдруг этот человек решился не только принести себя в жертву отечеству, но и разорвать всякую связь с "старинным русским развратом" Mais il est presque révolutionnaire, cet homme! <Этот человек почти революционер! *фр.*>» [Салтыков-Щедрин 3: 44].

В споре ревизора Голынцева с Семеновичем, который должен играть Надимова, о том, как понимать эту роль, возникают две проти-

воположные интерпретации. Ревизор полагает: «Надимов человек новый, но вместе с тем и старый... то есть, вот видите ли... душа у него новая, а тело, то есть оболочка... старая!» В свою очередь, Семен Семеныч «утверждал, что у Надимова душа старая, а тело новое... и что в этом-то именно и заключается не катастрофа, а поучительная и вместе с тем успокаивающая цель пиесы: это, мол, ничего, что ты там языком-то озорничаешь, мысли-то у тебя все-таки те же, что и у нас, грешных» [Салтыков-Щедрин 3: 54].

Этот спор обнажает центральный парадокс соллогубовского «идеального чиновника»: действительно ли он меняет систему или лишь облекает старые идеи в новую форму? Итоги постановки наглядно демонстрируют пустоту этого идеала. Актер, играющий Надимова, вместо «человека по наружности холодного, насквозь проникнутого бесподобнейшим comme il faut <порядочностью; *фр.*> и только в глубине души горящего огнем бескорыстия, человека, сбирающегося высказать свою тоску по бескорыстию на всю Россию» [Салтыков-Щедрин 3: 54], «выходил из себя, драл свои волосы и в одном месте дошел до того, что прибил себя по щекам» [Салтыков-Щедрин 3: 54]. Утрированная игра как раз и обнажает пустоту и фальшь надимовского идеала. Рассказ также содержит пародию на театральную критику, которая заявляет: «Благодарение Богу, мы уже поняли свой долг относительно любезного нашего отечества и, положа руку на сердце, можем сказать: Г-н Надимов! в ваших словах заключается горькая правда, но этой правде нет места в Крутогорской губернии» [Салтыков-Щедрин 3: 55].

В. Н. Виноградова отметила, что «прием иронии, заключающийся в употреблении в речи обобщенно-положительных слов, переосмысляемых далее как ироническое выражение отрицательно-оценочных значений, является одним из самых характерных для сатирических произведений. У Щедрина это и способ обличения абсурдной, “перевернутой” точки зрения его героев» [Виноградова: 251]. В данном случае авторский замысел реализуется за счет семантического противоречия: формально высказывание содержит признание «горькой правды», однако последующее утверждение («этой правде нет места в Крутогорской губернии») дезавуирует первоначальную оценку и выявляет скрытую авторскую иронию. Таким образом, это самоуспокоение обличает коллективное лицемерие бюрократии, составляет ответ Щедрина на «Чиновника» и его сторонников. Писатель деконструиру-

ет соллогубовскую концепцию, показывая, что «обличительная» драматургия не меняет систему, а лишь создает видимость критики.

Помимо полемики с Соллогубом, «Приезд ревизора» вступает в сложный диалог с гоголевской пьесой. Эта связь проявляется на нескольких уровнях. Прежде всего, наблюдаются структурные параллели: оба произведения начинаются с известия о приезде ревизора, вызывающего суету в провинции; в обоих случаях повествование начинается с чтения предупредительного письма; имена адресатов писем построены по принципу удвоения: Семен Семеныч (Щедрин) — Антон Антонович (Гоголь). Важную роль играет символика «зеркала». Эпиграф к «Ревизору» — «На зеркало неча пенять, коли рожа крива». В начале «Приезда ревизора» муж упрекает жену: «Хоть бы ты в зеркало, сударыня, посмотрела, на что ты сделалась похожа!» — прямая отсылка к гоголевской метафоре. Щедрин активно использует гоголевские аллюзии в деталях. Сцена с женихом, разбивающим окна, разорвавшим собственную помолвку и ушедшим из дома, отсылает к эпизоду из «Женитьбы», где будущий жених выпрыгивает в окно. Эпизод со «стряпчим, укусившим городничего за живот» [Салтыков-Щедрин 3: 30] перекликается со сценой из «Миргорода» о женщине, «откусившей ухо у заседателя» [Гоголь 2: 223]. Сравнение «пожарных лошадей выкормили, как индеек Ивана Ивановича» [Салтыков-Щедрин 3: 32] содержит отсылку к «Вечерам на хуторе близ Диканьки». Кроме того, в тексте неоднократно звучит «какой приятный (человек)» [Салтыков-Щедрин 3: 46, 51; Гоголь 4: 51], что устанавливает прямую связь между «Приездом ревизора» и «Ревизором».

В сюжетно-композиционном плане «Приезд ревизора» обнаруживает более тесную связь с пьесой Гоголя «Ревизор», нежели с «Чиновником». Оба текста строятся вокруг событий, разворачивающихся в период пребывания ревизора (подлинного или мнимого) в провинциальном городе. При этом в «Приезде ревизора», как и в «Ревизоре», отсутствует развернутое описание природной среды. Данный нарративный прием способствует восприятию городского пространства не как «антропоморфного персонажа» [Журавлева: 507], а как притчевой конструкции, что служит усилению сатирического изображения провинциального чиновничества. Поэтому анализ сатирических приемов, использованных в «Приезде ревизора», позволяет провести сопоставительный анализ сатирической поэти-

ки Салтыкова-Щедрина и Гоголя, а также выявить глубинные связи между произведениями.

Эмиль А. Драйцер выделяет три ключевых типа сатирической характеризации в творчестве Щедрина: инфантилизацию (infantilization); оглупление (stupefication) и физиологизацию (physiologization) [Draitser: 47]. Аналитическая модель, предложенная Э. А. Драйцером, выступает теоретической основой для интерпретации формальных особенностей «Приезда ревизора» и предоставляет подход для сравнения с «Ревизором».

Согласно концепции Драйцера, центральное место в системе сатирической характеризации занимает оглупление — один из наиболее распространенных комических приемов Щедрина. Он заключается в демонстрации интеллектуальной ограниченности персонажа [Draitser: 51]. В «Приезде ревизора» систематическое принижение интеллектуального уровня персонажей проявляется в двух аспектах: во-первых, семантическая путаница в высказываниях, которая прослеживается уже в начале повествования. В письме, полученном статским советником Фурначевым, ревизор характеризуется следующим образом: «в карты играет, но насчет рук и так далее — ни-ни!» [Салтыков-Щедрин 3: 28]. В попытке объяснить ситуацию жене Фурначев говорит: «получил я сегодня письмо… едет к нам ревизор… и, как видно, неблагонамеренный… потому что тово… ни-ни…» «Так вы тово… поприоденьтесь немного!» [Салтыков-Щедрин 3: 29]. Паническое смятение обнажает глупость персонажа. Во-вторых, использование многоточий и частиц (ну, гм и т. д.). Многоточие в тексте Салтыкова-Щедрина выступает не просто как знак препинания, а как дискурсивный маркер, фиксирующий нарушения в течении мысли. Например, в диалоге ревизора с генералом Степаном Степанычем о «состоянии народной нравственности»:

> — Ну, а народная нравственность?
>
> — Насчет народной нравственности тоже могу сказать, что довольно удовлетворительна… конечно, бывают там между ними… ну, да это домашними средствами!..
>
> — Гм… это хорошо! это очень утешительно, что народная нравственность в удовлетворительном состоянии… Потому что народ, ваше превосходительство… это его, можно сказать, единственная забо-

та, чтоб быть нравственным… Если уж и в народе нет нравственности, что же такое будет?

— Это справедливо, ваше превосходительство… в этом отношении, я могу сказать… я очень счастлив… Народ здесь очень нравствен! Одно только обстоятельство меня огорчает: ябедников здесь очень много [Салтыков-Щедрин 3: 48].

Многократное использование многоточий и частиц формирует формальные маркеры несвязности мыслительного процесса.

В гоголевском «Ревизоре» аналогичные признаки концентрированно проявляются в образах Добчинского и Бобчинского — городских помещиков, не принадлежащих к бюрократической системе в строгом значении. В «Приезде ревизора» эти приемы переносятся на чиновников, концентрируясь в образе главы города. Таким образом, у Щедрина прием оглупления направлен не только на демонстрацию интеллектуальной недостаточности отдельных персонажей, но и на разоблачение пустоты общественной дискурсивной системы: герой использует внешнюю форму бюрократического языка, но не способен наполнить ее содержательным смыслом. В последующем диалоге, в ответ на вопрос Голынцева «что вы разумеете под “истинным просвещением”?»,

Генерал задумывается; он хочет выразиться как-нибудь аллегорически, упомянуть про невинность души, про доверчивость, про веселое и безгорестное выражение физиономии и другие несомненные признаки «истинного просвещения», но так как в ораторском искусстве он никогда не имел случая упражняться (потому что и вообще в России искусство это находится в младенчестве), то весьма естественно, что мысли его путаются и в голове его поднимается такой сумбур, для приведения которого в порядок необходимо было бы учредить целое временное отделение с тремя столами, из коих один заведовал бы невинностью души, другой — доверчивостью и т. д. [Салтыков-Щедрин 3: 49].

С одной стороны, данный эпизод может быть истолкован как ответ на гоголевскую трактовку вопроса о просвещении; с другой стороны, он отражает когнитивный разрыв между речью и мышлением персонажа. Герой пытается оперировать дискурсивными конструкциями, которые лишь маскируют смысловую пустоту, и стремится вербали-

зовать то, что по своей природе не поддается описанию. Особую роль при этом играет метафора «временного отделения», создающая эффект рефлексивной иронии над бюрократическим способом мышления.

Драйцер отмечает, что «прием физиологизации приводит к полной редукции интеллектуальных качеств персонажа; многогранность человеческой натуры упрощается до примитивного удовлетворения базовых инстинктивных потребностей, таких как потребность в пище и сексуальное влечение» [Draitser: 47]. Влечение к еде и плотские желания как сквозная тема творчества Гоголя находят отражение в «Ревизоре», прежде всего в образе Хлестакова. Между тем в «Приезде ревизора» этот прием выражается в акцентированном изображении телесных черт, которые подменяют духовное начало персонажа или принижают его. Характерный пример — образ Семеновича, исполнителя роли Надимова «Чиновника». По словам рассказчика, «во-первых, он имеет привычку постоянно издавать носом какой-то неприятный свист, а во-вторых, и фигура у него какая-то странная, угловатая» [Салтыков-Щедрин 3: 33], играет он, «искрививши судорожно рот» [Салтыков-Щедрин 3: 36]. Носовой свист, подергивания, судорожные движения — физиологические проявления, выходящие за пределы сознательного контроля, указывают на автономность тела, не подвластную разуму. Они сигнализируют о когнитивном уродстве как самого персонажа, так и исполняемой им роли. Если у Гоголя физиологизация проявляется в конфликте между телесным и духовным началом, то у Щедрина она приобретает более выраженный патологический оттенок: телесные недостатки полностью утрачивают контроль со стороны духа, подобно тому как нравственные проблемы, которые они олицетворяют, не могут быть восполнены моральными призывами.

Менее заметная в «Ревизоре» инфантилизация в «Приезде ревизора» проявляется в указании на умственную незрелость взрослых персонажей. Например, во время обеда ревизор Голынцев обсуждает с Дарьей Михайловной гетевский роман. В ответ на ее вопрос, который «слишком уж отзывается метафизикой» [Салтыков-Щедрин 3: 51], он безмолвствует. Интеллектуальная несостоятельность ревизора иронически низводит его до статуса ребенка, что контрастирует с его надзирательной властью. Одновременно Щедрин заставляет детей использовать язык взрослых дискурсивных систем, что порождает семантическое смещение и десакрализует бюрократическую

систему. Например, когда Максим Федорыч спрашивает сына Дарьи Михайловны, «куда хочется, в военную или штатскую», мальчик отвечает: «Я хочу в кьясном мундийе ходить» [Салтыков-Щедрин 3: 44]. Ребенок воспроизводит буквальное значение «красного мундира», а не его символическое значение, связанное с властью. Рассогласование между дискурсивными системами взрослых и детей обнажает пустоту дискурса первых.

Кроме того, финал «Приезда ревизора», подобно концовке «Ревизора» Гоголя, обладает многослойной семантикой, что соотносится и с общей тенденцией Щедрина к символичности финалов (например, похороны в «Губернских очерках», блин как символ в «Пошехонской старине» [Дмитренко: 208], полифункциональность финала «Истории одного города» [Ауэр: 108]). Последняя фраза рассказа — «В эту же ночь послал бог снежку, который в каких-нибудь два часа закрыл самый след повозки Максима Федорыча» [Салтыков-Щедрин 3: 57] — концентрированно выражает сатирическую поэтику произведения. В ней можно выделить два механизма порождения смысла.

Во-первых, интертекстуальный диалог с «Ревизором» Гоголя. Финал перекликается с немой сценой гоголевского произведения. Как указывает Ю. В. Манн, немая сцена в произведениях Гоголя связана с потрясением, вызванным испугом — страхом [Манн: 332]. Если у Гоголя остановка сценического времени создает эффект мгновенной вечности, фиксирующей страх перед судом, то Щедрин заставляет время течь. Тем самым писатель подчеркивает, что страх, вызванный приездом ревизора, носит лишь временный характер, внешние потрясения не меняют сущности бюрократической системы провинциального городка.

Во-вторых, символика образов «следа» и «снежки». Исчезновение следа ревизора символизирует иллюзорность его миссии: инспекционная поездка не привела к реальным изменениям в жизни города. Примечательно, что со «следом» непосредственно связан образ дороги, который акцентируется в тексте: «сани быстро скользят по едва пробитой дороге, а пристяжные лошади, взрывая копытами снег, одевают экипажи серебристым облаком пыли, что также очень недурно» [Салтыков-Щедрин 3: 47]. Как отмечает Макашин, «в литературном отношении образ дороги навеян Гоголем» [Салтыков-Щедрин 2: 521].

В творчестве Гоголя этот образ характеризуется открытостью, что позволяет М. Я. Вайскопфу трактовать его как символическую конструкцию, связанную с воссоединением мира [Вайскопф: 104]. В «Приезде ревизора» происходит инверсия этой традиции: дорога как физический носитель ревизорского контроля в финале оказывается «закрытой» снежкой. Этот мотив завершает тематическую разработку произведения, подчеркивая тщетность бюрократических процедур. Помимо этого, персонифицирующая формулировка «послал бог снежку» дополнительно акцентирует отсутствие субъектности у персонажей. Природа («Бог») активно корректирует события, буквально заметая следы ревизора, что обнажает фундаментальное бессилие чиновников, действия которых оказываются вторичными по отношению к стихийным, неподконтрольным силам.

Таким образом, в «Приезде ревизора» Салтыков-Щедрин выстраивает диалогический отклик на «Ревизор» Гоголя, одновременно обнажая абсурдность и внутреннюю пустоту бюрократической системы. Гоголевская традиция служит смысловой и структурной предпосылкой для понимания художественной стратегии Щедрина. Однако писатель выходит за рамки простого наследования, переосмысляет ключевые сатирические приемы и символические конструкции, превращая их в инструмент собственной художественной интерпретации. Наиболее ярко данная тенденция проявляется в трансформации образа центрального героя «Ревизора», который в творчестве Щедрина приобретает новые семантические оттенки.

Вопрос о подлинном герое комедии Гоголя «Ревизор» неоднократно становился предметом литературно-критических дискуссий. В. Г. Белинский сформулировал по этому поводу две различные позиции. В статье 1839 г. о «Горе от ума» критик утверждал, что Хлестаков не может считаться центральным персонажем:

> Многие почитают Хлестакова героем комедии, главным ее лицом. Это несправедливо. Хлестаков является в комедии не сам собою, а совершенно случайно, мимоходом… Герой комедии — городничий как представитель этого мира призраков [Белинский 1953: 100].

Однако в 1842 г. в письме к Гоголю он пересмотрел свою точку зрения, признав: «теперь я понял, почему вы Хлестакова считаете героем

вашей комедии, и понял, что он точно герой ее» [Белинский 1952: 356]. Сам Гоголь не давал прямых указаний по поводу главенства Хлестакова, но подробно комментировал природу его поведения. По мнению писателя, Хлестаков — это «лицо фантасмагорическое, лицо, которое, как лживый, олицетворенный обман, унеслось вместе с тройкой» [Гоголь 4: 118]. Гоголь подчеркивал, что герой не является сознательным обманщиком: Хлестаков «вовсе не надувает; он не лгун по ремеслу; он сам позабывает, что лжет, и уже сам почти верит тому, что говорит... то вообще лучшая и самая поэтическая минута в его жизни — почти род вдохновения» [Гоголь 4: 100]. Таким образом, Хлестаков предстает как актер, настолько вжившийся в роль, что теряет грань между реальностью и фантазией. Схожую позицию занимал и А. А. Григорьев, считавший Хлестакова гиперболой, но при этом подлинной:

> Хлестаков — собственно гипербола, хотя в высокой степени истинная <…> Разумеется, ни один известный нам и мне Хлестаков не заврется до сочинения «Фенеллы» — но между тем, как хорошо и истинно это сочинение [Григорьев: 120].

Салтыков-Щедрин включается в общий спор современников о Хлестакове — и создает актера и фантазера в рассказе «Приезд ревизора». Статский советник Максим Федорович Голынцев, прибывающий в Крутогорск в качестве настоящего ревизора, наследует многие черты гоголевского героя: он «словоохотлив и добросердечен; любит женский пол и тонкое вино; выпивши, откровенен и шутлив без меры; в особенности уважает людей, которые говорят по-французски, хотя бы то были даже молокососы; в карты играет» [Салтыков-Щедрин 3: 28]. Голынцев не обманщик, а настоящий ревизор, выполняющий серьезную миссию: «ехал он довольно медленно, потому что на всякой станции собирал под рукою от станционных писарей и ямщиков сведения о генерале Голубовицком» [Салтыков-Щедрин 3: 40]. На первый взгляд, он не актер, а зритель организованного местными чиновниками театрального представления. Однако Щедрин включает его в общую игру с помощью символических деталей. В пятой главе «Приезда ревизора» описывается обед у генерала в честь ревизора; последним блюдом подают «малиновое желе в виде развалин Колизея, внутри которых горела стеариновая свечка» [Салтыков-Щедрин 3: 43]. После

нескольких застольных разговоров, в конце встречи, «желе с стеариновою свечкой отвлекает общее внимание. Максим Федорыч с любопытством следит за блюдом, пока обносят им всех гостей, и в заключение находит, que c'est joli <как красиво! *фр.*>» [Салтыков-Щедрин 3: 46]. Акцент на этом блюде со стеариновой свечой придает ему особое значение. Слово «стеариновая» фонетически перекликается с «театром», а сама свечка служит не просто украшением еды, а выполняет функцию, которую М. М. Бахтин называл театральной «рампой» [Бахтин: 12], отделяющей сценическое пространство от реальности, освещающей сцену. Щедрин тем самым показывает, что все тщательно спланированные крутогорскими чиновниками мероприятия — обед, разговоры, благотворительный спектакль, бал — по сути, представляют собой роскошную сцену, возведенную для ревизора, и ревизор с ними — они актеры на этой сцене. В отличие от «Ревизора», где в роль погружен только Хлестаков, у Щедрина игра становится коллективной: все персонажи — Хлестаковы, воплощающие «мир призраков», о котором писал Белинский. В финале «Ревизора» Хлестаков — это «лицо фантасмагорическое, лицо, которое, как лживый, олицетворенный обман, унеслось, вместе с тройкой» [Гоголь 4: 118], а в «Приезде ревизора» тройка ревизора ведет за собой «длинную вереницу саней, растянувшуюся на полверсты» [Салтыков-Щедрин 3: 47] по равнине.

У Гоголя фантазии Хлестакова развиваются постепенно. Сначала он исходит из своей реальной службы, хвастаясь знакомством с начальником отделения, но не может оторваться от реальности и проговаривается: «Хотели было даже меня коллежским асессором сделать» [Гоголь 4: 48]. Затем он переходит к литературе, заявляя: «Литераторов часто вижу. С Пушкиным на дружеской ноге» [Гоголь 4: 48], — и, наконец, полностью погружается в вымысел, утверждая, что он автор множества произведений: «Все это, что было под именем барона Брамбеуса “Фрегат Надежды” и “Московский телеграф” <...> все это я написал» [Гоголь 4: 49]. Именно в фантазиях о литературе Хлестаков обретает уверенность, «уже сам почти верит тому, что говорит» [Гоголь 4: 100], и его хвастовство становится все более гиперболическим, рисуя картину с «тридцать пять тысяч одних курьеров» [Гоголь 4: 50]. Можно считать, что стремление к литературной славе и есть тот источник вдохновения, о котором говорит Гоголь, — основа самофантазирования Хлестакова.

У Щедрина коллективная игра также строится вокруг литературы. Разговоры фактической устроительницы благотворительного вечера, генеральши Дарьи Михайловны, с ревизором Голынцевым полны литературных аллюзий: от Бальзака с его виконтессой де Босеан, Жорж Санд с ее Мартой и Лукрецией Флориани, до гетевского «Избирательного сродства». Когда Дарья Михайловна цитирует сцену из «Избирательного сродства», где говорится о том, что «Шарлотта, отдаваясь своему мужу, вдруг чувствует», и спрашивает Голынцева: «сердце ли это или воображение?», — ревизор умолкает, потому что «он в первый раз слышал о Шарлотте, да сверх того и вопрос Дарьи Михайловны слишком уж отзывается метафизикой», а после объяснений генеральши он «решительно побежден» [Салтыков-Щедрин 3: 51]. Литература становится ставкой в игре власти, декорацией, реквизитом спектакля, символом, подтверждающим статус, и объектом поклонения.

Особую роль играет выбор пьес для спектакля. В «Приезде ревизора» наряду с «Чиновником» ставится основанный на французской комедии водевиль «В людях ангел, не жена, дома с мужем сатана». Выбор этой пьесы обладает многоуровневой семантикой. На поверхностном уровне решение о постановке именно этой пьесы обусловлено личными предпочтениями ревизора Максима Федоровича Голынцева, проявляющего особую склонность к французской культуре и изящным искусствам.

На концептуальном уровне выбор данной пьесы выполняет три ключевые символические функции.

Во-первых, слово «ангел» в названии пьесы приобретает двойственное значение, отсылающее к первоначальному восприятию Голынцева местными жителями. Сразу после прибытия, проявив участие к встретившему его у заставы полицмейстеру, ревизор производит на горожан исключительно благоприятное впечатление: «Максим Федорыч не человек, а ангел» [Салтыков-Щедрин 3: 41]. Однако эта ангельская ипостась потенциально содержит в себе противоположный, демонический аспект. Подобная амбивалентность подчеркивает двойственную природу бюрократической системы: внешнее благочестие и добродетельность могут скрывать внутреннюю порочность и лицемерие.

Во-вторых, сопоставление любовной комедии с «обличительной» пьесой «Чиновник» снижает серьезность последней, превращая ее в

элемент развлекательной программы. Этот прием перекликается с организацией «живых картин», где произведения с любовной и даже эротической тематикой соседствуют с героическим сюжетом «Молодой грек с ружьем». Парадокс ситуации раскрывается в реплике о необходимости поручить роль молодого грека женщине: хотя переодевание женщины в мужской костюм «в некотором смысле делает ущерб общественной нравственности», но «молодого грека должна взять на себя особа женского пола — это несомненно» [Салтыков-Щедрин 3: 34]. Таким образом, абсолютный авторитет политической правильности превращается в объект иронии, разоблачающей иллюзорность и абсурдность культа литературы.

В-третьих, фамилия главных героев пьесы — Славские — напрямую отсылает к корню «слава», расширяя смысловое поле произведения до тщеславия. После спектакля губернские ведомости публикуют рецензию, особо отмечающую: «как увлекательно-наивна была Славская!». Культ литературы становится инструментом мифологизации действительности, маскирующим реальные социальные проблемы. Таким образом, Щедрин раскрывает, что основанная на литературе иллюзия и культ «изящной словесности» по своей сути представляют собой стремление к чести и славе. Через данный художественный прием Салтыков-Щедрин смещает фокус сатиры: от обличения чиновничьего общества, разделяющего литературные иллюзии с Хлестаковым, к критике либералов, чьи слова расходятся с делами. Подобно тому, как Хлестаков мнит себя другом Пушкина, представители либерального лагеря проповедуют светлое будущее страны, избегая при этом решения острых социальных проблем. Таким образом, иллюзии либералов и фантазии Хлестакова оказываются явлениями одного порядка — формами самолюбования и самообмана, позволяющими обществу избегать подлинного осмысления и преодоления своих пороков.

Образ Хлестакова, созданный Гоголем в комедии «Ревизор», получает новое осмысление и в критике Салтыкова-Щедрина, представая как «современный призрак» [Салтыков-Щедрин 6: 381], переосмысленный и наделенный новым философским содержанием. В щедринских «Петербургских театрах» этот образ соединяется с метафорой «балета», становясь инструментом анализа проблем русской современности.

В статье 1863 г. «Современные призраки» Салтыков-Щедрин формулирует концепцию «призрака», которая, согласно исследованию

Е. Г. Постниковой, выступает в данной публицистике как художественная форма осмысления Салтыковым-Щедриным концепта русского политического мифа [Постникова: 10]. Параллельно в тексте произведения значимую смысловую нагрузку несет образ балета, который требует отдельного рассмотрения. По определению Щедрина,

> в основание балета берется что-либо произвольное и неизвестное, которое предлагается как непроизвольное и окончательно признанное, что-либо чудодейственное и неестественное, которое принимается за нечто обыкновенное, вытекающее из природы вещей [Салтыков-Щедрин 6: 398].

Щедрин описывает механизм действия «призрака» на примере балетного спектакля: балетмейстер «собственною своею властью вызвал этого духа из тьмы, собственною властью наделил его силою и могуществом», заставив «духа, неизвестно откуда явившегося, духа, не имеющего ни роду, ни племени, духа, взявшего напрокат из театральной гардеробной золотые крылышки» стать «решителем человеческих судеб» [Салтыков-Щедрин 6: 398]. Это и есть механизм действия «призрака» по Щедрину: пустая форма наделяется реальным содержанием, иллюзорная оболочка принимается за прочную сущность, неизвестное и недоказанное выдается за известное и доказанное. Критика Щедрина направлена на духовную деконструкцию современного общества. Он призывает философов-идеалистов и философов-юристов «сойти в тайники сердец своих» и «проверить те начала, на защиту которых они ополчаются», а затем посетить балет. Там они «с краской стыда на лице почувствуют, что целую жизнь свою посвятили не чему иному, а именно только сочинению балетов» [Салтыков-Щедрин 6: 399]. Балет из конкретного вида искусства во всеобщем понимании возводится в ранг универсального способа познания и модели социального функционирования: те «краеугольные камни, те основания, те убежища», которые общество с таким самодовольством выставляет напоказ, «в сущности ничем не отличаются от Духа Долины» [Салтыков-Щедрин 6: 399]. Вся духовная жизнь современного общества — его философия, право, моральные представления — повторяет логику балета: форма заполняет отсутствие содержания, игра подменяет реальное бытие.

Статья Щедрина «“Русалка и рыбак”. Фантастический балет в 3-х картинах (5 отд.), соч. Ж. Перро, музыка Пуни» (Далее сокращенно «Русалка и рыбак») продолжает и углубляет эту критическую линию, служа инструментом анализа современности. В сатирическом балетном либретто «Мнимые враги, или ври и не опасайся!», приложенном к статье «Русалка и рыбак», Щедрин персонифицирует «отечественный либерализм» в образе, который называется именно Иваном Александровичем Хлестаковым. В финале этот образ сливается с «отечественно-консервативной силой» Давыловым, образуя «одно нераздельное целое» с двойной фамилией «Хлестаков-Давылов» [Салтыков-Щедрин 5: 214]. В либретто Хлестаков исполняет «большой танец отечественного либерализма», характеризуя его как «нечто тонкое, легкое, неуловимое, как то па, которое я выделываю». Он описывает либерализм как «шалунью-нимфу», которую можно видеть издали, но невозможно поймать, и «волшебный букет цветов», удаляющийся по мере приближения [Салтыков-Щедрин 5: 211]. Щедрин обличает сущность русского либерализма: тот позиционирует себя как нечто «тонкое, легкое», но всегда далек от реальности, он «жгучий и пламенный с виду, он не жжет никого, но многим позволяет греть около себя руки» [Салтыков-Щедрин 5: 211], поскольку никогда не касается подлинных проблем. Слияние Хлестакова с Давыловым указывает на изначальное родство либерализма и консерватизма — якобы противоположных лагерей, которые на деле представляют собой пустую форму. Как отмечал Щедрин в «Современных призраках», они «представляют один и тот же принцип, только в одном лагере он является несколько смягченным, в другом — в своих первоначальных грубых формах» [Салтыков-Щедрин 6: 390].

Как достаточно справедливо отмечает З. С. Брощевский, статьи создавались в контексте полемики «Современника» с почвенниками [Брощевский: 149]. Щедрин не только иронизирует над читателями «Эпохи» в тексте «Русалки и рыбака», но и вводит в либретто образ «стрижей» — метафору ключевых фигур почвенничества. В сцене у храма Славы «стрижи» поют на соснах в болоте, возвещая появление Хлестакова и Давылова и присутствуя при их слиянии. Эта сцена иллюстрирует мысль писателя о том, что призыв почвенников «вернуться к почве» — оторванная от реальности риторика. Они заявляют о близости к народу, но, подобно хлестаковскому либерализму, остаются

в плену пустых слов и поз. Как отмечает Щедрин в «Современных призраках»:

> Всякий призрак имеет свою долю истины или, лучше сказать, всякий призрак есть истина, но истина, ограниченная в пространстве и во времени. Сверх того, всякий призрак есть протест против другого призрака, дряхлого и не соответствующего потребностям жизни. Сверх того, всякий призрак есть вместе с тем переходное звено от призрака прошлого и известного к призраку грядущему и неизвестному [Салтыков-Щедрин 6: 385].

Каждый новый идеал может превратиться в пустую форму, каждая новая истина стать новым призраком. Таким образом, «Большой танец отечественного либерализма» Хлестакова и пение «стрижей» образуют семиотическое целое. Оба явления представляют собой способ духовного существования, подменяющий реальность словами, а действие — позой. Через образ Хлестакова-призрака Салтыков-Щедрин раскрывает механизм формирования социальных иллюзий. Писатель показывает, как пустые формы — будь то либерализм, консерватизм или почвенничество — наделяются мнимым содержанием и принимаются обществом за истину.

Проведенное исследование показывает, что взаимосвязь между произведениями «Приезд ревизора» и «Ревизор» на текстовом и тематическом уровнях обладает столь значительной степенью выраженности, что ее невозможно игнорировать. Более того, истоки концентрированного использования образа Хлестакова в полемике Салтыкова-Щедрина 1860-х гг. прослеживаются уже в его раннем рассказе «Приезд ревизора», написанном в 1850-е гг. Любопытно отметить, что статья Ф. М. Достоевского «Г-н Щедрин, или Раскол в нигилистах» также содержит пародию на щедринский рассказ «Приезд ревизора». В ней персонаж Щедродаров заявляет: «У меня в одном месте есть, что “стряпчий городничему живот укусил”» [Достоевский: 349]. Этим Достоевский стремится принизить комические элементы в произведении Щедрина, однако сама эта цитата демонстрирует, что рассказ «Приезд ревизора» заслуживает пристального внимания в рамках творческого наследия писателя. Кроме того, внимательный критический разбор Щедриным многих доктрин и теорий побудил Достоевского

навесить на него ярлык «нигилиста». Однако подобная маркировка сама по себе является упрощением сложности щедринской мысли. Салтыков-Щедрин не был простым отрицателем: его критика всегда была направлена на конкретные социальные явления и интеллектуальные тенденции, не представляя собой нигилистическое отношение ко всем ценностям. Писатель выступал против оторванного от реальности и самоопьяняющего дискурса — будь то либеральные разговоры или преклонение перед «почвой». По его убеждению, все это является формами духовной анестезии, позволявшей людям уклоняться от решения реальных проблем. Критический дух Салтыкова-Щедрина отличается непредвзятостью по отношению ко всем идеологиям и высмеивает любые формы догматизма. Когда идеи самих революционных демократов превратились в новую ортодоксию, щедринская сатира стала обоюдоострым мечом: она могла использоваться для критики старого порядка, но могла быть обращена и против новой системы. Эта особенность обусловила двойственное положение писателя в советской традиции: с одной стороны, его творчество служило инструментом критики дореволюционного строя, с другой — требовало избирательного подхода к интерпретации его сатиры.

Список литературы

Источники

Белинский В. Г. Горе от ума. Комедия в 4-х действиях, в стихах, сочинение А. С. Грибоедова. Второе издание, С.-Петербург, 1839: <Отрывок из статьи> // Н. В. Гоголь в русской критике. М.: Худож. лит. 1953. С. 68–106.

Белинский В. Г. Из письма Гоголю Н. В., 20 апреля 1842 г. С.-Петербург // Н. В. Гоголь в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1952. С. 355–358.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т. М.; Л.: АН СССР, 1937. Т. 2: Миргород. 763 с.

Гоголь Н. В. Полн. собр. соч. в 14 т. М.; Л.: АН СССР, 1951. Т. 4: Ревизор. 522 с.

Григорьев А. А. Театральная критика. Ленинград: Искусство, 1985. 407 с.

Добролюбов Н. А. Губернские очерки Щедрина. Из записок отставного надворного советника Щедрина (собрал и изд. М. Е. Салтыков). СПб.: Деятель, 1912. 42 с.

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит., 1965–1977.

Соллогуб В. А. Чиновнк // Обличители: русские пьесы о чиновниках 1850-х годов / сост. К. Зубков, А. Федотов. М.: Common Place, 2019. С. 30–69.

<Стоюнин В. Я.> В. С. Чиновник, комедия Графа Сологуба // Музыкальный и театральный вестник. 1856a. № 10. С. 190–192.

Стоюнин В. Я. Чиновник, комедия в одном действии Графа Сологуба // Музыкальный и театральный вестник. 1856b. № 14. С. 265–271.

Чернышевский Н. Г. Собр. соч.: в 15 т. М.: ОГИЗ, 1948. Т. 4: Статьи и рецензии. 1856–1857. 983 с.

Чернышевский Н. Г. Соч. и письма Н. В. Гоголя // Н. В. Гоголь в русской критике: сб. ст. М.: Худож. лит. 1953. С. 427–481.

Чиновник. Несколько слов о комедии «Чиновник» // Современник. 1856. № 6. С. 235–244.

Ясинский И. И. Критические статьи М. Чуносова. СПб: типо-лит. С. Н. Цепова, 1904. 175 с.

Исследования

Ауэр А. П. О природе символической образности в «Истории» Щедрина // Русская литература XIX века. Традиция и поэтика. Коломна: Коломенский государственный педагогический институт, 2008. С. 102–108.

Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990. 527 с.

Брощевский З. С. Щедрин и Достоевский. История их идейной борьбы. М.: Гослитиздат, 1956. 392 с.

Бушмин А. С. М. Е. Салтыков-Щедрин // История русской литературы: в 4 т. Л.: Наука, 1982. Т. 3. С. 653–694.

Вайскопф М. Я. Сюжет Гоголя: Морфология. Идеология. Контекст. М.: Радикс, 1993. 588 с.

Виноградова В. Н. Об «образе автора» в сатирической прозе XIX века: М. Е. Салтыков-Щедрин // Труды Института русского языка им. В. В. Виноградова.

2025. № 2. С. 249–258.

Дмитренко С. Ф. Салтыков (Щедрин). М.: Молодая гвардия, 2022. 505 с.

Жук А. А. От Гоголя к Щедрину (эволюция поэтики русской сатиры) // Салтыков-Щедрин, 1826–1976: Статьи. Материалы. Библиография. Ленинград: Наука, 1976. С. 145–164.

Журавлева А. И. Город Глупов и город Канилов // М. Е. Салтыков-Щедрин: pro et contra, антология: Книга вторая / сост., выступ. статья, коммент. С. Ф. Дмитренко. СПб.: РХГА, 2016. С. 505–512.

Лотман Л. М. Драматургия шестидесятых годов XIX века (общий обзор) // История русской литературы: в 10 т. М.; Л.: АН СССР, 1956. Т. 8, ч. 2.: Литература шестидесятых годов. С. 351–406.

Макашин С. А. Салтыков-Щедрин. Биография (1826–1856). М.: Гослитиздат, 1951. 587 с.

Манн Ю. В. Поэтика Гоголя. М.: Худож. лит., 1988. 412 с.

Машинский С. И. Художественный мир Гоголя: Пособие для учителей. М.: Просвещение, 1979. 156 с.

Павлов Н. Ф. Разбор комедии графа Соллогуба «Чиновнк» // Обличители: русские пьесы о чиновниках 1850-х годов / сост. К. Зубков, А. Федотов. М.: Common Place, 2019. С. 78–134.

Постникова Е. Г. Мифология власти и власть мифологии: М. Е. Салтыков-Щедрин — Ф. М. Достоевский. Магнитогорск: Магнитогорский государственный университет, 2009. 230 с.

Draitser E. A. Techniques of Satire: The Case of Saltykov-Ščedrin. Berlin; New York: Mouton de Gruyter, 1994. 213 p.

References

Auer, A. P. "O prirode simvolicheskoi obraznosti v 'Istorii' Shchedrina" ["On the Nature of Symbolic Imagery in Saltykov-Shchedrin's 'History'."]. *Russkaia literatura XIX veka. Traditsiia i poetika* [*Russian Literature of the 19th Century: Tradition and Poetics*]. Kolomna, Kolomna State Pedagogical Institute Publ., 2008, pp. 102–108. (In Russ.)

Bakhtin, M. M. *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa* [*Rabelais and His World: The People's Culture of the Middle Ages and the Renaissance*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1990. 527 p. (In Russ.)

Broschewsky, Z. S. *Shchedrin i Dostoevsky. Istoriia ikh ideinoi bor'by* [*Shchedrin and Dostoevsky*: *The History of Their Ideological Struggle*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1956. 392 p. (In Russ.)

Bushmin, A. S. "M. E. Saltykov-Shchedrin" ["M. E. Saltykov-Shchedrin"]. *Istoriia russkoi literatury: v 4 t.* [*History of Russian Literature: in 4 vols.*], vol. 3. Leningrad, Nauka Publ., 1982, pp. 653–694. (In Russ.)

Vaiskopf, M. Ia. *Siuzhet Gogolia: Morfologiia. Ideologiia. Kontekst* [*Gogol's Plot: Morphology. Ideology. Context*]. Moscow, Radiks Publ., 1993. 588 p. (In Russ.)

Vinogradova, V. N. "Ob 'obraze avtora' v satiricheskoi proze XIX veka: M. E. Saltykov-Shchedrin" ["On the 'Image of the Author' in 19th-Century Satirical Prose: M. E. Saltykov-Shchedrin"]. *Trudy Instituta russkogo iazyka im. V. V. Vinogradova* [*Proceedings of the V. V. Vinogradov Russian Language Institute*], no. 2, 2025, pp. 249–258. (In Russ.)

Grigor'ev, A. A. *Teatral'naia kritika* [*Theatrical Criticism*]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1985. 407 p. (In Russ.)

Dmitrenko, S. F. *Saltykov (Shchedrin)* [*Saltykov (Shchedrin)*]. Moscow, Molodaia gvardiia Publ., 2022. 505 p. (In Russ.)

Zhuk, A. A. "Ot Gogolia k Shchedrinu (evoliutsiia poetiki russkoi satiry)" ["From Gogol to Shchedrin: The Evolution of the Poetics of Russian Satire"]. *Saltykov-Shchedrin, 1826–1976: Stat'i. Materialy. Bibliografiia* [*Saltykov-Shchedrin, 1826–1976: Articles. Materials. Bibliography*]. Leningrad, Nauka Publ., 1976, pp. 145–164. (In Russ.)

Zhuravleva, A. I. "Gorod Glupov i gorod Kanilov" ["The City of Glupov and the City of Kanilov"]. *M. E. Saltykov-Shchedrin: pro et contra, antologiia: Kniga vtoraia* [*M. E. Saltykov-Shchedrin: Pro et Contra, Anthology: Book Two*], comp., introd., and comm. by S. F. Dmitrenko. St. Petersburg, Russian Christian Academy for the Humanities Publ., 2016, pp. 505–512. (In Russ.)

Lotman, L. M. "Dramaturgiia shestidesiatykh godov XIX veka (obshchii obzor)" ["Drama of the 1860s (A General Overview)"]. *Istoriia russkoi literatury: v 10 t.* [*History of Russian Literature: in 10 vols.*], vol. 8, part 2. Moscow, Leningrad, Academy of the Sciences of the Soviet Union Publ., 1956, pp. 351–406. (In Russ.)

Makashin, S. A. *Saltykov-Shchedrin. Biografiia (1826–1856)* [*Saltykov-Shchedrin: A Biography (1826–1856)*]. Moscow, Goslitizdat Publ., 1951. 587 p. (In Russ.)

Mann, Iu. V. *Poetika Gogolia* [*The Poetics of Gogol*]. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1988. 412 p. (In Russ.)

Mashinskii, S. I. *Khudozhestvennyi mir Gogolia: Posobie dlia uchitelei* [*The Artistic World of Gogol: A Handbook for Teachers*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1979. 156 p. (In Russ.)

Pavlov, N. F. "Razbor komedii grafa Solloguba ʻChinovnikʼ." ["A Review of Count Sollogub's Comedy ʻThe Official'."]. *Oblichiteli: russkie p'esy o chinovnikakh 1850-kh godov* [*Denouncers: Russian Plays about Officials of the 1850s*], comp. by K. Zubkov and A. Fedotov. Moscow, Common Place Publ., 2019, pp. 78–134. (In Russ.)

Postnikova, E. G. *Mifologiia vlasti i vlast' mifologii: M. E. Saltykov-Shchedrin — F. M. Dostoevskii* [*Mythology of Power and the Power of Mythology: M. E. Saltykov-Shchedrin vs. F. M. Dostoevsky*]. Magnitogorsk, Magnitogorsk State University Publ., 2009. 230 p. (In Russ.)

Draitser, E. A. Techniques of Satire: The Case of Saltykov- Ščedrin. Berlin, New York, Mouton de Gruyter Publ., 1994. 213 p. (In English)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-122-147
https://elibrary.ru/PQZHGA
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Д. Н. Христенко
Российский государственный аграрный университет —
МСХА имени К. А. Тимирязева
г. Москва, Россия

Л. Н. Толстой и рабочий вопрос в России в начале XX в.

Аннотация: В центре статьи находится проблема отношения Толстого к русскому рабочему движению, попытки писателя содействовать его решению. Кратко рассматривается мнение Толстого по поводу благотворительности, его высказывания о необходимости глобальной трансформации порядков в государстве. Автор статьи показывает, что писатель выдвигал обвинения равнодушному к судьбе русского народа правительству, боролся за права обездоленных и прежде всего крестьян, подробно обращался к проблеме притеснений и тяжелейших условий рабочих. Изображение жизни фабричных, их положения нашло отражение как в художественном творчестве Толстого, преимущественно в романе «Воскресение», так и в публицистике писателя, в статьях «Рабство нашего времени» (была адресована Толстым грамотным людям), «Единственное средство» (в ней Толстой от лица народа обратился к властям и собственникам производства), «К рабочему народу» (где писатель обратился уже к самим рабочим). В статье также показана история общения Толстого с иваново-вознесенским фабрикантом своего времени Д. Г. Бурылиным, оценивается нравственное влияние писателя на владельца мануфактур.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, рабочий вопрос, фабрики, фабриканты, стачки, общественное движение, Д. Г. Бурылин, городская нищета, бедность

Информация об авторе: Дмитрий Николаевич Христенко, кандидат исторических наук, Российский государственный аграрный университет — МСХА имени К. А. Тимирязева, ул. Тимирязевская, д. 49, 127434 г. Москва, Россия, ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6221-8991

E-mail: khristenko1983@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 24.04.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 11.09.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Христенко Д. Н.* Л. Н. Толстой и рабочий вопрос в России в начале XX в. // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 122–147. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-122-147

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 122–147. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 122–147. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Dmitrii N. Khristenko
Russian State Agrarian University —
Moscow Timiryazev Agricultural Academy
Moscow, Russia

L. N. Tolstoy and the Labor Question in Russia at the Beginning of the 20th Century

Abstract: The article focuses on Tolstoy's attitude toward the Russian labor movement and his efforts to help address the issues surrounding it. It briefly examines Tolstoy's views on charity, as well as his arguments for a fundamental, large-scale transformation of the state's social and political order. The author demonstrates that Tolstoy leveled accusations against a government indifferent to the fate of the Russian people, championed the rights of the downtrodden — above all the peasantry — and addressed in detail the oppression and dire conditions faced by industrial workers. His depiction of the lives and circumstances of factory workers appears both in his literary fiction — most notably the novel "Resurrection" — and in his non-fiction writings, including "The Slavery of Our Times" (addressed to the literate public), "The Only Means" (in which Tolstoy, speaking on behalf of the people, addressed the authorities and the owners of the means of production), and "To the Working People" (addressed directly to the workers themselves). The article also explores the history of Tolstoy's interactions with D. G. Burylin, a factory owner from Ivanovo-Voznesensk, and assesses the moral influence the writer exerted upon this industrialist.

Keywords: L. N. Tolstoy, the labor question, factories, factory owners, strikes, social movement, D. G. Burylin, urban squalor, poverty

Information about the author: Dmitrii N. Khristenko, PhD in History, Russian State Agrarian University — Moscow Timiryazev Agricultural Academy, Timiryazevskaya St., 49, 127434 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-6221-8991

E-mail: khristenko1983@mail.ru

Received: April 24, 2026

Approved after reviewing: September 11, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Khristenko, D. N. "L. N. Tolstoy and the Labor Question in Russia at the Beginning of the 20th Century." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 122–147. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-122-147

Л. Н. Толстой является не только гением русской литературы, он широко известен в России и мире как публицист и общественный деятель, как борец за права народа, самых обездоленных и нуждавшихся категорий граждан в Российской империи конца XIX – начала XX вв. Прежде всего, писатель выступил заступником за русское крестьянство, за его права на землю. В диалоге с П. А. Столыпиным и другими государственными деятелями, с правительством Толстой предстал как «адвокат стомиллионного земледельческого русского народа», он вел активную и целенаправленную общественно-политическую деятельность [Христенко: 324–325]. Не менее значимым и интересным стал вопрос отношения Толстого к русскому рабочему движению, попытки писателя содействовать его решению. Так, от лица рабочего народа, обращающегося к правящим классам, писатель начал свою статью «Единственное средство», которая изначально называлась «Обращение русского рабочего народа к начальству» [Мишин 1952: 579]. К проблемам рабочего движения в России и их пониманию Толстым мы обратимся в данной статье.

В трактате «Так что же нам делать?», над которым писатель работал с 1882 по 1886 г., и который был опубликован в 1889 г. в Женеве (в России он вышел только в 1906 г.), Толстой еще не обращается специально к проблемам рабочих, производства на фабриках, но делает значительный акцент на бедности городского населения, которая поразила его сразу после переселения в Москву:

> Я всю жизнь прожил не в городе. Когда я в 1881 году переехал на житье в Москву, меня удивила городская бедность. Я знаю деревенскую бедность; но городская была для меня нова и непонятна [Толстой 25: 182].

Еще прежде обращения к правительству и широким кругам по поводу городской бедноты и рабочих, Толстой вынужден был констати-

ровать, что его воззвания о помощи к чиновникам и людям, обладающим крупными финансовыми состояниями, оказались без ответа. По сути дела, Толстой начал говорить о необходимости благотворительных действий по отношению к городской бедноте, как только он с ней вплотную соприкоснулся. П. А. Пронин справедливо отмечает:

> Благотворительная деятельность Л. Н. Толстого была направлена на оказание адресной помощи социально незащищенным слоям населения. Стоит отметить, что Лев Николаевич не только лично помогал нуждающимся, но и пытался привлечь к данной деятельности представителей богатейших слоев населения — купечества, интеллигенции, промышленников, государственных деятелей [Пронин: 184–185].

Исследователь подчеркивает также, что воззвания Толстого к богатым людям, сделанные им во время и после участия в переписи населения в январе 1882 г., оказались без ответа:

> <…> Лев Николаевич призвал представителей богатейших слоев оказать помощь жителям московских трущоб и рассчитывал найти поддержку у местного дворянства, купечества и интеллигенции в решении данной проблемы. <…> Представители московских богатейших слоев населения не выделили ни копейки для помощи городскому населению, страдающему от нищеты [Пронин: 187].

Вместе с тем именно во время переписи населения в Москве Толстой многое понял в плане необходимости и пользы помощи нищим и нуждающимся. Об этом писатель немало говорит в своих статьях. Один из главных выводов, который вынес Толстой, заключался в том, что человека, лишенного стремления к деятельности и честному труду, не спасти подаяниями. На протяжении всей своей жизни писатель многократно возвращался к идее благотворительности, однако по-разному. И во время переписи населения он в ней отчасти разочаровался. Исследователи вопроса благотворительности в деятельности писателя уже не раз отмечали этот факт. Так, Н. А. Гаврилина пишет:

> Как только началась перепись, стало понятно, что Толстой ошибся: благотворительность не работает. Среди москвичей действительно

было много бедных людей, но те, кто работал, имели свой хлеб и не голодали. Тех же, кто не работал, деньгами от попрошайничества оказалось не спасти: получив деньги, они не спешили устраиваться на нормальную работу [Гаврилина 2022: 67].

Толстой пришел к тому, что городской бедноте необходимы другие меры поддержки, более того, требуется изменение жизни бедных слоев населения через глобальную трансформацию порядков в государстве. Выдвигая очередные обвинения равнодушному к судьбе русского народа правительству, 30 апреля 1889 г. Толстой в дневнике сформулировал 7 пунктов обвинительного акта:

1) Церковь, обман суеверия, траты. 2) Войско, разврат, жестокость, траты. 3) Наказание, развращение, жестокость, зараза. 4) Землевладение крупное, ненависть бедноты города. 5) Фабрики — убийство жизни. 6) Пьянство. 7) Проституция… [Толстой 50: 76–77].

Интересно, что именно фабрики Толстой описывает по типу антитезы жизни. Запись, сделанная Толстым примерно через полгода, 16 ноября 1890 г., показывает, что писатель хоть и не создавал в это время ярких статей о положении рабочих, он все-таки неизменно о нем думал:

Низшие рабочие классы всегда ненавидят и только ждут возможности выместить всё накипевшее, но верх теперь правящих классов. Они лежат на рабочих и не могут выпустить: если выпустят, им конец. Всё остальное игра и комедия; сущность дела — это борьба за жизнь и смерть. Они (то есть правящие классы), как разбойники, караулят добычу и защищают добычу от других [Толстой 51: 105].

При сохранении прежней антитезы «жизнь — смерть» Толстой добавляет тут образ разбойников, имеющих силу и власть. Это образное описание, придуманное за 10 лет до будущих трактатов Толстого о рабочих, уже в символическом виде содержит все последующие авторские рассуждения о высшем классе и народе, о коварстве и хитрости первого, пассивности, забитости, ограниченности последнего.

Продолжая борьбу за права обездоленных и прежде всего крестьян, писатель подробно обратился к проблеме притеснений и тяжелейших условий рабочих в трактате «Рабство нашего времени». Символично, что в нем Толстой начинает рассуждения с упоминания своей прежней статьи, написанной пятнадцать лет назад: этот ход позволял проиллюстрировать, что положение городской бедноты, к которой можно причислить в широком смысле и рабочих фабрик, мало изменилось за прошедшее время, более того, даже ухудшилось.

Начав труд о рабочем вопросе, Толстой отметил этот факт в письме к Э. Мооду от 27 января 1900 г.:

> Занят я теперь преимущественно статьей о рабочем вопросе. Я уже писал об этом, но мне кажется, что имею сказать *нечто новое* и, надеюсь, *просто и ясно* (Курсив мой. — *Д. Х.*) [Толстой 72: 290].

Интересно, что Толстой делает акцент не только на новизне, но и на способе донесения мыслей до читателей. Писателю важно было говорить «просто и ясно», так как нужно было донести до многих людей мысль об общественной несправедливости и ухищрениях правительства и обеспеченных владельцев предприятий, использующих наемный, но фактически рабский труд людей.

В «Рабстве нашего времени» Толстой делится с читателями фактами, о которых они, скорее всего, знают, но важности которых не осознают или не желают видеть. Писатель берет на себя функцию проповедника и обличителя, смело выступающего за права униженных и обиженных людей. Популярность и слава Толстого в это время были уже настолько велики, что он не боялся открыто выражать свое мнение, более того, понимал, что даже цензурные запреты и сдерживания не позволят утаить его слова и попытку раскрыть людям глаза на происходящее.

Рассказывая в «Рабстве нашего времени» о фабричных, Толстой демонстрирует процесс собственного приближения к осмыслению их жизни через визиты на фабрики, заводы. Такой ход использовался писателем и для вовлечения реципиента в проблему, для побуждения к изменению пассивной позиции. Толстой рассказывает о своих наблюдениях за рабочими на железной дороге, трудовой день которых составляет 36 часов:

> Я стал расспрашивать их о подробностях их работы, очевидно, удивляя их интересом, который я выказывал к такой простой и естественной, как им казалось, вещи, как их 36-часовая работа [Толстой 34: 147].

Писатель констатирует удивительное смирение этих людей, их безвыходное положение. Так, он отмечает, что рабочие, приняв его за начальника, просили улучшить помещение для отдыха, которое тесно и не вмещает всех людей: «Собирается 100 человек, а лечь негде, под нарами и то тесно, — говорили недовольные голоса» [Толстой 34: 149].

Толстой вновь использует значимый ход, характерный для его публицистики — недоумение, рассуждение и поиск ответа на глазах у читателя. Так, писатель сначала ставит вопрос, почему эти люди, которые работают на 20-градусном морозе без шуб в продолжение 37 часов, жалуются лишь на тесноту помещения для отдыха, где они «вместо того, чтобы отдохнуть и обогреться, лезут по грязному полу под нары…» [Толстой 34: 149]. А далее писатель приходит к поражающему его выводу, кардинально различающему судьбу свободных людей, живущих по своему усмотрению и рассуждающих о жизни, и рабочих, вспоминающих о себе в короткий час перерыва между работой:

> Только в этот мучительный час тщетной попытки сна и отдыха они, вероятно, болезненно чувствуют весь ужас своего губящего жизнь 37-часового труда и поэтому-то особенно возмущены таким кажущимся незначительным обстоятельством, как теснота помещения [Толстой 34: 149–150].

Толстой подчеркивает фактически тяжелое положение рабочих, приводя примеры разных фабрик и заводов, на которых люди трудятся до изнеможения, не имея ни нормального отдыха, ни нравственного развития — труд для них перемежается с выпивкой или аморальным существованием в социальном низу. Так, писатель упоминает «фабрику шелковых изделий, устроенную по последним усовершенствованным приемам техники», однако отмечает, что это производство мало чем отличается от других по тяжести и негативному влиянию на людей. Толстой видит погубленные жизни женщин и их детей, ушедшие исключительно на то, «чтобы изготавливать бархатные и шелковые материи»

[Толстой 34: 150]. Женщины эти, по словам писателя, ведут невоздержанную жизнь, отсылают новорожденных детей в деревню или в воспитательные дома, где они в большинстве своем умирают в первые дни, а сами становятся к станкам на второй-третий день после родов для продолжения конвейерной работы. Упоминает Толстой также Тульский чугунно-литейный завод, знакомый ему не понаслышке (писатель приводит в пример фабрики, на которых он был лично) и акцентирует внимание читателей на работниках фабрик, устраивающихся на вредные производства и быстро сжигающих свою собственную жизнь:

> Статистические данные Англии говорят, что средняя долгота жизни людей высших классов 55 лет, продолжительность же жизней рабочих нездоровых профессий — 29 [Толстой 34: 151].

Писатель последовательно раскрывает заблуждения людей и те порядки, которые удобны для управления рабочими, большим количеством народа. Он отмечает, что если ранее владение одних людей другими обосновывалось волей Божьей, то далее средством обоснования стали научные теории, удобные исключительно для меньшинства, для тех владеющих богатствами людей, которые привыкли к выгодным условиям и не могут отказаться от многочисленных преимуществ, в окружении которых находятся. Свою задачу Толстой видел, в частности, в опровержении этих кощунственных и ложных заключений:

> Так и теперь теория о том, что экономическая эволюция совершается по неизменным законам, вследствие которых одни люди должны собирать капиталы, а другие всю жизнь работать, увеличивая эти капиталы, приготавливаясь к обещаемому им обобществлению орудий производства, — теория эта, вызывая еще большую жестокость одних людей к другим, начинает также, в особенности среди людей простых, не одуренных наукой, вызывать некоторые сомнения [Толстой 34: 154].

Подчеркнем, что на протяжении всей статьи Толстой противопоставляет жизнь в деревне у земли (как правильную) и жизнь в городах (как не свойственную для людей), а вопросы распределения труда в обществе он напрямую связывает со свободой человека и с тем благом,

которое должно для всех участников труда перекрывать вредное влияние, оказываемое на рабочих.

Ближе к финалу статьи Толстой раскрывает метафорический смысл ее названия, показывая, что в современной ему России на самом деле существует рабство, которое не упоминается или не называется и только еще начинает осознаваться людьми. Толстой показывает, что собственность, например, фабрики является неприкасаемой, в то время как «жизнь же тех рабочих, которые гибнут в работе на этой фабрике, и их труд не считаются их собственностью, но считаются как бы собственностью фабриканта, если он, пользуясь нуждой рабочих, связал их считающимся законным образом» [Толстой 34: 175].

В «Рабстве нашего времени» Толстой не только проводит достаточно жесткую социальную критику существующего порядка и властей, которые поддерживают его. Писатель отмечает, что для воцарения равенства людей и их справедливого труда важен не столько путь силы и завоеваний, сколько избавление от обмана, который навязывается людям властителями сверху для их полного подавления и подчинения.

Мы достаточно подробно изложили содержание статьи Толстого, чтобы показать, что писатель подходит к проблеме как с экономико-политической, так и с нравственно-религиозной стороны. Толстой не предлагает детальных экономических программ или революционных лозунгов, он даже обнажает заблуждения социалистов, однако при этом основательно критикует существующую общественно-политическую систему и государственных управленцев. Вместе с тем Толстой постоянно держит фокус внимания и на внутреннем изменении человека, на отказе каждого от участия в насилии и эксплуатации — тем более это касается людей, стоящих у основ фабричного производства.

Статья «Рабство нашего времени» получилась проникновенной, хотя обращенной не столько к самим рабочим, сколько к думающим образованным людям, современникам Толстого. Еще в небольшой статье «О переписи в Москве» (1882) писатель передавал свое удрученное состояние в связи с нищенским положением большой части городского населения:

> <…> мы наверно узнаем, что среди нас, среди десятков тысяч, проживающих десятки тысяч, живут десятки тысяч людей без хлеба, одежи и приюта… [Толстой 25: 174].

В прозе Толстого конца XIX в. нет наглядных картин работы на фабрике, однако роман «Воскресение» полон историями крестьян, мещан и фабричных — людей из народа, права которых на свободу, спокойный труд постоянно попираются. В «Воскресении» Толстой прекрасно показал то, что он увидел и во время переписи в Москве — равнодушие высших слоев населения, не готовых изнурительно трудиться ради куска хлеба, к людям внизу, обеспечивающим их жизнь и влачащим при этом жалкое существование. В. Г. Андреева точно отметила, что «главной антитезой романа является противопоставление людей, способных к любому труду, тем существам, которые не могут, не желают трудиться физически, давно забыли про труд духовный. Среди последних некоторые отличаются тем, что скрываются за ширмами службы и полезной деятельности, фактически ничего не делая. Вспомним Вольфа, Масленникова, Топорова, графа Ивана Михайловича Чарского» [Андреева 2012: 114–115].

Обратимся к нескольким эпизодам из романа, в которых изображены фабричные, и постараемся уловить авторские акценты. Нескольких фабричных Толстой изображает сидящими в зале суда:

> В задней части залы, на передних лавках, сидели четыре женщины, вроде фабричных или горничных, и двое мужчин, тоже из рабочих, очевидно подавленных величием убранства залы и потому робко перешептывавшихся между собой [Толстой 32: 25].

Толстой подчеркивает забитость этих людей из народа, которые робеют в зале суда и чувствуют дискомфорт из-за роскоши помещения. Еще один эпизод в романе, в котором упоминается фабричный, связан с воспоминаниями сокамерницы Масловой, рыжей женщины, имени которой Толстой не называет. Маслова и рыжая дерутся в камере, после ссора еще продолжается некоторое время, а перед сном рыжая плачет «о том, что ее сейчас обругали, прибили и не дали ей вина, которого ей так хотелось» [Толстой 32: 116]. И дальше появляется образ фабричного:

> Хотела она утешиться, вспомнив свою первую любовь к фабричному, Федьке Молодёнкову, но, вспомнив эту любовь, она вспомнила и то, как кончилась эта любовь. Кончилась эта любовь тем, что этот Мо-

лодёнков в пьяном виде, для шутки, мазнул ее купоросом по самому чувствительному месту и потом хохотал с товарищами, глядя на то, как она корчилась от боли [Толстой 32: 116].

Толстой демонстрирует, что фабричная среда состоит из грубых, жестоких людей, часто развращенных и опустившихся, абсолютно бесчувственных по отношению к боли и страданиям женщин. Писатель показывает падшего героя, при этом подразумевая, что именно нездоровая среда способствовала его деградации.

Процветающее и неизбывное пьянство фабричных, о котором Толстой немало сказал и в трактате «Рабство нашего времени», наглядно иллюстрируется в эпизоде с фабричными в романе «Воскресение»:

Фабричный — муж, приставив ко рту бутылку с водкой, закинув голову, тянул из нее, а жена, держа в руке мешок, из которого вынута была бутылка, пристально смотрела на мужа.

<…> Фабричный, отпив из бутылки, подал ее жене. Жена взяла бутылку и, смеясь и покачивая головой, приложила ее тоже ко рту. Заметив на себе взгляд Нехлюдова и старика, фабричный обратился к ним:

— Что, барин? Что пьем-то мы? Как работаем — никто не видит, а вот как пьем — все видят. Заработал — и пью и супругу потчую. И больше никаких.

— Да, да, — сказал Нехлюдов, не зная, что ответить.

— Верно, барин? Супруга моя женщина твердая! Я супругой доволен, потому она меня может жалеть. Так я говорю, Мавра?

— Ну, на, возьми. Не хочу больше, — сказала жена, отдавая ему бутылку. — И что лопочешь без толку, — прибавила она.

— Вот так-то, — продолжал фабричный, — то хороша-хороша, а то и заскрипит, как телега немазаная. Мавра, так я говорю?

Мавра, смеясь, пьяным жестом махнула рукой.

— Ну, понес…

— Вот так-то, хороша-хороша, да до поры до времени, а попади ей вожжа под хвост, она то сделает, что и вздумать нельзя… Верно я говорю. Вы меня, барин, извините. Я выпил, ну, что же теперь делать… — сказал фабричный и стал укладываться спать, положив голову на колени улыбающейся жены [Толстой 32: 353–354].

Интересно, что эпизод с кражей половиков, который показывает в окончательном тексте романа бессмысленность суда и его жестокость по отношению к юному вору, стащившему никому не нужную рухлядь, в черновиках был посвящен как раз молодому фабричному. Но еще примечательнее фраза о фабричных, которую, по всей видимости, несколько изменила цензура (или сам писатель). В черновиках к роману есть следующее описание:

> У трактиров уже теснились *высвободившиеся из своей 6-дневной каторги* фабричные — мужчины в глянцовитых поддевках и сапогах и женщины в шелковых ярких платках и пальто с стеклярусом (Курсив мой. — *Д. Х.*) [Толстой 33: 77].

Это предложение переходит и в окончательный текст романа, но за исключением слов, выделенных нами курсивом. Задумка Толстого была явно богаче — писатель уподоблял фабричных осужденным, подчеркивал отсутствие у них свободы: в такой ситуации яркий наряд воскресного дня смотрелся на людях с фабрики еще более резко и жалко.

Работая и над трактатами, и над художественными произведениями, Толстой, конечно, учитывал ту волну выступлений рабочих, которая на рубеже XIX и XX вв. и в начале XX в. прокатилась по России, по разным ее губерниям. Историки подтверждают, что выступления эти были очень разными по силе: от локальных забастовок и стачек до вооруженных выступлений. Особенно сложной была ситуация в текстильной промышленности, где в период экономического подъема 1895–1899 гг. всего за четыре года произошло 547 стачек. При этом власти вместо решения рабочего вопроса выбрали путь насилия. Исследователи отмечают, что случаи, когда в ход стачек вмешивались войска и полиция, в три раза превышают ситуации, когда агрессивные действия исходили от самих рабочих (21% против 7,2% от общего количества стачек). Главным требованием трудящихся было повышение заработной платы (58,9%), далее следовали сокращение рабочего времени (25,4%), нормализация взаимоотношений с фабричной администрацией (13,9%), улучшение условия труда (6,3%), улучшение условия быта (6,2%), снятие штрафов (4,3%) [Шильникова: 13–19].

Толстой не мог пройти мимо этих фактов, в романе «Воскресение» с ними связана судьба героя Маркела Кондратьева, выходца из рабочей

среды, который оказывается революционером из-за постоянных притеснений, видимых им с самого детства. Фабричный Маркел под влиянием девушки-революционерки, распространявшей на фабрике книги, много читает, постигает суть социальной несправедливости, начинает вести ожесточенную борьбу с угнетателями народа. Его арест и заключение происходят после серьезного происшествия:

> После ссылки он был руководителем большой стачки рабочих, кончившейся разгромом фабрики и убийством директора. Его арестовали и приговорили к лишению прав и ссылке [Толстой 32: 394–395].

По сути дела, и деятельность самого Толстого, направленная на обнаружение истины и борьбу с социальным неравенством, притеснением бедных, на просвещение людей из народа, которые не просто не знали своих прав, но не могли тянуться к лучшему из-за отсутствия образования и просвещения, была олицетворением протестного движения.

Одновременно позиция писателя в общественной среде России того времени стала уникальным явлением. Если сторонники правительственного лагеря, среди которых выделялся глава Особого отделения Департамента полиции С. В. Зубатов, а также их противники из числа революционеров выдвигали на первый план исключительно социальные вопросы, то у Толстого сделан акцент на изменении личности, конкретного человека, его нравственной работе над собой [Демидов: 219–223].

Статья «Рабство нашего времени», как мы отметили выше, была адресована Толстым преимущественно грамотным людям, которые должны были осознать ситуацию несправедливого угнетения нижних слоев населения, попытаться исправить ее, а в статье «Единственное средство» (1901) Толстой от лица народа обратился к властям и собственникам производства, напоминая им ключевой завет о том, что должно *поступать с другими так, как хочешь, чтобы поступали с тобой* [Толстой 34: 257]. Наконец, в статье «К рабочему народу» (1902) писатель обратился уже к самим рабочим, крестьянам — несправедливо лишенным в российском обществе того времени права заступаться за себя, заявлять о своих нуждах.

Статью «Единственное средство» писатель начинает с четкого и яркого разграничения между потребителями, которые не трудятся, и ре-

альными производителями всех товаров, которые не могут ими пользоваться:

> Рабочего народа во всем мире больше миллиарда, тысячи миллионов людей. Весь хлеб, все товары мира, всё чем живут и чем богаты люди, всё это делает рабочий народ. Но пользуются всем тем, что он производит, не он, а правительство и богачи. Рабочий же народ живет в постоянной нужде, невежестве, неволе и презрении и тех самых, кого он одевает, кормит, обстраивает и обслуживает [Толстой 34: 254].

Интересно, что Толстой проводит параллель между положением рабочих и трагедией на Ходынке: он показывает, что люди замучены, раздавлены, что они из-за ничтожных выгод губят себя и жизни ближних. Писатель делает акцент на самоограничении и нравственном выборе: истинное освобождение возможно, только если люди внутренне откажутся от участия в насильственных и эксплуататорских практиках. Толстой верит в то, что люди разных классов смогут прозреть, задуматься о нуждах окружающих. Он призывает рабочих освобождаться от ложной веры, чувствовать свою свободу, а властвующему меньшинству рекомендует решительно отказаться от обмана, которым сдерживается в кандалах рабства народ, более того, «стараться освобождать рабочих от тех религиозных и государственных обманов, в которых они запутаны, а не делать того, что они делают теперь: оставляя, поддерживая и даже усиливая своим примером эти обманы…» [Толстой 34: 269].

Над статьей «К рабочему народу» Толстой работал достаточно долго, фактически продолжая тему, поднятую в «Единственном средстве». Статья писалась в Ясной Поляне, потом Толстой болел и находился в Крыму, но после выздоровления и возвращения к работе вновь переделывал статью сначала в Гаспре, а потом в Ясной Поляне [см. Мишин 1950: 667]. На писателя оказали немалое влияние крестьянские волнения в России начала 1900-х гг.

Особенно драматичными стали события в Полтавской и Харьковской губерниях — крупнейшие крестьянские выступления в России со времен отмены крепостного права. В них участвовало около 38 тыс. крестьян, которыми было разгромлено свыше ста помещичьих имений и сахарных заводов. Подавить волнения удалось только с помо-

щью значительных воинских сил. Осенью 1902 г. состоялся открытый судебный процесс над 960 крестьянами, вскрывший факты отчаянного положения населения: так, исполняющий обязанности обер-прокурора Сената Г. Г. Коваленский в письме управляющему Министерством юстиции С. С. Манухину привел показания крестьян Зайцева и Кияна как типичные примеры мотивов, толкнувших их к разграблению дворянских экономий. Зайцев на вопрос помещика Фесенко, за что восставшие хотят его разорить, отвечал, что у того одного 100 десятин, а у них по 1 десятине на семью; Киян же в страстной речи на суде рассказал о необходимости содержать отца и шестерых малолетних детей без матери на 3/4 десятины усадьбы и 1/4 десятины полевой земли, о непосильных платежах и отработках и о том, что крестьяне обращались всюду, но нигде не нашли помощи, заключив, что они «в петле». Коваленский, потрясенный услышанным, заметил, что в исповеди крестьян слышится вопль всего здешнего населения. Еще один важный документ — аналитическая записка директора Департамента полиции А. А. Лопухина, представленная Николаю II в декабре 1904 г., — называет причинами «народного мятежа» обнищание крестьянства, его сословную приниженность, отсутствие сознания о законе и праве, созданное долгими годами бесправия, и тупую жестокость нравов: голодные мужики шли грабить чужое добро с сознанием своей правоты, основанным на безвыходности положения и на том, что помощи ждать не от кого [Кондрашин, Слепнёв: 52–53].

Очень интересно, что все свои статьи о рабочем вопросе (или затрагивающие его) Толстой связывает друг с другом не только тематически, но и прямыми отсылками — это делалось, конечно, для читателей, впечатление которых должно было усиливаться и укрепляться новыми доводами. Так, в начале статьи «К рабочему народу» писатель косвенно ссылается на «Единственное средство»:

> Жить мне осталось немного и хотелось бы перед смертью сказать вам, рабочему народу, то, что я думал о вашем угнетенном положении и о тех средствах, которыми вы можете освободиться от него (Курсив мой. — *Д. Х.*) [Толстой 35: 121].

Толстой критикует насильственную борьбу с угнетателями и разоблачает социалистическое учение, а также все социалистические прие-

мы союзов, демонстраций, выборов, которые удаляют настоящего труженика от земли. Толстой констатирует, что «покидая земельный труд, рабочий невольно поддается тем соблазнам, которые связаны с фабричной и городской жизнью» [Толстой 35: 123]. Оправдание этих соблазнов, как показывает писатель, и дает социалистическое учение. Единственным средством освобождения от рабства Толстой считает нравственное преображение людей и неучастие в греховных делах, обманах, а также освобождение земли, ее выход из частной собственности:

> Единственное верное, несомненное средство улучшения положения рабочих и вместе с тем согласное с волей Бога состоит в освобождении земли от захвата помещиками. Достигается же это освобождение земли кроме отказа рабочих от участия в войсках, когда войска направлены против рабочего народа, еще воздержанием от работ на землях помещиков и от найма их [Толстой 35: 141].

Таким образом, решение рабочего вопроса у Толстого напрямую связано и с проблемой владения землей, которая, по мнению писателя, должна была распределяться исключительно в пользование (а не во владение) с налогом на землю в зависимости от ее качества и количества. В статье «К рабочему народу» Толстой далее обосновывает проект Генри Джорджа, с мнением которого он был полностью согласен [см. Андреева 2025: 310].

В самом конце декабря 1901 г., после приступа болезни, находясь в Гаспре, Толстой написал письмо Николаю II, в котором обратился к царю с указанием на промахи власти и тяжелое положение народа. Толстой постарался емко и кратко представить императору положение дел в России, которое скрывается от первого лица государства его советниками, представил самодержавие и православие как давно пережитые русским народом и обществом основы. Примечательно смелое и критическое отношение Толстого к Николаю II, которого писатель в начале письма называет «братом», а далее воспринимает как человека со своими ошибками и заблуждениями. Толстой проницательно пишет не только о команде людей, которая находится у власти, но и раскрывает Николаю II мнение народа, отнюдь не возвеличивающего царя. Наконец, самое главное, Толстой пишет от всего русского народа, выражая его желания:

> Прежде всего рабочий народ скажет, что желает избавиться от тех исключительных законов, которые ставят его в положение пария, не пользующегося правами всех остальных граждан; потом скажет, что он хочет свободы передвижения, свободы обучения и свободы исповедания веры, свойственной его духовным потребностям; и, главное весь 100-миллионный народ в один голос скажет, что он желает свободы пользования землей, т. е. уничтожения права земельной собственности [Толстой 73: 188].

Более того, в послании к императору Толстой отдельно пишет и про рабочих, сравнивая положение России и Западной Европы и показывая, что ближайшей ступенью для нашей страны является «освобождение рабочих масс от того меньшинства, которое властвует над ними, — то, что называется рабочим вопросом» [Толстой 73: 188].

Таким образом, внимание писателя было направлено именно на духовно-нравственное преображение людей, прежде всего, правительства, чиновников, владельцев фабрик и капиталов. Однако писатель не снимал ответственности за деградацию и аморальное существование и с народа, проповедуя стремление к честной трудовой и свободной жизни. При этом трактаты и статьи Толстого не были абстрактными, удаленными от жизни, писатель предлагал реальные и решительные меры исправления ситуации в стране. Разумеется, надежда на действенные воззвания к совести большинства фабрикантов была невелика. Однако работы Толстого имели огромное и двунаправленное значение: во-первых, проповедь писателя и его поддержка народа и рабочих звучала в обществе, не могла быть сокрыта, она придавала сил и уверенности борцам за народные права; во-вторых, воззвания Толстого действовали на определенных людей, под влиянием писателя и его мыслей появлялись новые благотворители, граждане становились осознаннее в своих поступках по отношению к ближним.

Яркий пример положительного толстовского влияния можно увидеть на примере фигуры иваново-вознесенского фабриканта Дмитрия Геннадьевича Бурылина (1852–1924), который восхищался Толстым, на протяжении жизни использовал любую возможность, чтобы пообщаться с великим писателем, в связи с 80-ти летним юбилеем гостил у семьи Толстых в Ясной Поляне.

Масштаб фигуры Толстого, сила его обращений к людям, значимость этих призывов были настолько велики, что самые разные люди, как в России, так и в мире, изменялись под воздействием толстовских нравственных уроков. Уместно тут привести рассуждение В. Г. Андреевой, касающееся переписки Толстого и педагога Е. Л. Маркова, который отмечал «исключительное воздействие выдающегося человека на окружающих». Рассматривая диалог писателя и педагога, В. Г. Андреева приводит цитату из письма Е. Л. Маркова к Толстому от 11 апреля 1866 г.:

> Характер Ваших литературных, педагогических, общественных и даже хозяйственных («голосов» или начинаний — *Д. Х.*) исполнен такой возбуждающей жизненности, что простительно и другим несколько черпать от нее. Я лично ценю человека по той степени электризации моей собственной жизни, которую тем или другим способом испытываю от него, и думаю, что человек, от соприкосновенья с которым не колыхнется ни один нерв, ни одна кровинка — не нужен другим людям [Андреева 2026: 436].

От соприкосновения с Толстым и его работами менялось многое в жизни людей, в частности, в жизни Бурылина. Л. Н. Таганов отметил, что еще в 1884 г. Бурылин послал Толстому письмо, в котором спрашивал совета относительно воспитания своих детей [Таганов: 52]. Это письмо осталось без ответа (видимо, в связи с огромным количеством дел писателя и объемами его корреспонденции), однако Бурылин все правильно понял, Толстой продолжал оставаться для него учителем и просветителем.

Необходимо подчеркнуть, что в рассуждениях о Бурылине мы говорим не просто о рядовом или второстепенном фабриканте, это был один из первых по величине в России владельцев ткацких предприятий:

> Сам Дмитрий Геннадьевич умел сохранять, собирать, заниматься кропотливой, требующей аккуратности, неспешности, внимания работой. Речь, заметьте, идет о крупнейшем промышленнике, руководителе громадного торгово-промышленного предприятия с миллионным оборотом. Построенная им хлопкоочистительная фабрика по объему

производства была самой крупной в России. Выработанная продукция поставлялась на пороховые заводы военно-сухопутного и военно-морского ведомств. Изделия фабрик Бурылина получали золотые и серебряные награды на международных и всероссийских выставках в Москве, Чикаго, Нью-Орлеане, Париже [Стукалова: 114].

По всей видимости, масштаб и уровень жизни Бурылина, его выход на всероссийский и международный уровень, его возможности влияния на людей и значительный капитал давали ему смелость обращения к Толстому. Кроме того, фабрикант Бурылин видел в Толстом образец служения обществу. Слова писателя, его труды серьезно повлияли на Бурылина, тем более что он не мог не видеть тяжелого положения рабочих на собственных фабриках.

Крупнейший иваново-вознесенский фабрикант стал основателем большого музея и меценатом, об этом немало пишут современные исследователи:

> Купец первой гильдии и фабрикант Дмитрий Геннадьевич Бурылин (1852–1924) известен прежде всего как создатель первого музея в Иваново-Вознесенске. Однако он, будучи в течение 28 лет гласным городской думы, также содействовал развитию просвещения, медицины и культуры в Иваново-Вознесенске, помогал в городском благоустройстве [Соловьев: 146].

> Бурылин не был ни историком, ни археологом, ни этнографом, но путешествия по странам мира, живое общение с людьми культуры и искусства сделали его настоящим знатоком музейного дела и коллекционирования. При посещении различных музеев Бурылин старался встретиться с их руководителями и интересовался постановкой дела в них [Несмиян: 1851].

Связь Толстого и Бурылина достаточно поверхностна, однако она значима в плане понимания степени влияния дел и слов Толстого, эта связь складывалась из переписки, личной встречи и благотворительности.

В 1907 г. Бурылин сообщил Толстому о своем музее в Иваново-Вознесенске и попросил разрешения поместить в русском отделении му-

зея портрет писателя, к письму он приложил каталог своей выставки. В октябре 1908 г. Бурылин просил Толстого рекомендовать книги для читальни, которую он предполагал устроить при своем музее. Религиозно-нравственные, гео- и этнографические, путешествия и т. д.

9 ноября 1908 г. фабрикант приезжал в Ясную Поляну, и Толстой записал краткое приветствие для устраиваемой им читальни в Иваново-Вознесенске: «Желаю успеха устройству читальни для жителей Иваново-Вознесенское. Лев Толстой. 9 ноября 1908 г.» [Толстой 78: 362]. Л. Н. Таганов отмечает:

> Судя по бурылинской записи в «Книге…» (записи крайне неразборчивой и до сих пор до конца не расшифрованной), Бурылину посчастливилось разговаривать с Толстым «с глазу на глаз» в рабочем кабинете писателя, и эта беседа касалась весьма важных проблем как для хозяина, так и для гостя. Так, например, в какой-то момент разговор коснулся веры в Бога, и Толстой заметил (цитирую запись Бурылина): «Говорят обо мне, что я неверующий. Нет. Я считаю, что кто не верит существованию Бога, тот и есть несчастнейший человек». Когда же речь зашла о благих намерениях фабриканта, то Толстой одобрил их, сказав, что желание открыть музей и читальню «не пропадут бесследно и что общение людей — Великое дело» [Таганов: 53].

После встречи в Ясной Поляне установленная связь между Толстыми и Бурылиным не прервалась. Бурылин стал регулярно отправлять в Ясную Поляну ткани со своих фабрик, чтобы помочь семье Толстого в благотворительных делах.

Мы уже отмечали, что со времени переписи населения в Москве Толстой отрицательно относился к раздаче народу денежных средств и был строг в вопросах благотворительности, которая могла сослужить порою и недобрую службу. А. В. Ключарева отметила:

> Лев Николаевич предъявляет максималистские требования к людям, занимающимся благотворительной деятельностью. Несомненно, позиция Толстого является очень глубоко выстраданной, взвешенной и основанной на личном, часто негативном опыте благотворительной деятельности [Ключарева: 166].

В случае с Бурылиным реальная помощь крестьянам в виде присылаемых тканей была, по мнению Толстого, очень нужной. Уместно привести пару цитат Толстого из статьи «О благотворительности», чтобы проиллюстрировать позицию писателя. Толстой отмечал:

> Я убедился, что нельзя быть благотворителем, не ведя вполне добрую жизнь, и тем более нельзя, ведя дурную жизнь, пользуясь условиями этой дурной жизни, для украшения этой своей дурной жизни делать экскурсии в область благотворительности [Толстой 25: 536].

В некоторой степени эту цитату можно отнести и к Бурылину, поскольку его деятельность, конечно, не была направлена исключительно на благо рабочих, в благотворительности фабриканта было немало продуманных моментов, нацеленных на развитие производства, упрочение здоровья трудящихся (ради более эффективного труда) и т. д.

Вместе с тем, Толстой и вся его семья очень ценили тайну благотворительности. Писатель отмечал:

> Благотворить людям можно только так, чтобы не только другие, но и сами бы не знали, что делаешь добро, — так, чтобы правая рука не знала, что делает левая; только так, как сказано в учении 12 апостолов: чтобы милостыня твоя потом выходила из твоих рук, так, чтобы ты и не знал, кому ты даешь [Толстой 25: 536].

В этом плане помощь Бурылина крестьянским семьям в плане присланных отрезов материй была идеальной. С 1908 г. до конца 1917 г. Бурылин присылал в Ясную Поляну по нескольку кусков ткани для раздачи бедным.

Примечательно, что эти моменты нашли отражение в дневнике Толстого и в письме его к Бурылину. 20 января 1910 г. Толстой записал в дневнике:

> <…> Походил. Жалкие просители. Письма, — от Кузминского глупое и гадкое. К стыду своему долго не мог победить недоброго чувства. Кончил «На Каждый День». *Была жалкая солдатка. Дал ситца*. Потом верхом… (Курсив мой. — *Д. Х.*) [Толстой 58: 10].

Ситец для раздачи нуждающимся был прислан именно Бурылиным.

Смелость Бурылина в общении с Толстым подтверждает тот факт, что хозяин фабрик решил пригласить писателя с женой на свадьбу сына. 15 января 1910 г. Бурылин написал письмо на имя Л. Н. и С. А. Толстых с приглашением и сообщал, что посылает два куска мануфактуры для яснополянских школьников. Толстой ответил фабриканту 17 января 1910 г. сдержанно и аккуратно, но при этом тепло — писатель очень поощрял помощь крестьянам:

> Желаю молодым чистой и честной жизни. За ситец благодарю от имени тех голопузых, которым передам его от вас [Толстой 81: 51].

Бурылин восхищался Толстым, в своем музее он создал «Толстовскую комнату», где собрал прижизненные издания Толстого, газетно-журнальные публикации о нем, вырезки, а также предметы, связанные с юбилеями писателя. Однако такое положение могло быть не только искренним расположением, но и попыткой Бурылина составить себе успешную репутацию, защитить себя от многочисленных нападок. Интересно, что после смерти Толстого и до 1919 г. Бурылин обменивался письмами с С. А. Толстой.

Деятельность Бурылина по помощи рабочим и благотворительные жесты по отношению к крестьянам примечательны, как и создание им крупного музея в Иваново-Вознесенске:

> Безусловно, далеко не каждый фабрикант реально заботился о просвещении своих рабочих и об организации их досуга. Однако многие из них действительно не жалели денег, чтобы приобщить работников предприятий к чтению, оторвав их тем самым от чрезмерного употребления спиртных напитков и других пагубных привычек (кулачных боев, азартных игр) [Соловьев: 145].

Бурылин прилагал некоторые усилия, связанные с социальными мерами поддержки фабричных. Он вкладывался деньги в инфраструктуру и заботу о здоровье рабочих: участвовал в деятельности Ивановского отдела Всероссийской лиги для борьбы с туберкулезом. Кроме того, Бурылин жертвовал средства на обучение детей работников

в Иваново-Вознесенской рисовальной школе: ее выпускники потом шли работать художниками по ткани на фабрики. Однако известный и крупный собственник все-таки не смог значительно улучшить быт и условия рабочих, а его музей вырастал именно благодаря мануфактурам, их деятельности и доходу. Модернизация фабрики была скорее направлена на выгоду самого Бурылина, все-таки не повлиявшего на общее изменение положения дел с рабочими, среди которых по-прежнему выслеживали «неблагонадежных», применяли систему штрафов, задерживали зарплату и нередко понижали расценки оплаты за труд. Под влиянием Толстого, его работ Бурылин предпринимал некоторые шаги, но в целом его действия не снимали глубинных причин недовольства, а потому и не предотвратили протесты на фабриках. В итоге, когда в 1905 г. началась масштабная стачка, в которой активно участвовали и рабочие Бурылина, накопившееся недовольство вышло наружу.

Таким образом, толстовская проповедь воспринималась неравнодушными людьми, однако только до определенного предела, который не вредил личным, а также имущественным интересам. Толстовские воззвания об изменении были направлены к совести людей, при этом мало кто из чиновников и богачей того времени готов был жертвовать не просто излишками, но делиться с ближними и желать им того же, чего они всегда желали себе.

В последние десять лет жизни позиция Толстого относительно рабочих и их судеб фактически не менялась, можно даже сказать, что писатель все более смещал фокус с прямых социальных действий и решительных ответов правительству на указание на нравственное самосовершенствование. В этом плане примечателен ответ Толстого рабочим Ярцевской мануфактуры, которые 28 декабря 1907 г. отправили писателю малограмотное письмо с просьбой пояснить, как разрешить «тяжелые вопросы, особенно религии» и «чем иным заменить таинства» [Толстой 77: 277]. Толстой ответил рабочим 30 декабря 1907 г., причем в письме этом было мало конкретики — Толстой не давал никаких советов, отправил рабочим «Христианское учение» и «Евангелие», сославшись на личный пример:

> Я верю в то, что высказано в этих книгах: «Христианское учение» и «Евангелие», и, стараясь жить по этому учению, чем больше живу и

приближаюсь к смерти, тем больше чувствую радости и спокойствия. Брат ваш Лев Толстой [Толстой 77: 276].

С большой долей уверенности можно сказать, что Толстой был братом как императору, так и рабочим Ярцевской мануфактуры. Но фабрикант Бурылин, к сожалению, братом собственным рабочим стать не смог.

Список литературы

Источники

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958.

Исследования

Андреева В. Г. Л. Н. Толстой об усадьбе XX в.: от «цивилизации машин» к новому природному дому восточного типа // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 3. С. 298–327. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-3-298-327

Андреева В. Г. О нескольких центральных антитезах в романе Л. Н. Толстого «Воскресение» // Вестник Костромского государственного университета им. Н. А. Некрасова. 2012. Т. 18, № 4. С. 114–117.

Андреева В. Г. Письма Л. Н. Толстого в литературном контексте 1850–1860-х гг. М.: ИМЛИ РАН, 2026. 528 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0823-3

Гаврилина Н. А. Л. Н. Толстой и благотворительность: эволюция взглядов // Л. Н. Толстой в сознании человека цифровой эпохи. Тула: Тульский государственный педагогический университет им. Л. Н. Толстого, 2022. С. 66–68.

Демидов Н. В. Прогрессивная модель фабрично-заводского законодательства Сергея Васильевича Зубатова // Вестник Томского государственного университета. 2025. № 514. С. 219–223. https://doi.org/10.17223/15617793/514/25

Ключарева А. В. Статья Л. Н. Толстого «о благотворительности», из опыта благотворительной деятельности писателя // Ежегодная богословская конференция Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. 2022. № 32. С. 165–168.

Кондрашин В. В, Слеппёв И. Н. Крестьянское движение в России в конце XIX — начале XX в. // Известия высших учебных заведений. Поволжский регион. Гуманитарные науки. 2021. № 4. С. 52–53. https://doi.org/10.21685/2072-3024-2021-4-5

Мишин В. С. «Единственное средство». История писания и печатания и описание рукописей // *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1952. Т. 34. С. 578–579.

Мишин В. С. «К рабочему народу». История писания // *Толстой Л. Н.* Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1950. Т. 35. С. 667.

Несмиян О. А. Меценат из Иваново-Вознесенска // В мире научных открытий. 2015. № 5–5(65). С. 1847–1854.

Пронин П. А. Гуманистическая миссия социальных проектов Л. Н. Толстого: аналитический обзор // Гуманитарные ведомости ТГПУ им. Л. Н. Толстого. 2025. № 4 (56). С. 184–192. https://doi.org/10.22405/2304-4772-2025-4-184-192

Соловьев А. А. Д. Г. Бурылин — просветитель, библиофил, меценат // Румянцевские чтения — 2017. М.: Пашков дом, 2017. Ч. 2. С. 145–148.

Стукалова О. В. Гений места // Инициативы XXI века. 2014. № 2. С. 113–116.

Таганов Л. Н. «Ивановский миф» и литература. Иваново: Изд-во МИК, 2006. 337 с.

Христенко Д. Н. Л. Н. Толстой и аграрный вопрос в России в начале XX в. // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 2. С. 320–341. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-320-341

Шильникова И. В. Экономические аспекты трудовых конфликтов в российской промышленности в конце XIX — начале XX века: отраслевая специфика // Экономическая история. 2012. № 2. С. 13–19.

References

Andreeva, V. G. “L. N. Tolstoi ob usad’be XX v.: ot ʻtsivilizatsii mashin’ k novomu prirodnomu domu vostochnogo tipa” [“Leo Tolstoy on the 20th-Century Estate: From the ʻCivilization of Machines’ to a New, Nature-Oriented Dwelling of an Eastern Type”]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 3, 2025, pp. 298–327. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-3-298-327 (In Russ.)

Andreeva, V. G. “O neskol’kikh tsentral’nykh antitezakh v romane L. N. Tolstogo ʻVoskresenie.’” [“On Several Central Antitheses in Leo Tolstoy’s Novel ʻResurrection.’”] *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta im. N. A. Nekrasova*, vol. 18, no. 4, 2012, pp. 114–117. (In Russ.)

Andreeva, V. G. *Pis’ma L. N. Tolstogo v literaturnom kontekste 1850–1860-kh gg.* [*Leo Tolstoy’s Letters in the Literary Context of the 1850s–1860s*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2026. 528 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0823-3 (In Russ.)

Gavrilina, N. A. “L. N. Tolstoi i blagotvoritel’nost’: evoliutsiia vzgliadov” [“Leo Tolstoy and Philanthropy: The Evolution of His Views”]. *L. N. Tolstoi v soznanii cheloveka tsifrovoi epokhi* [*Leo Tolstoy in the Consciousness of the Digital-Age Individual*]. Tula, Tula State Pedagogical University named after L. N. Tolstoy Publ., 2022, pp. 66–68. (In Russ.)

Demidov, N. V. “Progressivnaia model’ fabrichno-zavodskogo zakonodatel’stva Sergeia Vasil’evicha Zubatova” [“Sergey Vasilyevich Zubatov’s Progressive Model of Factory and Industrial Legislation”]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta*, no. 514, 2025, pp. 219–223. https://doi.org/10.17223/15617793/514/25 (In Russ.)

Kliuchareva, A. V. “Stat’ia L. N. Tolstogo ʻo blagotvoritel’nosti’, iz opyta blagotvoritel’noi deiatel’nosti pisatelia” [“L. N. Tolstoy’s Article ʻOn Charity’: Insights from the Writer’s Own Charitable Work”]. *Ezhegodnaia bogoslovskaia konferentsiia Pravoslavnogo Sviato-Tikhonovskogo gumanitarnogo universiteta*, no. 32, 2022, pp. 165–168. (In Russ.)

Kondrashin, V. V, and I. N. Slepnev. “Krest’ianskoe dvizhenie v Rossii v kontse XIX — nachale XX v.” [“The Peasant Movement in Russia in the Late 19th and Early

20th Centuries"]. *Izvestiia vysshikh uchebnykh zavedenii. Povolzhskii region. Gumanitarnye nauki*, no. 4, 2021, pp. 52–53. https://doi.org/10.21685/2072-3024-2021-4-5 (In Russ.)

Mishin, V. S. "Edinstvennoe sredstvo. Istoriia pisaniia i pechataniia i opisanie rukopisei" ["'The Only Means': History of Composition and Publication, and Description of Manuscripts"]. Tolstoi, L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t.* [*Complete Works: in 90 vols.*], vol. 34. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1952, pp. 578–579. (In Russ.)

Mishin, V. S. "'K rabochemu narodu'. Istoriia pisaniia" ["'To the Working People': History of Composition"]. Tolstoi, L. N. *Polnoe sobranie sochinenii: v 90 t.* [*Complete Works: in 90 vols.*], vol. 35. Moscow, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1950, p. 667. (In Russ.)

Nesmiian, O. A. "Metsenat iz Ivanovo-Voznesenska" ["A Patron of the Arts from Ivanovo-Voznesensk"]. *V mire nauchnykh otkrytii*, no. 5–5 (65), 2015, pp. 1847–1854. (In Russ.)

Pronin, P. A. "Gumanisticheskaia missiia sotsial'nykh proektov L. N. Tolstogo: analiticheskii obzor" ["The Humanistic Mission of Leo Tolstoy's Social Projects: An Analytical Review"]. *Gumanitarnye vedomosti TGPU im. L. N. Tolstogo*, no. 4 (56), 2025, pp. 184–192. https://doi.org/10.22405/2304-4772-2025-4-184-192 (In Russ.)

Solov'ev, A. A. "D. G. Burylin — prosvetitel', bibliofil, metsenat" ["D. G. Burylin: Educator, Bibliophile, and Patron of the Arts"]. *Rumiantsevskie chteniia — 2017* [*Rumyantsev Readings — 2017*], part 2. Moscow, Pashkov dom Publ., 2017, pp. 145–148. (In Russ.)

Stukalova, O. V. "Genii mesta" ["Genius Loci"]. *Initsiativy XXI veka* [*Initiatives of the 21st Century*], no. 2, 2014, pp. 113–116. (In Russ.)

Taganov, L. N. *"Ivanovskii mif" i literatura* [*The "Ivanovo Myth" and Literature*]. Ivanovo, MIK Publ., 2006. 337 p. (In Russ.)

Khristenko, D. N. "L. N. Tolstoi i agrarnyi vopros v Rossii v nachale XX v." ["Leo Tolstoy and the Agrarian Question in Russia in the Early 20th Century"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 2, 2026, pp. 320–341. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-2-320-341 (In Russ.)

Shil'nikova, I. V. "Ekonomicheskie aspekty trudovykh konfliktov v rossiiskoi promyshlennosti v kontse XIX — nachale XX veka: otraslevaia spetsifika" ["Economic Aspects of Labor Conflicts in Russian Industry in the Late 19th and Early 20th Centuries: Sectoral Specifics"]. *Ekonomicheskaia istoriia*, no. 2, 2012, pp. 13–19. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-148-163
https://elibrary.ru/PLRNKW
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Н. Н. Смирнова
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
г. Москва, Россия

Эволюция толстовского письма и литературоведческие интерпретации стремления к незавершаемости

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 26-18-00120, https://rscf.ru/project/26-18-00120/

Аннотация: В статье анализируются литературоведческие подходы к проблеме эволюции творчества Л. Н. Толстого, высвечивающие различия в интерпретациях незавершаемого поиска нового стиля письма, движения в сторону малых форм, фрагментарности. Вехи эволюции толстовского стиля отмечают также и возникновение знаковых теорий в отечественном литературоведении (медленное чтение М. О. Гершензона, остранение В. Б. Шкловского, историческая преемственность развития незавершенного замысла в интерпретации Б. М. Эйхенбаума). В продолжение мысли Б. М. Эйхенбаума в статье показана одна из линий преемственности замысла от А. С. Пушкина к Н. С. Лескову через посредство Л. Н. Толстого. Интерпретации эволюции толстовского письма, своеобразного стремления к краткости, исследования пределов изреченности, исторических вариаций «сцепления мыслей» выявляют самые разные исследовательские позиции: противопоставление истории мифу (как непредвидимого и предсказуемого), найденного и еще только находимого, или вовсе незавершаемого, наконец, видение логики исторического развития литературы, когда незавершенный замысел наследуется от эпохи к эпохе.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, А. С. Пушкин, Н. С. Лесков, эволюция творчества, М. О. Гершензон, М. М. Бахтин, В. Б. Шкловский, Б. М. Эйхенбаум, незавершаемость, фрагментарность, остранение

***Информация об авторе*:** Наталья Николаевна Смирнова, доктор филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6980-7353
E-mail: nnsmirnova@mail.ru

***Дата поступления статьи в редакцию*:** 28.08.2026
Дата одобрения статьи рецензентами: 10.10.2026
Дата публикации статьи: 25.12.2026
Для цитирования: *Смирнова Н. Н.* Эволюция толстовского письма и литературоведческие интерпретации стремления к незавершаемости // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 148–163. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-148-163

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 148–163. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 148–163. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Natalia N. Smirnova
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

The Evolution of Tolstoy's Writing and Theoretical Interpretations of Unfinishability

Acknowledgements: This work was carried out at IWL RAS with financial support from the Russian Science Foundation, project no. 26-18-00120, https://rscf.ru/en/project/26-18-00120/

Abstract: The article analyzes theoretical approaches to the evolution of Leo Tolstoy's work, highlighting differing interpretations of the writer's search for a new writing style, his striving for brevity, and his fragmentary writing. Milestones in the evolution of Tolstoy's style also mark emergence of key theories in Russian literary scholarship (M. O. Gershenzon's slow reading, V. B. Shklovsky's defamiliarization, and B. M. Eikhenbaum's interpretation of the historical continuity in the development of an uncompleted concept of literary work). Building on the ideas of B. M. Eikhenbaum, this article traces a line of continuity regarding the uncompleted concept of literary work, mediated by Leo Tolstoy, from Alexander Pushkin to Nikolai Leskov. Interpretations of the evolution of Tolstoy's writing style, his striving for brevity, his exploration of limits of verbal expression, and the historical variations of his "cohesion of thoughts" reveal a wide range of scholarly positions: the contrast between history and myth (the unforeseeable and the predictable); the distinction between the found and the still-to-be-found, or indeed the unfinishable; and, finally, a vision of the logic of literary history, in which an unfinished concept is inherited from one era to the next.

Keywords: L. N. Tolstoy, A. S. Pushkin, N. S. Leskov, evolution of Tolstoy's work, M. O. Gershenzon, M. M. Bakhtin, V. B. Shklovsky, B. M. Eikhenbaum, unfinishability, fragmentariness, defamiliarization

Information about author: Natalia N. Smirnova, DSc in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6980-7353

E-mail: nnsmirnova@mail.ru

Received: August 28, 2026

Approved after reviewing: October 10, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Smirnova, N. N. "The Evolution of Tolstoy's Writing and Theoretical Interpretations of Unfinishability." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 148–163. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-148-163

Книги пишутся не всегда до конца.
В. Шкловский. Энергия заблуждения.

Вклад русских классиков в формирование важнейших теоретических идей XX столетия значителен: *искусство медленного чтения* в интуитивистской теории М. О. Гершензона, *остранение, делание* у В. Б. Шкловского, историческая преемственность в развитии незавершенного замысла, исследованная Б. М. Эйхенбаумом, обязаны своим существованием именно русской классической литературе. На материале изучения и переосмысления русской классики, в частности, творчества Л. Н. Толстого, развивались такие направления в теории, как интуитивизм, формализм, компаративные исследования. Художественный поиск Толстого 1880-х – 1900-х гг. отражал тенденции к фрагментации повествования, тяготение к малым формам и документально-эссеистическим жанрам. Именно эти тенденции были осмыслены формалистами, в частности, В. Б. Шкловским, и толстовский поиск существенно повлиял на эстетическую систему самого Шкловского, предпочитавшего документализм и фрагментарно-эссеистический стиль письма.

Вспомним, что Шкловский говорит о приеме остранения, перечитывая дневниковые заметки Толстого, в частности, запись от 1 марта 1897 г.: «Если целая сложная жизнь многих людей проходит бессознательно, то эта жизнь как бы не была» [Толстой 53: 141–142]. Комментарий Шкловского к приведенной дневниковой записи Толстого в статье «Искусство как прием» (1917) направлен на поиск путей преодоления автоматизации в жизни и искусстве, при этом с автоматизацией связывается узнавание, а противопоставляется ей в***и***дение, индивидуальное, подрывающее изнутри скользящий взгляд по гладкой поверхности[1]:

[1] Кстати, этот образ М. О. Гершензона, описывающего цели и приемы медленного чтения [Гершензон 1: 116], при всем различии изначальной

> Целью искусства является дать ощущение вещи, как видение, а не как узнавание; приемом искусства является прием «остранения» вещей и прием затрудненной формы, увеличивающий трудность и долготу восприятия, так как воспринимательный процесс в искусстве самоцелен и должен быть продлен; искусство есть способ пережить деланье вещи, а сделанное в искусстве не важно [Шкловский 1929: 13].

Толстой в период зрелого и позднего творчества как будто бы избегает такого «сделанного», застывшего и неизменного. К этому устремлены попытки писателя постоянно править, переписывать, говорить иначе однажды сказанное, наконец, вообще писать «вне всякой формы» [Толстой 57: 9].

«Сцепления мыслей» из письма Толстого к Н. Н. Страхову от 1876 г. в 1880-е, 1890-е и 1900-е гг. существуют уже по иным законам. Они либо отливаются в фрагментарно-афористические формы как собственных, так и пересказываемых мыслей и сюжетов (например, «Мысли мудрых людей на каждый день», 1903; «Круг чтения», 1904–1908), либо демонстрируют новое авторское видение изменившейся жизни в форме ее строжайшей критики и приговора (например, «Смерть Ивана Ильича» (1886), «Крейцерова соната», (1889), «Воскресение» (1899), где, как считал М. М. Бахтин, очевидна победа «моралиста над художником», а сама критика «лишена подлинной историчности» [Бахтин 2000: 190, 192]).

Вместе с тем именно жесткие условия меняющейся жизни, крушение прежних ценностей семьи и общества определяли логику поиска нового стиля: не только критические интонации, но и стремление к малым формам, выбор в пользу искренности дневниково-документального письма. Как уже отмечалось, этот пафос толстовского поиска новых форм сцепления мыслей впоследствии становится близок В. Шкловскому, говорившему, что «сюжетное оформление перестало являться признаком авторства и свойством, таинственно превращающим нечто в искусство» [Шкловский 2000: 130]. И именно перипетиям в многовековой истории сюжета, пересматриваемым в оптике тол-

---

методологической ориентации, показывает сходство с целями и приемами собственно творческого процесса в интерпретации Шкловского (подробнее об этом: [Смирнова 2023: 5–13]).

стовского поиска новых форм повествования, будет посвящена одна из поздних книг самого Шкловского — «Энергия заблуждения» (1981).

Приоритет «делания» над «сделанным» в теории русских формалистов показывает еще и глубину разрыва с прежней интуицией целостной личности, к которой стремится, но не находит в исторической действительности уже и сам Толстой. Здесь проявлялась «подлинная историчность» толстовского поиска, а вовсе не волюнтаристское движение прочь от истории, к идеалам руссоистского толка. Вместе с этой интуицией меняются представления о «сладости поэзии», о которой продолжал говорить эстетический антипод формалистов — Гершензон, и в своем стремлении к идеалу целостной личности считал влияние ценностной текучести в историческом процессе не первостепенным для характеристики поэтических форм [Гершензон 4: 328, 316]. Утрата интуиции целостной личности заставляет острее воспринимать поэтические клише «был ясный вечер, пахло…» [Толстой 57: 9] и вовсе какую-то недостаточность, ущербность «художественной работы» в состоянии напряженного экзистенциального поиска; при этом осознание нового вращается вокруг того, что «сильно чувствуешь» [Толстой 57: 9].

Толстой ищет новые формы письма, «силу выражения» [Толстой 40: 218], вдохновляясь фрагментарно-афористической эссеистикой французских моралистов. Он чувствует то, что потом Лев Шестов выразит в предисловии к «Апофеозу беспочвенности» (1905): риторика и поэтика архитектонически целостного построения как системы взаимосвязанных в строгом порядке частей[1] теперь скорее свидетельствует против его истинности, нежели способна поддерживать ее. Этому способствуют «искусственность построения, придуманность связи между частями, часто явные отступления от истины ради соблюдения стройности целого учения» [Толстой 40: 218], в то время как фрагментарно-афористические высказывания заставляют «читателя или делать дальнейшие выводы из прочитанного, или, иногда даже совершенно не соглашаясь с автором, спорить с ним и приходить к новым, неожиданным заключениям» [Толстой 40: 218].

[1] Наподобие того, о чем говорит Шопенгауэр в Предисловии 1818 года к книге «Мир как воля и представление», противопоставляя архитектоническую связанность «системы мысли» и «одну-единственную мысль», отдавая предпочтение последней [Шопенгауэр 1999: 4].

Значительность наследия Толстого, длительная эволюция его эстетической, философской, общественно-политической мысли иногда как будто бы подавляет исследовательское стремление к анализу, заставляет искать толстовской мысли противовесы. Часто толстовская мысль сама выступает фоном для литературоведческих концепций. Так, у Бахтина поэтика Достоевского вырисовывается в явном или неявном соположении с толстовской: противопоставление диалогизма и монологизма, многоголосия подлинно исторического видения, с точки зрения исследователя, и идеологической тенденциозности[1]. У Гершензона работа «Л. Н. Толстой в 1855–1862 гг.» дополняет идеи, обдумываемые в книге «Мечта и мысль И. С. Тургенева» (1919). Концепция толстовского «остранения» у Шкловского сама оказывается мощным силовым полем, определяющим последующее восприятие векторов эстетического поиска писателя[2].

Примечательно, что Гершензон, для которого в творчестве Толстого было наиболее ценным субъективное стремление к постижению истины с его ошибками и пристрастностью, выразившееся в том числе и в представлении о «сцеплении мыслей» (которое у Гершензона становится фундаментом концепции медленного чтения)[3], не находит никакого оправдания художественной целесообразности приема остранения в «Холстомере» (1863–1864, 1885), столь восхитившем молодого Шкловского («Искусство как прием», 1917). Заключительные строки статьи «Л. Н. Толстой в 1855–1862 гг.» посвящены именно этому приему, характеризуемому как «непростительная натяжка»:

> Теперь он придумал, казалось бы, самый победоносный прием, он хочет вырвать читателя совсем вон из круга его ложных, застарелых, общераспространенных чувств и представлений, и заставить его взглянуть на эту свою ложь глазами существа, живущего вполне жизнью подлинной, существенной: глазами лошади! [Гершензон 3: 658].

---

[1] Таковы работы «Толстой-драматург» и «Идеологический роман Л.Н. Толстого» ([Бахтин 2000: 176–184; 185–204]. Об особенностях бахтинского подхода к творчеству Толстого и об обстоятельствах его формирования см., например: [Бочаров 1993: 78], [Слоун 2002].

[2] Подробнее: [Смирнова 2024].

[3] Подробнее: [Смирнова 2023].

Кстати сказать, даже Эйхенбаум называет прием Толстого в «Холстомере» «дидактическим остранением» [Эйхенбаум 2009: 443], обращая внимание на слишком долгую жизнь лошади[1]. И в заключительном пассаже статьи Гершензон иронически отдает дань «формальному» прочтению:

> Как ни истерзана лошадь в угоду людской лжи, она все же до конца сохраняет «спокойствие сознательной красоты и силы», а когда умирает, все части ее дряхлого тела еще великодушно идут на потребу людям и волчатам, все потому, что лошадь верно исполняла заветы природы <…>, а отпавший от существа человек <…> когда же он наконец умер, то «ни кожа, ни мясо, ни кости его никуда не пригодились». — Какой-нибудь шутник мог бы из этих укоризненных слов Толстого вывести такое умозаключение: значит, ежели бы Серпуховской жил по правде, как велит Толстой, его кожа, мясо и кости после смерти еще послужили бы кому-нибудь на пользу! [Гершензон 3: 659].

И хотя религиозно-философский и этический поиск Толстого резонировал с вопрошанием о смысле бытия самого автора концепций тройственного образа совершенства, видения поэта и искусства медленного чтения, эстетические эквиваленты этого поиска иногда содержали в себе все диссонансы времени и не могли соответствовать сложившемуся представлению о «сладости поэзии».

Впоследствии у Эйхенбаума и Шкловского детально обосновывается взгляд, в перспективе которого литература представляется «дорогой, вернее, не всегда пересекающимися тропинками, со сменой возможностей понимания жизни» [Шкловский 1981: 9]. Движение по этой дороге незавершаемо по своей природе как всякое событие, не лишенное «подлинной историчности», о которой говорил Бахтин. И хотя Бахтин в 1928–1929 гг. отказывал толстовскому видению в историчности, Эйхенбаум с 1930-х гг. и Шкловский в поздних работах представ-

[1] «<…> В “Холстомере” Толстой просто игнорирует время и историю; пользуясь материалом, относящимся к началу века (“Холстомер” родился в 1803 г.), он заставляет своего героя жить вплоть до 60-х годов. Лошадиный век заменен у Толстого человечьим — характерная ошибка, явившаяся результатом метафоризации сюжета, его дидактического остранения» [Эйхенбаум 2009: 443].

ляют разные интерпретации меняющихся форм исторического видения у Толстого.

Эйхенбаум в книге «Лев Толстой. 70-е годы»[1] наблюдает за тем, как незавершенные тексты Пушкина продолжаются у Толстого (линия «Гости съезжались на дачу…» — «Анна Каренина»)[2]. И в основе такого продолжающегося развития стоит смена представления о жизни и нравственном в разных поколениях. Сюжет переписывается и дописывается на новом витке истории.

Говоря о преемственной линии развития прозы от Пушкина к Толстому, Эйхенбаум, со ссылкой на дневниковые записи С. А. Толстой, отмечает:

> Как будто именно в неосуществленных замыслах Пушкина он надеялся найти что-нибудь важное для своей новой работы [Эйхенбаум 1974: 148].

Действительно любопытно, что не развившийся у Пушкина сюжет светской повести перерастает у Толстого в роман. Но, думается, что этим процесс не завершается. «Крейцерова соната», в которой отражен все тот же кризис семьи и брака, во многом повторяет контуры мысли романа «Анна Каренина», но уже на другом уровне. Даже начало беседы персонажей повести о существе брака на современном этапе похоже на развитие пушкинского отрывка (вариант «Египетских ночей» — «Мы проводили вечер на даче»), правда, в интерьере не гостиной, а вагона поезда.

Движение замысла по дороге истории и на этом не останавливается: Н. С. Лесков, почувствовавший в повести Толстого эффект мощного взрыва[3], возвращает своих героев незавершенного произведения

---

[1] Первый вариант этой книги был завершен в конце 1930-х гг., но набор погиб во время войны (см.: [Бялый 1974: 4]).

[2] Здесь не так важна последовательность в рукописях, с каких слов начинается первый набросок к «Анне Карениной» (см. подр.: комм. Л. Е. Кочешковой и И. Ю. Матвеевой: [Кочешкова, Матвеева 2009: 931–932]), но именно факт «наследования» замысла от одного писателя к другому.

[3] У Лескова в одном из рассказов с комическими интонациями «светская» беседа в поезде вращается вокруг ожидания взрыва или выстрела («Путешествие с нигилистом», 1882).

«Особенно чувствительно уязвила генерала Попятина “Крейцерова соната”…»[1] [Лесков 1997: 493–495] обратно в гостиную. Замысел этот на новом историческом рубеже все так же связан с центральным мотивом светской беседы о сущности брака, но в свойственной Лескову иронической манере. Генерал и юрист Словцов участвуют в организованном совместными усилиями салонном чтении «Крейцеровой сонаты» [2]:

> <…> чтение прекрасно удалось: повесть всем понравилась, и «тенденция» ее никого не возмутила и присутствовавших на чтении мужей с женами не перессорила и не разлучила. Генерал сразу же нашел в этом несообразность и с следующего же дня начал «подыскиваться» к тем, которые были у Словцова на чтении и продолжали жить в браке [Лесков 1997: 493–494].

Дальнейшее развитие светской беседы вращается вокруг «несообразности» восприятия повести, по мнению генерала Попятина, и серьезности «тенденции». В конце отрывка генерал принуждает юриста признать, что он взглянул «на женщину с пожеланием» и, следовательно, «согрешил» [Лесков 1997: 494]. Развитый Толстым пушкинский незавершенный замысел такими причудливыми путями возвращается к Лескову и снова оказывается незавершенным.

У Шкловского в поздней книге «Энергия заблуждения», в центре которой — эволюция толстовской эстетики, прочерчены тропинки в истории русской литературы, обозначенные как «поиски будущего», которые «не всегда пересекаются» [Шкловский 1981: 9]. Шкловский говорит: «Книги пишутся не всегда до конца» [Шкловский 1981: 9].

Эйхенбауму было важнее показать отношение писателя ко всякого рода системам, связанные с этим принципы его мышления. Он вписывает творчество Толстого в историю мировой литературы, отмечает, к

---

[1] А. А. Федотова подробно рассматривает лесковские отклики на «Крейцерову сонату», но не указывает на напрашивающуюся параллель отрывка «Особенно чувствительно уязвила генерала Попятина “Крейцерова соната”…» с пушкинским «Мы проводили вечер на даче…» (см.: [Федотова 2017: 81]).

[2] Вспомним, что у Толстого в «Крейцеровой сонате» юрист («адвокат») — персонаж, отчасти инициирующий «светскую» беседу в поезде.

примеру, значительность влияния Шопенгауэра на писателя в его переломные, кризисные годы, влияния не только его философии, но и фрагментарно-афористического письма. Он подчеркивает, что в философии Толстой искал не систему мысли, а именно эмоцию, исходящую от идеи, связанную с ней, почти как с образом:

> Толстому ценна была не самая философская идея в окружении целой системы предпосылок, а только психологическая ее сторона — эмоция, за нею стоящая [Эйхенбаум 2009: 54].

Как известно, именно эта связь мысли с эмоцией, ее *заразительность* станет ключевой в эстетической концепции трактата «Что такое искусство?» (1897–1898). И напротив, следует отметить: в истории Толстой искал законы, понимание которых откроет связь единичного, случайного, выбивающегося из системы, и единого, всеобщего, подавляющего и восхищающего своей неотвратимостью.

Для Шкловского логика творческого поиска Толстого — в противопоставлении истории и мифа. Причем обыгрывается омонимичность истории как рассказываемого и истории как развития жизни и памятования об этом. «Само искусство построено на том, что история не предвидима, — говорит Шкловский, — оно неожиданно, потому что оно не миф» [Шкловский 1981: 348]. Незавершаемость связана с движением в истории, с «поисками будущего» в противоположность предопределенности мифологической картины мира.

Эти поиски Толстой вел всю жизнь. Следует отметить, что, несмотря на постепенный отход от эстетики крупной формы, зерна многих его поздних идей вызревают на почве эпического повествования. Так, в романе «Война и мир» писатель говорит о динамике единичного и всеобщего, дискретного и непрерывного, целостного:

> Принимая все более и более мелкие единицы движения, мы только приближаемся к решению вопроса, но никогда не достигаем его [Толстой 11: 266];
>
> Только допустив бесконечно-малую единицу для наблюдения — дифференциал истории, т. е. однородные влечения людей и достигнув искусства интегрировать (брать суммы этих бесконечно-малых), мы можем надеяться на постигновение законов истории [Толстой 11: 267–268].

Истина исторического движения — в ее бесконечно малых единицах, как и впоследствии у Толстого, составляющего фрагментарно-афористические сборники; истина высказывания — в кратких, дискретных мыслях, не образующих целого искусственными риторическими приемами, но взятых в их единичной самобытности.

При этом мысли о единичном и всеобщем соседствуют и «сопрягаются» с мыслями о природе слова: всеобщность теряет свой смысл в многоречивости, если не сказать многоголосии. Слово истинно не само по себе, не в абстрактном выражении, а только если соответствует правде жизни. Так, в «Исповеди» Толстой отмечает, что *одни и те* же верования теряют свой смысл, если им не следуют:

> И вспомнив то, как те же самые верования отталкивали меня и казались бессмысленными, когда их исповедывали люди, жившие противно этим верованиям, и как эти же самые верования привлекли меня и показались мне разумными, когда я видел, что люди живут ими [Толстой 23: 41].

Правда жизни и искусства в этой многоречивости высказывается в избытке, но вот внимает ли кто-то ей, неизвестно, — это тяготит Толстого, писавшего в дневнике 24 августа 1906 г.:

> Наше общество с своими журналами, газетами, книгами, лекциями, совершенно подобно ошалевшей толпе, в которой все говорят и никто не слушает [Толстой 55: 240].

Правда в многоречивости девальвируется. Об этом Толстой размышлял и в романе-эпопее. Так, во сне Пьера Безухова «сопрягаются» идеи единого знания («самое трудное <…> состоит в том, чтоб уметь соединять в душе своей значение всего») и сокровенного молчания, сохраняющего это знание в его целостности, берегущего от обесценивания: «Сказанное слово серебряное, а несказанное — золотое» [Толстой 11: 294].

Толстой постоянно обдумывает, как подступиться к пределам изреченности. Еще во время работы над «Войной и миром» писатель много размышлял о возможностях и ограничениях слова в искусстве, свидетельством чему стала переписка писателя с А. А. Фетом. С одной

стороны, «стыдно, когда подумаешь: люди плачут, умирают, женятся, а я буду повести писать… Глупо, стыдно», — говорит Толстой (цит. по: [Андреева 2026: 255]). Тут можно вспомнить слова Бахтина:

> Подлинно добрый, бескорыстный и любящий человек еще не говорил, он реализовал себя в сферах бытовой жизни, он не прикасался к организованному слову, зараженному насилием и ложью, он не становился писателем. Доброта и любовь, поскольку они есть у писателя, посылают слову ироничность, неуверенность, стыдливость (стыд серьезности) [Бахтин 1996: 66–67].

К слову сказать, думается, что ироничность Лескова, читающего Толстого, происходит от того же вида стыдливости.

С другой стороны, недосказанность прямого высказывания (как и «реализации в сферах бытовой жизни», столь значительной для Толстого) как бы промахивающегося мимо цели, не вполне удовлетворяла писателя, требовала поиска иных форм выражения мысли. Так, В. Г. Андреева акцентирует внимание на словах Толстого к Фету: «Настоящие мои письма к Вам это мой роман, которого я очень много написал» (см.: [Андреева 2026: 265]. Теперь уже подлинное высказывание — не прямое, не избегающее форм образности. Знаменитые «сцепления» в 1870-е гг. возникают на этой почве в многочисленных попытках осмыслить сущностное напряжение между единичным (дискретным) и единым, целостным мыслеобразом (в форме романа), состоящим из «сцепления мыслей», и его пересказом отдельными словами, в которых теряется смысл целого.

Эти мысли о пределах языкового выражения неоднократно преломляются у Шкловского, отмечающего толстовское собирание множества смыслов в единый центр:

> На Кавказе у Толстого в «Хаджи-Мурате» чеченец говорит: веревка должна быть длинная, речь должна быть короткой [Шкловский 1981: 252].

В то же время бесконечный толстовский поиск стиля, соответствующего быстро меняющемуся времени, позволяет ухватить едва только найденное в его множественности:

> Человек ищет, человек имеет несколько формулировок того, что он видит [Шкловский 1981: 171].

Это — не языковое многоголосие романов Достоевского; Шкловский пересматривает итог противостояния Достоевского и Толстого в свете теории Бахтина, говоря о романе «Анна Каренина»: «Может быть, это сказано неожиданно, но, перечитывая книгу не в первый раз, удивлялся больше, чем читая Достоевского. Там герои мыслят одинаково, как будто они читали с детства одного автора — Достоевского», а у Толстого «одно произведение лежит над другим, сомнения писателя сказываются не только на перемене хода одного произведения» [Шкловский 1981: 171].

Суть романного многоголосия Достоевского в интерпретации Бахтина в том, что «чужое слово», «чужой акцент» «*врывается*» в ткань повествования (см., напр.: [Бахтин 2000: 148]), толстовская же «бесконечно-малая единица для наблюдения» своей полной непредсказуемостью способна внести сумятицу и хаос в любое теоретическое построение, сделав траекторию своего движения непредвидимой даже при повторном чтении. А итог размышлений автора «Энергии заблуждения» возвращает читателя к мучившему Толстого вопросу о неизреченности:

> Те наблюдения, которые мы ведем над Толстым, над его способом сопоставлять смыслы, добираться до ощущения предмета, уводят на великую дорогу засловья [Шкловский 1981: 349].

Называемое Шкловским «набросок для наброска», — ненаписанное Толстым[1], незавершаемое, невысказанное, то, от чего он сознательно отказывался, во что разрешались поиски иного стиля письма или то, что не выходило органически, можно понимать и с такой позиции, к которой писатель приходит в 1890-е гг.:

> Если бы помнить всегда, что язык нам дан для передачи мыслей, способность же мыслить дана для познания Бога и его закона любви, и что поэтому говорить можно только тогда, когда имеешь сказать

[1] А также и самим Шкловским, хотя и по другим причинам.

что-либо доброе. А пока не можешь сказать доброго, не можешь удержать недоброго — молчи, хоть всю жизнь [Толстой 53: 155].

Интерпретации эволюции толстовского письма, своеобразного стремления к краткости, исследования пределов изреченности выявляют самые разные исследовательские позиции: противопоставление истории мифу (как непредвиденного предсказуемому), найденного и еще только находимого, или вовсе незавершаемого, наконец, логики исторического развития литературы, когда незавершенное на одном этапе развития (у Пушкина) — на другом витке истории становилось толстовским романом, а потом снова сжималось до повести, чтение которой, как в случае с Лесковым, порождает иные незавершенные сюжеты…

Как Гершензон и Шкловский смотрят на толстовский прием остранения с разных эстетических позиций, так и Эйхенбаум и Шкловский по-разному видят движение по дорогам истории в текстах Толстого. Для Эйхенбаума было важно оставаться в пределах истории литературы, показывая все перипетии индивидуального развития стиля писателя. Шкловский в поздний период творчества мыслил уже надлитературными категориями: в «Книге о сюжете» (таков подзаголовок «Энергии заблуждения») разворачивается метасюжет об исторических судьбах «сцеплений мысли», во многом определяемых в перспективе долгой эволюции толстовской писательской манеры.

Список литературы

Источники

Гершензон М. О. Избранное в 4 т. М.; Иерусалим: Университетская книга, Gesharim, 2000. 704 с.

Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 2000. Т. 2. 800 с.

Бахтин М. М. Собр. соч.: в 7 т. М.: Русские словари, 1996. Т. 5. 732 с.

Лесков Н. С. <“Особенно чувствительно уязвила…”> // Литературное наследство. Т. 101: Неизданный Лесков. Кн. 1. / отв. редакторы К. П. Богаевская, О. Е. Майорова, Л. М. Розенблюм. М.: Наследие, 1997. С. 493–495.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958.

Шкловский В. О теории прозы. М.: Федерация, 1929. 266 с.

Шкловский В. Энергия заблуждения. М.: Сов. писатель, 1981. 352 с.

Шкловский В. Тогда и сейчас // Литература факта. Первый сборник материалов работников ЛЕФа / под. ред. Н. Ф. Чужака. М.: Захаров, 2000. С. 129–130.

Шопенгауэр А. Собр. соч.: в 6 т. / пер. с нем. М.: Терра; Книжный клуб, 1999. Т. 1. 496 с.

Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой. Семидесятые годы. Л.: Худож. лит., 1974. 360 с.

Эйхенбаум Б. М. Лев Толстой: исследования. Статьи / сост., вступ. статья, общ. ред. проф. И. Н. Сухих; коммент. Л. Е. Кочешковой, И. Ю. Матвеевой. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. 952 с.

Исследования

Андреева В.Г. Письма Л. Н. Толстого в литературном контексте 1850–1860-х гг. М.: ИМЛИ РАН, 2026. 528 с.

Бочаров С. Г. Об одном разговоре и вокруг него // Новое литературное обозрение. 1993. № 2. С. 70–89.

Бялый Г. Движение замысла // *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой. Семидесятые годы. Л.: Худож. лит., 1974. С. 3–5.

Кочешкова Л. Е., Матвеева И. Ю. Комментарии // *Эйхенбаум Б. М.* Лев Толстой: исследования. Статьи. СПб.: Факультет филологии и искусств СПбГУ, 2009. С. 884–946.

Слоун Д. В защиту неприятия Толстого Бахтиным: принцип высказанности // Новое литературное обозрение. 2002. № 5 (57). URL: https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/v-zashhitu-nepriyatiya-tolstogo-bahtinym-princzip-vyskazannosti.html?ysclid=mu07jmozwc143880163 (дата обращения: 20.08.2026).

Смирнова Н. Н. История "сцеплений": от "Видения поэта" М. О. Гершензона до "Умирания искусства" В. Вейдле // Известия Российской академии наук. Серия литературы и языка. 2023. Т. 82, № 3. С. 5–13. https://doi.org/10.31857/S160578800026309-5

Смирнова Н. Н. Фрагментация и остранение как процесс: В. Б. Шкловский перечитывает Л. Н. Толстого // Два века русской классики. 2024. Т. 6, № 2. С. 66–81. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-2-66-81

Федотова А. А. Повесть Л. Н. Толстого «Крейцерова соната» в рецепции Н. С. Лескова: неосуществленные замыслы // Вестник Костромского государственного университета. 2017. Т. 23, № 4. С. 78–83.

References

Andreeva, V. G. *Pis'ma L. N. Tolstogo v literaturnom kontekste 1850–1860-kh gg*. [*The Letters of Leo Tolstoy in the Literary Context of the 1850s–1860s*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2026. 528 p. (In Russ.)

Bocharov, S. G. "Ob odnom razgovore i vokrug nego" ["On a Certain Conversation and Around It"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2, 1993, pp. 70–89. (In Russ.)

Bialyi, G. "Dvizhenie zamysla" ["The Movement of the Concept"]. Eikhenbaum, B. M. *Lev Tolstoi. Semidesiatye gody* [*Leo Tolstoy: The 1870s*]. Leningrad, Khudozhestvennaia literatura Publ., 1974, pp. 3–5. (In Russ.)

Kocheshkova, L. E., and I. Iu. Matveeva. "Kommentarii" ["Notes"]. Eikhenbaum, B. M. *Lev Tolstoi: issledovaniia. Stat'i* [*Leo Tolstoy: Researches, Articles*]. St. Petersburg, Faculty of Philology and Arts, St. Petersburg State University Publ., 2009, pp. 884–946. (In Russ.)

Sloun, D. "V zashchitu nepriiatiia Tolstogo Bakhtinym: printsip vyskazannosti" ["Rehabilitating Bakhtin's Tolstoy: The Politics of Utterance"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 5 (57), 2002. Available at: https://magazines.gorky.media/nlo/2002/5/v-zashhitu-nepriyatiya-tolstogo-bahtinym-princzip-vyskazannosti.html?ysclid=mu07jmozwc143880163 (Accessed 20 August 2026). (In Russ.)

Smirnova, N. N. "Istoriia ʻstseplenii': ot ʻVideniia poetaʼ M. O. Gershenzona do ʻUmiraniia iskusstvaʼ V. Veidle" ["The History of 'Cohesion': From M. O. Gershenzon's 'The Poet's Vision' to V. Weidlé's 'Les Abeilles d'Aristée'."]. *Izvestiia Rossiiskoi akademii nauk. Seriia literatury i iazyka*, vol. 82, no. 3, 2023, pp. 5–13. https://doi.org/10.31857/S160578800026309-5 (In Russ.)

Smirnova, N. N. "Fragmentatsiia i ostranenie kak protsess: V. B. Shklovskii perechityvaet L. N. Tolstogo" ["Fragmentation and Defamiliarization as a Process: V. Shklovsky Rereads L. Tolstoy"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 6, no. 2, 2024, pp. 66–81. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2024-6-2-66-81 (In Russ.)

Fedotova, A. A. "Povestʼ L. N. Tolstogo ʻKreitserova sonataʼ v retseptsii N. S. Leskova: neosushchestvlennye zamysly" ["Leo Tolstoy's Novella 'The Kreutzer Sonata' in N. S. Leskov's Reception: Unrealized Plans"]. *Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta*, vol. 23, no. 4, 2017, pp. 78–83. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-164-195
https://elibrary.ru/IQMHHZ
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. В. Г. Андреева
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
г. Москва, Россия

Эволюция взглядов Э. Диллона на личность, творчество и общественно-политическую деятельность Л. Н. Толстого

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 26-18-00120, https://rscf.ru/project/26-18-00120/

Аннотация: В статье анализируется значимость фигуры Толстого и его наследия для Э. Диллона, чуткого читателя и переводчика произведений Толстого. Осмысляется эволюция взглядов Диллона на личность и творчество русского писателя в две разные эпохи: в 1890-е гг. и 1930-е гг. Рассматривается диалог Толстого и Диллона в письмах, хранящихся сейчас в Отделе рукописей Государственного музея-заповедника Л. Н. Толстого. Выделяются ключевые темы и аспекты этого диалога, показана их реализация при характеристике начального этапа понимания переводчиком и корреспондентом писателя, когда Диллон только познакомился с русским классиком, приезжал к нему в Ясную Поляну. Далее, на основе анализа книги Диллона «Граф Лев Толстой: Новый портрет», которая до сих пор не переведена на русский язык, раскрывается суть отношения Диллона к Толстому и его наследию в 1930-е гг. Отмечается, что на склоне дней Диллон переосмыслил взгляд на публицистику русского классика, его наполненную событиями жизнь, его роль в судьбе России. Диллон ценил Толстого как писателя, но слово Толстого как духовного учителя и проповедника становится в книге англичанина объектом критики.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, Э. Диллон, литературное творчество, публицистика, мировоззрение, эволюция взглядов, эпоха, художественный перевод

Информация об авторе: Валерия Геннадьевна Андреева, доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4558-3153
E-mail: lanfra87@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 04.08.2026
Дата одобрения статьи рецензентами: 17.09.2026
Дата публикации статьи: 25.12.2026
Для цитирования: *Андреева В. Г.* Эволюция взглядов Э. Диллона на личность, творчество и общественно-политическую деятельность Л. Н. Толстого // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 164–195. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-164-195

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 164–195. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 164–195. ISSN 2686-7494
Research Article

© 2026. Valeria G. Andreeva
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

The Evolution of E. Dillon's Views on the Personality, Work, and Socio-Political Activities of L. N. Tolstoy

Acknowledgements: This work was carried out at IWL RAS with financial support from the Russian Science Foundation, project no. 26-18-00120, https://rscf.ru/en/project/26-18-00120/

Abstract: This article analyzes the significance of Tolstoy and his legacy for E. Dillon, a keen reader and translator of Tolstoy's works. It explores the evolution of Dillon's views on the Russian writer's personality and work across two distinct eras: the 1890s and the 1930s. It examines the dialogue between Tolstoy and Dillon in letters currently held in the Manuscript Department of the Leo Tolstoy State Museum-Reserve. Key themes and aspects of this dialogue are highlighted, and their realization is demonstrated through a characterization of Dillon's initial understanding of the writer, formed when he first encountered the Russian classic and visited him at Yasnaya Polyana. Furthermore, an analysis of Dillon's book, "Count Leo Tolstoy: A New Portrait," which has yet to be translated into Russian, reveals the essence of Dillon's attitude toward Tolstoy and his legacy in the 1930s. It is noted that in his later years, Dillon reconsidered his view of the Russian classic's journalism, his eventful life, and his role in Russia's fate. Dillon valued Tolstoy as a writer, but Tolstoy's words as a spiritual teacher and preacher become the subject of criticism in the Englishman's book.

Keywords: L. N. Tolstoy, E. Dillon, literary work, journalism, worldview, evolution of views, era, literary translation

Information about the author: Valeria G. Andreeva, DSc in Philology, Leading Research Fellow, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4558-3153

E-mail: lanfra87@mail.ru

Received: August 04, 2026

Approved after reviewing: September 17, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Andreeva, V. G. "The Evolution of E. Dillon's Views on the Personality, Work, and Socio-Political Activities of L. N. Tolstoy." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 164–195. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-164-195

В литературе о Л. Н. Толстом, о его жизни и творчестве сейчас уже фактически сложно найти неисследованные факты и сюжеты. Изучены все мемуары, воспоминания, заметки о писателе, созданные его близкими людьми и помощниками, гостями Ясной Поляны и корреспондентами. В этой ситуации почти парадоксальным остается невнимание толстоведов к личности и переписке Толстого с Э. Диллоном (1854–1933), к серьезной и важной книге последнего «Граф Лев Толстой: новый портрет» (1934). В данной статье мы постараемся восполнить этот пробел, показать значимость фигуры Толстого и его наследия для Диллона, который был одним из самых внимательных и чутких читателей Толстого, одним из лучших и последовательных переводчиков его произведений. В наши задачи входит осмысление разницы во взглядах Диллона на личность и творчество Толстого в две разные эпохи: в 1890-е гг., когда переводчик только познакомился с русским классиком, приезжал к нему в Ясную Поляну, активно переводил его произведения, в том числе «Крейцерову сонату» (и «Послесловие» к ней), «Ходите в свет, пока есть свет», «Плоды просвещения», «Семейное счастье», вступление для альбома «К картине Ге (Тайная вечеря)», и в 1930-е гг., уже на склоне дней Диллона, когда он писал книгу о Толстом, переосмыслив многое, в том числе взгляд на публицистику русского классика, его долгий путь и наполненную событиями жизнь, его роль в судьбе России.

Причина игнорирования отечественными учеными книги Диллона, на наш взгляд, заключается в том, что изданная в Лондоне в 1934 г. она на протяжении определенного времени была недоступна читателям. О. В. Соколовская отметила: «В 1972 г. в Нью-Йорке книга Э. Диллона была переиздана и теперь вполне доступна для исследователей» [Соколовская: 477]. Однако в научной среде труд Диллона, до сих пор не переведенный на русский язык, не просто не стал популярен, но фактически не упоминается и в первой четверти XXI в. Редкие российские ученые, пишущие об отдельных сторонах многогранной личности

Диллона [см. Абросимова; Галкина; Соколовская], или совсем упускают из вида эту книгу, или отмечают ее мимоходом, очень обзорно: так, О. В. Соколовская подчеркнула, что «это уникальный труд, поскольку сам Диллон в те годы искренне разделял толстовские идеи» [Соколовская: 477]. Однако такое суждение о книге является ошибочным, в книге Диллона ярко видна *двойственность* отношения к мировоззрению Толстого и к самому писателю, а также иллюстрация английским корреспондентом как сильных, так и слабых сторон жизненного и творческого пути Толстого.

Условно можно сказать, что Диллон разделял взгляды Толстого в 1890-е гг., когда много времени проводил в России, лично встречался с писателем (Диллону тогда было около 36–38 лет). В то время молодой ученый и корреспондент был очарован Толстым, его смелостью противостояния власти, свободе и силе его новаторских воззваний. К 70-летнему возрасту и в последние 7–8 лет своей жизни, будучи уже умудренным опытом, обладающим более широким пониманием действительности, критически относящимся к «кумирам», прекрасно осознавшим сложившуюся в России ситуацию конца XIX в., Диллон многое переоценил как в переставшей существовать Российской империи, так и в поведении и взаимоотношениях людей, с которыми он общался ранее. Другой, нежели в ранних письмах Диллона, предстает фигура Толстого в его финальной книге. Необходимо подчеркнуть, что Диллон после общения с Толстым в 1890–1892 гг. написал немало книг о русских и России. В 1902 г. вышла его книга о М. Горьком, далее — еще несколько изданий о ситуации в мире и в России, а в 1929 г. в Лондоне появилось значимое и ценное описание советской жизни в книге «Россия сегодня и вчера: беспристрастный взгляд на Советскую Россию». В этом издании Диллон упоминал и о Толстом, о своих будущих планах по созданию труда о писателе. Кроме того, Диллон подчеркивал, что в советских изданиях большие разделы были посвящены произведениям графа Л. Толстого, «который, несмотря на свое феодальное дворянство и религиозную пропаганду, стал объектом своего рода запоздалого поклонения в советском обществе» [Dillon 1929: 54][1]. Отмечая продуктивность советских авторов, Диллон все-таки считал,

[1] Здесь и далее переводы книг Э. Диллона с английского языка на русский выполнены автором статьи.

что Толстой, Тургенев и Достоевский «неоспоримо сохраняют свои места» как высочайшие мастера русской прозы [Dillon 1929: 198].

Прежде чем перейти собственно к истории переписки Толстого и Диллона, их встреч, взаимоотношений, а главное — эволюции взглядов Диллона на путь писателя, обозначим некоторую информацию об англичанине, который прекрасно знал обстановку и общественно-политическую жизнь России того времени.

Отец Диллона был ирландцем, мать — англичанкой. Мальчик родился в Дублине, учился в Германии, и, отвергнув карьеру священника, принялся за активное изучение восточных языков. Диллон был серьезным дипломированным специалистом (с несколькими докторскими степенями), но карьеру преподавателя и кабинетного ученого ему пришлось оставить, он стал прекрасным переводчиком и журналистом: в России с 1887 по 1914 г. он состоял корреспондентом "The Daily Telegraph". Диллон был не просто образованным, но глубоким, постоянно расширяющим знания и совершенствовавшим свои умения знатоком, автором историко-философских и историко-публицистических книг — ему принадлежат 12 серьезных монографических исследований и другие работы.

Диллон прекрасно знал русский язык (наряду с рядом европейских и древних языков), мастерски переводил тексты разных стилей, в том числе художественные, с юности и до конца жизни его внимание постоянно привлекала Россия и русские, особенности характера и темперамента которых он не раз отмечал в своих работах. Диллон был хорошим знакомым С. Ю. Витте, который высоко отозвался о нем в своих «Воспоминаниях». Упоминая корреспондентов, которые были на пароходе при переезде в Америку, Витте отметил:

> Из иностранных — доктор русского университета, англичанин, весьма порядочный и верный человек, очень талантливый, пользующийся большою известностью в Англии и Америке, публицист Диллон. Он, как бывший профессор сравнительного языковедения в Харьковском университете, хорошо говорит и пишет по-русски, отлично знает Россию и в особенности современное состояние, имея связи со всеми партиями и слоями общества [Витте: 339].

С. Ю. Витте подчеркнул не только тот факт, что Диллон мастерски

взаимодействовал с коллегами в Европе по передаче сообщений в печать [Витте: 340], но и отметил его мастерство в плане технического новаторства:

> Из середины океана было дано Диллоном по воздушному телеграфу его интервью со мной поводу предстоящих моих переговоров. Это было первое интервью со времени существования прессы, которое было дано по воздушному телеграфу с середины океана [Витте: 341].

Мы уже отметили, что в отечественном литературоведении фигуре Диллона и его деятельности уделено совсем немного внимания. О. В. Соколовская обзорно описывает архив Диллона, разные этапы его деятельности, но преимущественно анализирует критские материалы фонда Диллона (личный архив, в котором сохранились письма, вырезки из газет, материалы самого Диллона для разных статей и т. д.) [Соколовская]. К теме нашей статьи гораздо ближе статья В. Абросимовой, посвященная анализу писем Диллона к Толстому. Автор работы представляет личность Диллона, обращается к проблеме жизнеописания Толстого, которое Диллон планировал осуществить еще в 1890-е гг., но так и не написал по причине отказа Толстого от предоставления материалов и собственно категоричного возражения по этому поводу. Наибольшее внимание В. Абросимовой привлекает конфликт Толстого и Диллона, произошедший после длительной истории с публикацией переводной статьи Толстого «О голоде» за границей и ее последующего искажения в российской прессе [Абросимова: 142–170]. Мы в свою очередь постараемся пристально посмотреть на диалог Толстого и Диллона, выделить его основные, ключевые темы и аспекты, показать их специфическую реализацию при характеристике первого этапа понимания переводчиком и корреспондентом писателя, а далее, на основе анализа книги Диллона, раскрыть суть второго этапа.

В. Абросимова отмечает, что «главным, поворотным моментом своей жизни Диллон с полным основанием считал свою встречу с Толстым в декабре 1890 года, к которой он тщательно готовился» [Абросимова: 127]. Это замечание справедливо: и в 1890-е гг., и спустя 40 лет Диллон считал свою встречу с Толстым знаковой. В книге «Граф Лев Толстой: новый портрет» Диллон последовательно обрисовал свой путь религиозного поиска, сомнений и колебаний, во время которых он прочитал

в одном из русских журналов в 1890 г. письмо, написанное графом Толстым в 1860 г. Диллон пишет, что «темой письма была смерть его (Толстого — *В. А.*) любимого брата, которая стала отправной точкой для его собственного религиозного обращения» [Dillon 1934: 164]. Далее английский корреспондент отмечает, что его интерес к автору данного письма, который преодолел свои сомнения, оказался настолько велик, что он с готовностью выслушал рассказы о его святом и аскетичном образе жизни после обращения [Dillon 1934: 166].

Однако В. Абросимова считает, что беседа Толстого и Диллона в письмах «протекала не гладко», что «переписка отражает шероховатости, а подчас и резкое расхождение взглядов яснополянского мыслителя и его нового заочного собеседника» [Абросимова: 124]. По нашему мнению, тут есть преувеличение: письма Диллона, наоборот, чрезвычайно обходительны и вежливы, учтивы и в каких-то моментах даже подобострастны по сравнению с будущей книгой автора — по крайней мере, такую ситуацию в письмах мы видим вплоть до конфликта Толстого и Диллона по поводу статьи «О голоде». Можно сказать, что некоторый «перелом» в переписке наступил только после седьмого письма Диллона к Толстому (всего переписка Толстого и Диллона насчитывает десять писем последнего), однако и он не обозначил «охлаждения» Диллона к Толстому в 1890-е гг.

Первые письма Диллона к Толстому показывают, что для молодого исследователя и корреспондента еще до его знакомства с писателем определенной вехой стал перевод «Крейцеровой сонаты», содержание которой Диллон первоначально воспринял как откровение, как завет нового времени для всех мужчин и женщин, переставших ценить друг друга.

В первом письме от 23 апреля 1890 г. Диллон рассуждает о «Крейцеровой сонате» и сложностях с ее публикацией в Англии. Повесть была запрещена в виде отдельного издания в России (позднее ее включили в 13-ый том собрания сочинений писателя), Диллон очень надеялся на ее публикацию в Англии, однако ему пришлось фактически убеждать издателя, который все-таки не нашел возможности напечатать произведение полностью. Обратим внимание на категоричность отношения Диллона не столько даже к издателю, сколько *к английской читающей публике*, которую молодой корреспондент (несколько непатриотично) готов был критически оценивать, находя пороки англичан и проблемы

в их суждениях:

> <…> ибо в Англии еще весьма многие полагают, что гораздо лучше дать погибнуть утопающему брату, чем вытащить его за волосы из воды, и ужасаются при мысли о страшной боли, которую ему причинил бы этот насильственный способ спасения[1].

Толстой и его мнение, его мировоззрение нового проповедника были в это время настолько дороги патриоту Диллону, что он готов был восстать против английской публики. Далее в письме Диллон сообщает о своих усилиях по поиску издателя, который бы взялся опубликовать «Крейцерову сонату» полностью: «всё напечатать, как есть, без пропусков и обиняков»[2]. По всей видимости, корреспондент проводил в то время серьезную и основательную работу, направленную на правильное восприятие англичанами мировоззрения Толстого. Диллон пишет, что редактор, с которым он общался (господин Стед), в свою очередь выдвинул встречное желание — попросил Диллона, чтобы тот помог «разуверить английскую публику в ее странных представлениях о цели и сути “Крейцеровой сонаты”»[3].

Письмо передает трепетное отношение к Толстому, которого Диллон до этого времени еще не видел. Он сообщает также о Послесловии к «Крейцеровой сонате», считая, что именно оно смогло бы рассеять все существующие недоразумения («Ибо все то, что Вы говорили в нем, доказано, убедительно и идет прямо к цели»[4]) и просит у Толстого разрешения на перевод текста на английский. Символично, что Диллон в письме подчеркивает самоумаление, которое передается через словосочетание «тонкий голос» (подразумевается, что мощным и сильным был голос Толстого):

> Я и хотел было *поднять свой тонкий голос* в защиту принципа, который хотя до сих пор и не соблюдал, но в глубине сердца признаю истинным, животворящим, когда Г. Ганзен привез Ваше Послесловие

---

[1] ОР ГМТ. КП-9390/9230. Ф. 1. Оп. 2. Инв. № 147/95. Л. 1

[2] Там же.

[3] Там же. Л 1об.

[4] Там же. Л. 2.

(Курсив мой. — *В. А.*)[1].

Примечательно, что еще до первого личного письма Диллона к Толстому, в конце февраля 1890 г., Вл. С. Соловьев и Диллон написали Толстому письмо с просьбой поддержки евреев, для которых, как слышали авторы письма, вводились тогда в России новые правила, не позволявшие спокойной жизни даже в черте оседлости. В письме авторы используют то же самое выражение, подразумевая, что сказанное в защиту евреев слово Толстого будет громким и веским:

> Очень желательно было бы, чтобы Вы *подняли свой голос* против этого безобразия. <…> Самое лучшее, если бы Вы вступили единолично, от одного своего имени (Курсив мой. — *В. А.*) [Переписка: 269–270].

Толстой в ответном письме от 15 марта 1890 г. выразил свою полную солидарность с авторами письма, поддержал их, однако вежливо и учтиво отказался от создания какого-либо официального текста в поддержку евреев: «Я же не могу себе приказать писать на заданную тему, а побуждения — нет» [Толстой 65: 45].

Нельзя исключать, что пиетет Диллона к Толстому был настолько велик, что он фактически повторил найденную им и Вл. С. Соловьевым фразу о голосе уже в своем письме, несколько ее изменив — Диллону важно было показать солидарность с писателем и его убеждениями. Интересно также, что и в первом коллективном письме, и в своем личном первом письме к Толстому Диллон упоминает В. Г. Черткова, его советы: вероятно, имя помощника и большого друга Толстого служило для Диллона некоторой гарантией ответа и заинтересованности самого писателя.

К анализу книги Диллона мы перейдем во второй части нашей статьи, отметим тут лишь *яркое расхождение*. В *письмах к Толстому* Диллон был не уверен в себе, искал интересные, знаковые моменты, связи, ситуации, которые могли бы заинтересовать Толстого, обратить его взор в сторону переводчика. Диллон был готов преуменьшать свое значение, выдвигая на первый план величину Толстого-мыслителя и проповедника. В *книге о Толстом,* рассказывая о первых взаимодей-

[1] Там же. Л. 1об.

ствиях и своем знакомстве с писателем, начиная главу «Мои личные отношения с Толстым» Диллон сразу же критически оценивает деятельность позднего Толстого (глубоко символично, что если в письмах «Крейцерова соната» была основой для почитания писателя, в книге невозможность Толстого выстроить гармонию в отношениях с женой становится поводом для его критики):

> Мои личные взаимоотношения с Толстым дали ход одному из неблагоприятных, значительных и наименее известных эпизодов в его карьере. Это произошло в то время, когда, как считалось, он оставил литературу ради этики, и когда, как мы теперь знаем, он также с переменным успехом, без энтузиазма и безуспешно пытался соединить свой причудливый аскетизм с законной мирской жизнью своей жены, результатом чего стало состояние затихших семейных раздоров, кульминацией которого стало его бегство из дома [Dillon 1934: 108].

В своей книге Диллон честно подчеркивает, что он был сначала очарован главным чертами гения и характера Толстого, однако не показывает своего настойчивого желания познакомиться с Толстым, рвения в общении с писателем, поклонения ему, наоборот, Диллон, оценивая роль Толстого, показывает и свою значимость на фоне определенной эпохи жизни России:

> Но я уклонялся от формального и поспешного обмена приветствиями с великим гением, предпочитая подождать, пока не смогу встретиться с ним наедине и поговорить свободно, без спешки и отвлечений. И я знал, что это будет возможно практически в любой удобный момент благодаря дружеским связям с тем или иным приближенным графа, с некоторыми из которых я поддерживал контакты в обеих столицах [Dillon 1934: 108–109].

29 апреля 1890 г. Толстой ответил Диллону на его первое письмо со словами одобрения и поддержки — цель Диллона и его обширного письма была достигнута. Толстой даже выделил Диллона на фоне других переводчиков, что не могло не тешить самолюбия англичанина:

> Но Вы, как я вижу из Вашего письма, с такой серьезностью относи-

тесь к этому делу, что я чувствую себя обязанным помочь Вам, сколько могу, в этом деле [Толстой 65: 82].

Второе письмо Диллона от 9 (21) сентября 1890 г. написано в том же духе преклонения перед Толстым. Вне всякого сомнения, Диллон не лукавил, он проникся взглядами мыслителя, однако позднее в своей книге английский журналист *не скажет ни единого негативного слова о соотечественниках*, наоборот, он будет подчеркивать достоинства англичан, находить в Толстом негативные черты, свойственные типично русским людям:

> <…> вообще в своих рассуждениях он был похож на типичного русского — абсолютно беспристрастного и не боящегося самых крайних выводов [Dillon 1934: 183].

А во втором своем письме Толстому Диллон отнюдь не сдерживался — неудача с публикацией буквального перевода «Крейцеровой сонаты», которую отказывались издавать все, к кому ни обращался Диллон, побудила его негативно отозваться об авторах, «которые сами уже напечатали или написали грязные, развращающие народ романы или статьи»[1], более того, сделать критическое замечание по поводу своей страны: «<…> глубоко жалею, что в Англии фарисейство так крепко еще держится»[2].

Новое письмо Диллона полностью проникнуто идеями Толстого и теми размышлениями, которые могли быть писателю интересны. Нельзя исключать, что Диллон всеми правдами и неправдами *старался быть интересен Толстому*, заслужить его внимание и расположение, стать не просто переводчиком его произведений, но переводчиком, осознанно выбранным, одобренным Толстым. Знакомство молодого Диллона с Толстым, общение с ним, тем более не краткое, а профессиональное могло способствовать продвижению карьеры Диллона, получению им известности как в России, так и в Англии.

Диллон отправил Толстому свой экземпляр перевода «Крейцеровой сонаты», не преминув написать о своих стараниях для достижения цели — его публикации. Диллон выбирает в общении с писателем опре-

[1] ОР ГМТ. КП-9390/9231. Ф. 1. Оп. 2. Инв. № 147/96. Л. 1.

[2] Там же. Л. 1об.

деленную тактику, не против себя и своих убеждений, но явно в угоду Толстому он вторит писателю и мыслителю, подчеркивает, что в его произведениях он видит руководство к жизни и слово о себе самом:

> Рассуждения, софизмы, предлоги и заблуждения Июлия в повести «Ходите в свете пока есть свет» казались мне, при первом чтении этого рассказа, выражением моих собственных мыслей, и вся повесть — слово обращенное лично ко мне[1].

После неудачи с публикацией «Крейцеровой сонаты», о которой много говорили автор и переводчик уже и при личной встрече в Ясной Поляне, Диллон берется за перевод рассказа «Ходите в свете, пока есть свет». В толстоведении бытует мнение, что данный рассказ Толстого позднее повлиял на создание в Англии в 1898 г. общины Уитвэй-Колони — конечно, его перевод Диллоном мог оказать тут свое действие. Однако нам важнее не судьба рассказа Толстого, а горячее желание Диллона прислать Толстому перевод — в письме он обещает прислать несколько экземпляров после публикации.

Кроме того, Диллон явно пытался попросить лично у Толстого какой-то новый его текст, написанный русским классиком и предназначенный именно для перевода — в письме от 9/21 сентября 1890 г. Диллон предпринял попытку написать предисловие к рассказу «Ходите в свете, пока есть свет», которое должен быть одобрить или отредактировать Толстой:

> Теперь мне приходит в голову мысль, что так как в этой повести высказываются некоторые взгляды на важные вопросы, которые не совсем тождественны с мыслями, изложенными в «Крейцеровой сонате», не мешало бы предпослать два-три слова объяснения для предохранения читателей от ошибочных заключений.
>
> Я бы мог сам от себя написать два-три слова, но не смею это сделать, не посоветовавшись сперва с Вами.
>
> Если Вы находите, что предисловие не нужно, — отлично. Если же и Вам покажутся мои соображения основательными, я бы Вас просил одобрить, видоизменить или заменить другим короткое заявление, ко-

[1] Там же. Л. 2.

торое прилагаю на английском языке[1].

Значимо, что эту же мысль Диллон еще раз повторяет в постскриптуме письма, прося Толстого как можно скорее решить вопрос о предисловии.

Ответ Толстого на данное письмо Диллона до нас не дошел, а в следующем своем небольшом послании он 8 ноября 1890 г. англичанин сообщал Толстому, что он работает над статьей о Н. Н. Ге, которую намерен в скором времени прислать Толстому, как и английский перевод «Ходите в свете, пока есть свет». По сути дела, Диллон не сообщал писателю ничего нового, статьи он мог прислать и позднее, по факту их выхода, однако Диллону важен был *сам факт переписки с Толстым*, понимание того, что русский классик о нем помнит. Вновь в финале небольшого письма появляется уверение Диллона в том, что его взгляды максимально близки к толстовским, что последние англичанин считает справедливыми:

> Я постарался смотреть на Ге с той точки зрения, с которой следует смотреть держащемуся тех взглядов об искусстве, которые Вы иногда мимоходом высказываете в Ваших сочинениях[2].

По нашему мнению, и выбор темы статьи Диллоном (известно, что Н. Н. Ге и Толстой были очень дружны, много переписывались, что «духовный путь Ге и религиозные искания позднего Толстого оказались во многом сходными», что «писатель и художник чувствовали глубинную творческую близость и взаимно влияли друг на друга» [см. Ахметова: 106]), и стремление максимально четко уловить и передать взгляды Толстого показывают абсолютную увлеченность Диллона наследием и личностью классика в это время.

Судя по дневнику Толстого от 21 ноября 1890 г., в этот день он написал письмо Диллону:

---

[1] Там же. Л. 1об–2.

[2] ОР ГМТ. КП-9390/9232. Ф. 1. Оп. 2. Инв. № 147/97. Л. 1.

> Сейчас 12-й час ночи, Соня уехала в Москву. Я читал Одиссею с девочками. Перед этим писал письма: 1) Гецу, 2) Солодовниковой, 3) Емельяну, 4) Грибовскому, 5) Черткову, 6) Диллону [Толстой 51: 108].

Обратим внимание, что Толстой указывает Диллона в списке писем последним, скорее всего, это было связано с тем, что письмо оказалось не совсем простым, что Толстой предполагал ряд поправок в присланной ему Диллоном статье (об этом можно судить по следующему посланию англичанина).

Ключевая идея письма последнего от 24 ноября 1980 г. состоит в описании нравственной боли, которую он испытывал в связи с невозможностью внести в статью предлагаемые Толстым правки — статья была уже отпечатана. В письме Диллон сокрушался, уверял писателя в своих терзаниях:

> При личном свидании расскажу Вам, каким образом все это случилось; теперь скажу только, что чувствую себя в положении человека, скорбящего о том, что теперь уже поздно искупить вину перед только что умершим другом[1].

Диллон завершает свое письмо сообщением о желании приехать в Ясную Поляну, чтобы «черпать новые нравственные силы»[2]. Это намерение было искренним, а его формулировка призвана была подчеркнуть животворный источник сил — личность Толстого. Однако Диллон не только сам верил в такой порядок вещей, но и не стеснялся выражать это в посланиях писателю.

Диллон приехал в Ясную Поляну 12 декабря и уехал 15 декабря 1890 г. Этот визит в имение Толстого лучше всего описан самим корреспондентом в его книге, в 12-ой главе «Мой первый визит в Ясную Поляну». Диллон выбирает интересный тип повествования с ретардациями: он рассказывает, как совершил к Толстому «паломничество религиозного характера» [Dillon 1934: 168], как считал его религиозным гением и пророком нового времени, но далее переходит к трезвой критике Толстого, к иллюстрации тех противоречий и сложностей, которыми была

[1] ОР ГМТ. КП-9390/9233. Ф. 1. Оп. 2. Инв. № 147/98. Л. 1.

[2] Там же.

полна жизнь писателя, не могшего разобраться в своей семье, но при этом стремившегося учить и наставлять людей. Диллон старался быть объективным: он признавал свою увлеченность Толстым, огромную силу писателя и мыслителя. Некоторые замечания молодого Диллона, детали и особенности быта и поведения Толстого, воспринимаемые им ранее с восторгом, в книге, на фоне трезвых рассуждений 1930-х гг., становятся даже ироничными. К примеру, Диллон рассказывает, что в первый приезд в Ясную Поляну его поселили в кабинете Толстого, который только что занимал Н. Н. Страхов. Англичанин подробно описывает рабочую обстановку Толстого, комнату, похожую на «келью бенедиктинца» или «кабинет современного философа»:

> Узкая дверь вела в его кабинет, а рядом находилась библиотека — желтые книжные полки, полные бумаг, журналов и переплетенных книг на всех языках. Среди книг, которые привлекли мое внимание, были: Конфуций, Лао-цзы, Магомет, Будда, Платон, Монтень и работы по анархизму, из которых Толстой черпал материал для своих собственных сочинений. У правой стены стоял старый деревянный диван, на котором он сам родился, его братья и его старшие дети, и на котором мне предстояло спать во время моего пребывания. Перед диваном стоял старый письменный стол, который принадлежал его отцу, и низкое детское кресло, на котором сам писатель сидел, когда писал, потому что был близоруким [Dillon 1934: 171].

Это описание завершается суждением, которое когда-то было высказано Диллоном всерьез, но в контексте всей книги воспринимается иронично:

> Итак, сказал я себе, это Синай, откуда новые заповеди проповедуются не одному племени, как во времена Моисея, а всему человечеству [Dillon 1934: 171].

При описании первого визита в Ясную Поляну в книге Диллон воздерживается от резкой критики, однако он вспоминает, к примеру, что по замечаниям Толстого можно было судить о том, что он оценивает качество блюд на столе, а также «уровень кулинарного мастерства, с которым они были приготовлены» [Dillon 1934: 172]. Вряд ли подобное

было уместно для человека, много говорившего об опрощении. Автор также подмечает, что сначала разговор за столом не получался по причине возражений, несогласий, которых в доме Толстого, по сути дела, должны были избегать:

> Резкая критика графа одного из яиц и угрюмый ответ его жены, не способствующий «потоку души», — разговор поначалу был бессвязным, но вскоре стал непрерывным и интересным… [Dillon 1934: 172].

В книге Диллон подробно останавливается на своем общении с Толстым по поводу переводов, «Крейцеровой сонаты», на описании прогулки с писателем и его распорядка, окружения, встреч и т. д. Конечно, в книге немало критики, оценки Диллоном Толстого становятся объективными, переводчик и корреспондент, помимо фактов личного общения и взаимодействия, упоминает и характеристики героев (Позднышева он называет дегенеративным героем), а самые дорогие мысли Толстого, как показывает англичанин, оказываются утопическими:

> Он пытался внушить мне, что не мы должны учить крестьян, а, наоборот, учиться у них. И он делал всё возможное, чтобы подражать им. Крестьяне были очень привязаны к нему, пока не знали о его образе жизни [Dillon 1934: 176].

В этот первый визит к Толстому Диллон выразил желание написать его биографию: по всей видимости, он был не просто увлечен мыслями Толстого, но пытался найти наиболее яркую и значимую тему для работы, которая сделала бы ему имя. Биография великого русского писателя, известного на весь мир, могла бы прославить Диллона. Нельзя исключать, что на идею Диллона написать биографию Толстого повлиял очерк дипломата, историка, переводчика и американского консула в Москве Е. Скайлера (1840–1890) под названием «Граф Л. Н. Толстой двадцать лет назад», который вышел в 1889 г. в двух номерах известного американского журнала “Scribner’s Magazine”, а в 1890 г. был опубликован в переводе в «Русской старине». Е. Скайлер в своем очерке рассказывал о посещении им Ясной Поляны в 1868 г., о жизни в усадьбе Толстого, достаточно близком общении с писателем, обсуждении его произведений. Скайлер писал:

> Невозможно описать дневник недели, проведенной таким образом, очарование которой заключалось в компании, прекрасной октябрьской погоде, располагавшей к всевозможным прогулкам, и в разговорах [Schuyler: 218].

Очерк Е. Скайлера получил известность в России, в разных газетах и журналах появились его упоминания. Диллон, увлеченный идеями Толстого и собиравшийся к нему в гости в Ясную Поляну, по всей видимости, также планировал написать о Толстом и новом этапе его жизни — позднем творчестве. Однако сам писатель воспрепятствовал в 1890-е гг. намерению корреспондента — Диллон, разумеется, не мог не согласиться с Толстым, хотя и пытался его уговорить. Настойчивость Диллона и его пристальный интерес к жизни Толстого оттолкнули последнего, так 15 декабря 1890 г., в день отъезда Диллона, Толстой записал в дневнике:

> <…> Потом Диллон. Нынче только уехал. *Мне было тяжело отчасти потому, что я чувствовал, что я для него матерьял для писания.* Но умный и как будто с возникнувшим религиозным интересом (Курсив мой. — *В. А.*) [Толстой 51: 111].

Разговор с Толстым открыл Диллону некоторые расхождения между ним самим и писателем, о чем англичанин сообщал в послании от 23 января 1891 г. Но «возражения» и «противоположные мнения», о которых пишет Диллон, затерялись в письме на фоне хвалы Толстому и вновь выражения согласия с ним. Всю первую половину письма Диллон посвятил информации о разных переводах произведений Толстого, чтобы показать свою приверженность делу, далее, после краткого указания на состоявшуюся личную беседу, Диллон вновь уверил Толстого, что не напечатает ни слова о своем посещении Ясной Поляны без разрешения. Финал письма посвящен описанию высокой деятельности Толстого и попытке все-таки выпросить у последнего разрешение на создание его жизнеописания:

> Никто лучше Вас не понимает силы правды, знания. Отчего не содействовать установлению ее в этом случае? Что меня касается, то я желаю только одно: рассказать жизнь, как она была, не сообщая ни одного

ненужного факта и особенно ни одного мнимого факта. <…> Если Вы не сможете мне помочь сообщением вышеуказанных данных, я все же таки напишу жизнеописание на основании имеющихся материалов, причем пришлю Вам мой труд заранее, с тем чтобы без возражения исправить всё то, что покажется Вам неточным[1].

В письмах Диллон продолжает давать наивысшую оценку деятельности Толстого, хотя нельзя исключать, что в этой оценке была уже и доля лести корреспондента, хотя бы некоторого допустимого преувеличения:

Мне очень хочется, чтобы всем стало известным истинное значение жизни и деятельности человека, который имел более сильное влияние на духовное развитие своих соотечественников, чем кто бы то ни было со времени Владимира, и такое же благотворное влияние на искусство и нравственность граждан всего цивилизованного мира[2].

Невозможность написания биографии Толстого заставила Диллона вновь обратиться к переводам его произведений, к новым идеям грядущих переводов. Англичанин так же живо и активно высказывал Толстому в письмах свое расположение, мировоззренческую близость. В письме от 25 июня (7 июля) 1891 г. Диллон писал:

Вы совершенно правы говоря, что я Вам очень сочувствую, и Вы были бы одинаково правы, если бы прибавили, что я точно так же сочувствую большинству Ваших этических и религиозных взглядов, находя их вполне соответствующими настоящему времени и его требованиям[3].

С большим нетерпением продолжал Диллон ждать для перевода на английский новые труды Толстого — ему явно хотелось быть частью какой-то русской сенсации (религиозного, общественно-политического или какого-либо другого направления):

---

[1] ОР ГМТ. КП-9390/9234. Ф. 1. Оп. 2. Инв. № 147/99. Л. 3.

[2] Там же.

[3] ОР ГМТ. КП-9390/9235. Ф. 1. Оп. 2. Инв. № 147/100. Л. 1об.

Что же касается Вашей обещанной статьи, то я жду ее нетерпеливо. Как только получу, начну немедля переводить ее.

Статья, или скорее, труд Ваш, о котором Вы мне говорили год тому назад, окончена ли?[1]

В последнем вопросе к Толстому Диллон имеет в виду трактат «Царство Божие внутри вас», который писатель обещал отдать англичанину для перевода еще в самом начале работы над текстом (при личной беседе в Ясной Поляне).

Настойчивое желание Диллона перевести яркую статью Толстого и его стремление участвовать в большом деле были по-своему реализованы жизнью. Диллон взялся за перевод статьи Толстого «О голоде», которая не была издана в России по цензурным соображениям, но вышла в его переводе в Лондоне, в номерах газеты "Daily Telegraph", а затем, с превратным комментарием, часть статьи была перепечатана газетой «Московские ведомости». Мы не будем подробно останавливаться на этом грандиозном общественном скандале, который уже освещен в литературоведении:

> 14 (26) января в лондонской "Daily Telegraph" в переводе Э. Диллона появилась статья Толстого под заглавием «Почему голодают русские крестьяне?».
>
> 22 января реакционные «Московские ведомости» перепечатали выдержки из статьи, в обратном переводе с английского, сопроводив их своим «комментарием»: «Письма гр. Толстого ... являются открытою пропагандой к ниспровержению всего существующего во всем мире социального и экономического строя. Пропаганда графа есть пропаганда самого крайнего, самого разнузданного социализма, перед которым бледнеет даже наша подпольная пропаганда».
>
> Это был публичный донос, и злобный.
>
> В придворных сферах начались разговоры, что Толстого нужно выслать или посадить в дом умалишенных [Опульская: 252].

Л. Д. Опульская [Опульская: 252–255] и В. Абросимова [Абросимова] останавливаются на описании сложной ситуации, в которой

[1] Там же. Л. 2об.

Толстой был явно выставлен «Московскими ведомостями» в худшем свете, но фактически более всех пострадал Диллон. В. Абросимова справедливо отметила, что «Эмилий Диллон как переводчик крамольной статьи Толстого оказался под перекрестным огнем. Им были недовольны и в России, и в Англии» [Абросимова: 151]. Исследователи подчеркивают, что против Диллона, который формально создал угрозу для семьи Толстых, выступила С. А. Толстая, явившаяся фактически инициатором опровержения о принадлежности статьи Толстому, написанного далее самим писателем [см. Толстой 66: 162].

Но даже несмотря на сложности, которые пришлось пережить Диллону в это время, тон его писем к Толстому изменился мало. Впрочем, переписка их подходила к концу: Диллону пришлось применять крайние меры для защиты собственного имени — опубликовать письма к нему Толстого, подтверждающие авторство статьи «О голоде». При этом, не получая ответа от самого Толстого, Диллон совестился, что ему пришлось без воли писателя и корреспондента напечатать заявление и письма. Толстой долго не отвечал Диллону по причине неудобства, неловкости перед переводчиком. Примечательно, что подобных событий в жизни писателя было не так много. Толстого побудил к ответу Н. С. Лесков, о чем писатель оговорился в своем последнем письме к Диллону (под «добрыми людьми» он в данном случае понимает Лескова):

> Я сначала откладывал, потом колебался, писать или нет, а под конец и совсем оставил намерение писать. И так бы и не написал, если бы не истинно добрые люди, которые мне указали, что молчание мое есть поступок, и дурной. Прошу Вас простить меня за те неприятные чувства, которые оно могло возбудить в Вас… [Толстой 66: 244].

В ответном письме к Толстому от 18 (30) августа 1892 г. Диллон заверил писателя, что в отношении уважения к нему и его благотворной деятельности, он «стоит на той же почве», на которой он находился полтора года назад. Между тем, конечно, именно ситуация со статьей «О голоде» стала началом охлаждения Диллона к Толстому и его идеям, изменения взглядов англичанина.

В книге 1934 г. этот эпизод из жизни графа Толстого Диллон рассматривает особо: он начинает с него книгу, создавая определенную

интригу, далее уделят ему целую главу, и немало рассуждает о нем в ходе повествования:

> Вот эпизод из жизни графа Толстого, совершенно неизвестный в Англии и вообще где бы то ни было, за исключением, возможно, немногих посвященных в его собственной стране. И даже эти немногие не знакомы с историей в целом. Советское правительство, имеющее доступ к документам графа, считает, что ему известно большинство эпизодов из биографии Толстого. И, безусловно, известно. Но в повествовании много недостающих нитей, за которые они еще не взялись. Я несколько раз упоминал инцидент, который я теперь подробно описываю впервые и который бросает тень на звездный путь автора христианства Христова [Dillon 1934: 11].

Помимо предисловия в книге Диллона 19 глав, и глава 14-ая «Газетная война между Толстым и Диллоном» является одной из самых объемных и содержательных. Не случайно автор выбирает такое название, именно лексема «война» наилучшим образом, по мнению Диллона, передает противостояние не только в прессе, но и обостренные отношения между Диллоном и семьей Толстых, которые сложились после инцидента.

В книге Диллон рассказывает, что он все-таки не самостоятельно взялся за перевод статьи Толстого, а по просьбе писателя, переданной через третьи лица [Dillon 1934: 199]. Диллон также подчеркивает, что не только обратный перевод отрывка из статьи в газете «Московские ведомости», но и сама публикация переводной статьи Толстого за рубежом вызвала огромный резонанс:

> Консервативные газеты яростно критиковали Толстого, называя его предателем своей страны. Даже его друзья осуждали его поспешные обвинения. Царь был разгневан на автора «Войны и мира» и отказался пускать его жену и дочерей ко двору [Dillon 1934: 200].

В связи с ограниченным объемом статьи мы не будем подробно останавливаться на данной главе книги, отметим, что Диллон не только описывает ситуацию, но далее объясняет поведение Толстого. Сначала он рассказывает, как долго искал уехавшего Толстого, чтобы тот

прояснил ему происшествие с заявлением С. А. Толстой о том, что ее супруг не писал подобной статьи. Диллон передает реакцию писателя после того, как Толстой прочитал суть проблемы, изложенной англичанином на бумаге:

> Он внимательно прочитал это письмо, и я заметил, что выражение его лица полностью изменилось. Оно стало очень серьезным и мрачным. Он молчал несколько минут, прежде чем воскликнуть:
>
> «Ах, эти женщины, эти женщины, они — моя погибель!» [Dillon 1934: 206].

Диллон рассказывает, что принял ряд мер, связанных с попыткой оправдать свое честное имя, однако через несколько недель был еще более разочарован:

> Прошло несколько недель, и я почти забыл об этом инциденте. Затем однажды утром я с ужасом прочитал в русской газете, известной своими связями с Толстым, письмо, подписанное на этот раз самим Толстым, в котором отрицалась подлинность статей о голоде [Dillon 1934: 214].

Причиной отказа Толстого от своих статей, как показывает Диллон, стала настойчивая просьба его супруги, которая переживала за судьбу дочери, желающей быть принятой в высшем свете, и целом за будущее семьи. Диллон рассказывает, как С. А. Толстой было передано пожелание императора, настаивавшего на отказе Толстого от статей о голоде (если он таковые не писал):

> Этот косвенный вызов был передан жене писателя. Она умоляла мужа ради дочерей отказаться от авторства, заявив, что он никогда не писал статей ни для одной английской газеты, и в конце концов ей удалось убедить его выпустить упомянутое опровержение. Но император, который тем временем узнал и о неординарности графа, остался недоволен и поэтому попросил меня предоставить оригинал русских корректурных листов. В результате графине не разрешили войти ко двору, и я, невольно, стал для нее главным препятствием, а значит, и врагом в этом вопросе [Dillon 1934: 236].

Конфликт со статьей «О голоде» становится центральным в книге Диллона — он был использован писателем не для того, чтобы рассказать о нечестности Толстого, но для иллюстрации сложной обстановки в семье писателя, его *неспособности однозначно повлиять на жену*, *запутанности в противоречиях*. Уже в предисловии к книге Диллон отмечает как высоту и значимость Толстого-художника, так и ключевые проблемы, с которыми столкнулся писатель: неспособность довести до конца ни одну цель, связанную с реальной жизнью, а не искусством; погоню за славой, стремление к признанию и большему одобрению; силу Толстого как политического агитатора и слабость его как религиозного реформатора. Диллон подчеркивает благородство стремлений Толстого, главным пунктом философии которого было братство людей. Однако тут же англичанин отмечает, что взгляды Толстого были очень субъективны, личностны, что он сам строил свой мир и определял в нем параметры для оценки окружающего:

> Из своего окна в Москве или в Ясной Поляне он смотрел на мир и судил его по своим меркам [Dillon 1934: 14].

В отличие от писем к Толстому, где Диллон многократно уподобляет себя писателю в плане единства взглядов, в книге автор достаточно категорично разводит себя и писателя, настаивая на том, что Толстой — «одна из тех ярких фигур, которые обязаны большей частью своей силы и слабости своей родине» [Dillon 1934: 21]. Диллон подробно описывает воспитание мальчика-дворянина в Англии и в России, показывает, что в отличие от Англии, где воспитание детей обычно представляет собой процесс, в котором общество и природа играют важную роль, где у юноши есть товарищи из разных социальных слоев, а многочисленные контакты способствуют правильному формированию характера, в России детства и юности Толстого

> образование <…> представляло собой примитивный процесс, которому сегодня было бы присвоено другое название. Оно подразумевало практическое обучение современным языкам в сочетании с частыми упражнениями в искусстве и умении производить благоприятное впечатление на окружающих, извлекать максимум пользы из приятных внешних обстоятельств. <…> Ребенок часто был тепличным растени-

ем, которого нянчили его родственники, держали в течение долгих зим за дверьми в перегретых комнатах, его разум был отдан для экспериментов няням, учителям и воспитателям, его деятельность была ограничена узким кругом общения, <…> так что он был отрезан от большого мира [Dillon 1934: 35].

Английский автор еще не раз в книге подчеркнет именно *русские черты* Толстого, которые виделись ему крайними и странными. Один из примеров, выбранный Диллоном, — противостояние Толстого и Б. Н. Чичерина (очень уважавшего англичан). Ранее мы уже писали, что Б. Н. Чичерин не понимал «спешных выводов Толстого о странах и традициях, привычках европейских народов, которые делались писателем на основании интуиции и кратковременных наблюдений. Так, Чичерина поразили толстовские пренебрежительные суждения об Англии…» [Андреева: 71]. Диллон в данном случае солидарен с Чичериным и подчеркивает русскую негативную привычку браться сразу за много дел, которые одному человеку выполнить не под силу (отсюда и дилетантизм в разных сферах).

В книге Диллон использует первую трилогию Толстого «Детство», «Отрочество», «Юность», на примере автобиографического героя писателя делая многозначительные выводы о нем самом. Автор показывает глубокие проблемы Николеньки (а значит и самого Толстого), связанные с чувством вины, болезненным самолюбием, с множеством психических искажений. Интересны рассуждения Диллона о мире, который поклоняется красоте, неприятии Толстым своей внешности, его страстном желании нравиться окружающим, особенно женщинам. Диллон справедливо отмечает тот факт, который упускается многими биографами Толстого: в университете Толстой

не интересовался наукой, в которую вряд ли верил; его амбициями было не продвижение по служебной лестнице, а стремление блистать в аристократических кругах и без промедления стать достойным молодым человеком. Поэтому он принес с собой атмосферу аристократических предрассудков, которая была настолько плотной и непроницаемой, что служила барьером, эффективно отгораживавшим его как от профессоров, так и от студентов [Dillon 1934: 69].

Диллон раскрывает утопические намерения Толстого, связанные с образованием и нравственным развитием крестьян, находившихся на самом низком уровне, он подчеркивает, что Толстой продолжал жить на плоды труда крестьян, не думая об их полном освобождении. Знаковым и даже ироничным видится нам название 6-ой главы книги «Решение отказаться от обучения в пользу преподавания». Диллон не упускает случая подчеркнуть и разочарование Толстого, и его попытку оправдать себя:

> Спустя годы, на закате своей жизни, он осознал свою непригодность для этой миссии и те трудности, которыми она была полна; но воспоминание о его желании помочь тем, кого судьба и люди так жестоко обошли стороной, в последующие годы вызывало в душе искреннего реформатора волну приятного чувства [Dillon 1934: 87–88].

Первое профессиональное знакомство с произведениями Толстого для Диллона во многом началось с «Крейцеровой сонаты», эту позднюю повесть Диллон не раз упоминает в своей книге, многое в произведениях и жизни Толстого объясняя влияниями сексуального характера, ревностью. С завидной прямотой автор книги обнажает ошибки Толстого, допущенные им на протяжении пути, но часто выдаваемые за благородные действия. К примеру, рассказывая о выборе Толстым спутницы жизни и яркой любви к С. А. Берс, Диллон показывает, как оплошность писателя, связанная с его желанием быть искренним, с сомнениями, привела далее к необоснованным вспышкам ревности со стороны супруги:

> Его сомнения зашли так далеко, что он решил честно признаться ей в своем прежнем образе жизни и дал ей почитать свой дневник, в котором он исповедовался в любви к крестьянке Аксинье и другим женщинам. И с того дня его мучила ее ревность. Даже на закате их жизни Софья Андреевна ревниво упрекала его в связи с этой последней любовью перед свадьбой [Dillon 1936: 97].

Диллон проницательно показывает, как рано в жизни супругов Толстых возник кризис, связанный с разными целями и задачами жизни, что подозрительность в отношениях Толстого и его супруги вытесняла

любовь. Диллон не пытается принять сторону писателя или его жены, он отмечает постепенно возникавшие и затухавшие внутренние семейные противоречия.

В книге искусству Толстого (именно так называется 7-ая глава) уделено гораздо меньшее внимание, чем сложностям поздних трактатов и высказываний мыслителя. В отдельных местах книги Диллон проницательно приходит к психологическим основам ключевых приемов Толстого. Он отмечает (про Толстого-подростка):

> Его нежный ум был нездорово бодрствующим, стремящимся просеять и проанализировать все новые впечатления, не желающим совершать акт веры даже в очевидное и само собой разумеющееся. <…> …незавидная привычка рассматривать людей и вещи в своем районе через увеличительное стекло или микроскоп не была мимолетной слабостью; она оставалась одной из его главных черт до самой смерти [Dillon 1934: 44].

Диллон ранее многих литературоведов подошел к описанию мелочности и генерализации, которые подчеркивал сам Толстой, желавший далее найти меру и середину в изображении. Н. И. Бурнашева точно отметила, что совсем не случайно в дневнике Толстого «появлялись рассуждения о “генерализации” и “мелочности”: то, что Толстой называл поисками “середины”, скорее всего, было желанием, насущной необходимостью найти равновесие, меру того и другого в художественном сочинении» [Бурнашева: 128–129].

Диллон делится с читателями своим личным опытом восприятия допереломных произведений Толстого, в частности, «Войны и мира», однако на первый план в книге выходит, как мы уже сказали, опыт позднего Толстого. В книге Диллон указывает на категоричность Толстого, который, как оказывается, настаивал на дословном переводе «Крейцеровой сонаты», возражая против пропуска отдельных нецензурных (для того времени) слов и фраз (*об этом Диллон не сказал в письмах, так как тогда он не мог укорить Толстого*):

> <…> я ходатайствовал о своем праве перефразировать отвратительные выражения, которые, кстати, никогда не публиковались на родине автора. Но мои аргументы были отвергнуты как не имеющие

> отношения к делу. Русский мудрец во что бы то ни стало стремился быть таким же прямолинейным, как Иезекииль или любой другой древнееврейский пророк, и вывести мир лицемеров из его дурного рая резкими, непристойными разговорными выражениями. Его Евангелие было новым, требующим новой номенклатуры [Dillon 1934: 123–124].

Немалую часть книги Диллона, придающую ей новаторство и интерес, составляют рассказы о странных гостях Ясной Поляны, восторженных фанатиках или безумцах, порою — невежественных путниках, не понимающих ценности времени, которые вносили много сложностей в жизнь Толстого и его семьи, а часто показывали и абсурдность крайних выводов самого писателя. Вместе с тем Диллон иллюстрирует, как творческие, идейные люди, к примеру, художники Н. Н. Ге, И. Я. Репин подражали Толстому в отказе от собственности или в вегетарианском питании.

Диллон подробно освещает в книге свои религиозные сомнения и колебания, которые, как он отмечает, как раз и привели его к Толстому («связаться с человеком, который пережил то же испытание, через которое я сейчас прохожу» [Dillon 1934: 158]). Сложно сказать, насколько честен в данном случае англичанин, в своей книге он не упоминает о том факте, что Толстой привлекал его в 1890-е гг. как одна из самых известных личностей своего времени. Отношение к Толстому в 1930-е гг. побуждало Диллона, по всей видимости, несколько по-другому расставить для читателей и акценты своего жизненного пути.

Если когда-то молодой Диллон искренне поверил Толстому, нашел в его произведениях новое и живое слово, то в книге уже умудренного опытом англичанина последовательно анализируются именно религиозные моменты, которые дороги и важны для него, но которых он теперь, в настоящем времени не находит у Толстого. Диллон ценил Толстого как писателя и мастера слова, но его роль духовного учителя и проповедника становится в книге англичанина объектом критики.

В главе 13-ой «Мой разговор с Толстым о религии» Диллон отмечает, что спор с Толстым о его религиозной системе был бесполезен, что Толстой не подразумевал возможность критики в отношении своих жизненных принципов. Как лингвист Диллон подверг сомнениям квалификацию Толстого в знании греческого языка и иврита, как ве-

рующий человек он сообщал об отсутствии в вере Толстого истинной глубины, убежденности, вне зависимости от обстоятельств:

> Чтобы втиснуть христианство в подготовленную для него форму, Толстой преобразил личность основателя, лишив его божественности и облекая в интуицию религиозного гения и авторитет божественного законодателя. <…> И в довершение всего, его собственная жизнь, несмотря на его обновленные решения, была убедительным доказательством полной невозможности следовать заповедям новой религии даже для человека, обладающего исключительными способностями и находящегося в необычайно благоприятных обстоятельствах [Dillon 1934: 182].

В первой половине книги слог Диллона достаточно уравновешен, и не столько рассказ о газетной войне, сколько религиозные рассуждения становятся почвой для обнажения ошибок и заблуждений Толстого во второй части книги. Диллон порою переходит даже к мало приемлемой иронии. Примером может быть рассуждение англичанина о чувственном воздержании, которое после перелома проповедовал Толстой. Диллон показывает, как писатель не справлялся с собственными правилами. Однако пример с рождением последнего ребенка Толстых, Ванечки, который умер в возрасте 6 лет, звучит в книге Диллона вызывающе:

> Подобно Шопенгауэру, он был против брака и теоретически осуждал любые сексуальные отношения, а один из его самых сильных рассказов был написан специально для того, чтобы отговорить людей от брака и вступления в него. <…> К несчастью для него, он утаил этот суровый, но спасительный для души совет воздержаться от рождения потомства до рождения своего тринадцатого ребенка [Dillon 1934: 183].

Между тем, много в рассуждениях англичанина точных и веских моментов. Диллон к 1930-м гг. разочаровывается в позднем Толстом, поскольку опорой для него были внешние факторы, а у самого писателя не было внутреннего источника веры. В книге Диллон неоднократно подчеркивает отсутствие у Толстого систематического образования, которое не позволило ему иметь достаточную базу для правильных рассуждений:

> Он был самоучкой, философом-подмастерьем, который выковал свои теории упорным трудом, но сделал это без должного мастерства и изысканности. Его обращение к вере было медленным, сопровождалось колебаниями ума, нерешительностью и рецидивами греха [Dillon 1934: 193].

Несмотря на ряд откровенных ироничных замечаний, Диллон достаточно точно в 16-ой главе формулирует проблему «взаимодействия мужа и жены», показывая, что и сам Толстой, и Софья Андреевна были виноваты в несчастливых происшествиях семейной жизни:

> Графиня, убежденная, что внесла немалый вклад в триумф своего добродушного мужа, скучала по той степени признания, на которую заслуживала ее работа. Эта обида часто приводила ее к раздражительности и капризности [Dillon 1934: 246].
>
> Следует отметить, что чрезмерные требования возродившегося мужа к его мирской жене были одной из причин постоянных ссор между ними. Он настаивал на упрощении жизни, но не объяснял, как этого достичь, и редко давал конкретные советы [Dillon 1934: 250].

Диллон цитирует дневники и письма, сталкивая мнения супругов и показывая факты и происшествия, позволяя читателям самим делать выводы относительно непонимания людей, чьи интересы постепенно расходились. Порою автор использует простые и показательные сравнения, раскрывающие постоянные сближения и отдаления Толстого и Софьи Андреевны:

> Когда тучи, нависшие над их жизнями, на время рассеивались, и небо снова становилось лазурным и солнечным, каждый из них искренне пытался сблизиться с другим, но, подобно двум ежам, ищущим тепла, они кололи друг друга острыми иголками и вынуждены были расстаться. И так, с самыми благими намерениями, они продолжали разрывать паутину своего существования на части и тщетно пытались склеить ее снова [Dillon 1934: 246].

Раньше многих современных отечественных литературоведов Диллон попытался использовать реальные документы членов семьи Тол-

стых и факты из их жизни, чтобы показать обострившиеся противоречия. Глава о непониманиях между супругами логично продолжается в книге 17-ой главой «Почему Толстой сбежал из дома?». Диллон справедливо пишет о праздности, свойственной многим дворянам, но не характерной для Толстого, о постоянных попытках графини Толстой отвоевать у мужа права на издание произведений, наконец, о той обстановке лести и почитания власти, снобизма, которая была неприемлема для позднего Толстого, уверенно писавшего о равенстве людей, мечтавшего о братстве.

Диллон завершает книгу рассуждениями об отлучении Толстого, так как они коррелируют с линией богословских и религиозных вопросов, которые не только не удалось решить, но и не удалось правильно поставить писателю. Однако логически завершает его большой труд, соотносясь с введением к нему, скорее предпоследняя глава «Противоречия Толстого». Английский корреспондент считает, что на самом деле у Толстого не было склонности к уединению и одиночеству, что ему симпатизировала роль учителя, а не отшельника, что его радовала мировая известность. Диллон вновь пишет о тяге Толстого к славе, о характерных крайностях, приводя в пример достаточно простые примеры:

> Сначала он предался разврату, затем идеализировал брак, а потом одним всеобъемлющим смертным приговором осудил все виды половых сношений… [Dillon 1934: 269].

С прямотой ученого Диллон отмечает не только непоследовательность Толстого, но нехватку дисциплины и настойчивости в изучении вопроса:

> Берясь за какую-либо проблему, он вел себя так, будто она никогда прежде не изучалась и что его попытка ее решения была первой [Dillon 1934: 270].

Диллон пишет о том, что сам писатель, выражая протесты, становился заложником их в личной и семейной жизни, что желавший безграничного счастья для людей, Толстой не мог добиться его для себя и своих близких. Но при этом английский исследователь и корреспондент убежден в величине Толстого-писателя:

> Великий художественный талант Толстого был истинным мотивом его творчества на земле, и пока он трудился как художник, в его жизни не было драмы. Он сам был счастлив и распространял счастье. Драма началась, когда художник создал себе новую роль пророка, для которой у него не было ни сил, ни средств [Dillon 1934: 274].

Таким образом, можно говорить о двух разных и достаточно полюсных периодах восприятия Диллоном Толстого, его мировоззрения, публицистических работ и наследия писателя. Мы показали, что на протяжении жизни Диллон прошел эволюцию от горячего поклонника, сторонника Толстого, который стремился приблизиться к писателю, принять деятельное участие в распространении и популяризации его взглядов, до исследователя, обнаружившего множество противоречий в жизни и убеждениях позднего Толстого, осознавшего, что его прежний кумир был не столько учителем человечества, сколько гениальным писателем с многочисленными личными сложностями, которые в конце его жизни оказались вынесенными на всеобщее обозрение благодаря активной общественно-политической деятельности Толстого.

Список литературы

Источники

Витте С. Ю. Воспоминания. Царствование Николая II. М.; Петроград: Гос. изд-во, 1923. Т. 1. 471 с.

Переписка Толстого с В. С. Соловьевым / публикация П. Попова // Литературное наследство. Т. 37–38. Л. Н. Толстой. М.: АН СССР, 1939. Т. 2. С. 268–276.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч.: в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958.

Dillon E. J. Count Leo Tolstoy: A New Portrait. London: Hutchinson & Co, 1934. 286 p.

Schuyler E. Count Leo Tolstoy Twenty Years Ago // *Schuyler E.* Selected Essays. New York, Charles Scribner's Sons, 1901. P. 205–300.

Исследования

Абросимова В. «…Рассказать жизнь, как она была…» (Из писем Эмилия Диллона к Л. Н. Толстому) // Вопросы литературы. 1989. № 11. С. 124–172.

Андреева В. Г. «Любезный друг… не сердись за откровенность!»: переписка Л. Н. Толстого и Б. Н. Чичерина // Два века русской классики. 2023. Т. 5, № 1. С. 54–83. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2023-5-1-54-83

Ахметова Г. А. Л. Н. Толстой и Н. Н. Ге: диалог писателя и художника // Вестник Томского государственного университета. Филология. 2015. № 2 (34). С. 105–123. https://doi.org/10.17223/19986645/34/9

Бурнашева Н. И. «Прелесть запечатления словом художественной подробности»: в творческой лаборатории Л. Н. Толстого // Верхневолжский филологический вестник. 2016. № 1. С. 126–131.

Галкина О. И. Британский журналист Эмиль Диллан о русском характере // Исторический опыт мировых цивилизаций и Россия. Владимир: Владимирский государственный университет имени А. Г. и Н. Г. Столетовых, 2023. С. 37–44.

Опульская Л. Д. Лев Николаевич Толстой. Материалы к биографии с 1886 по 1892 год. М.: Наука, 1979. 287 с.

Соколовская О. В. Эмилий Диллон, англо-русский ученый и его архив в США // Славянский альманах. 2020. № 3–4. С. 473–491. https://doi.org/10.31168/2073-5731.2020.3-4.5.03

References

Abrosimova, V. "'…Rasskazat' zhizn', kak ona byla…' (Iz pisem Emiliia Dillona k L. N. Tolstomu)" ["'...To Tell Life as It Was...' (From the Letters of Emile Dillon to L. N. Tolstoy)"]. *Voprosy literatury*, no. 11, 1989, pp. 124–172. (In Russ.)

Andreeva, V. G. "'Liubeznyi drug… ne serdis' za otkrovennost'!': perepiska L. N. Tolstogo i B. N. Chicherina" ["'Dear Friend... Do Not Be Angry for My Frankness!': The Correspondence between L. N. Tolstoy and B. N. Chicherin"]. *Dva veka russkoi klassiki,* vol. 5, no. 1, 2023, pp. 54–83. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2023-5-1-54-83 (In Russ.)

Akhmetova, G. A. "L. N. Tolstoi i N. N. Ge: dialog pisatelia i khudozhnika" ["L. N. Tolstoy and N. N. Ge: A Dialogue between a Writer and an Artist"]. *Vestnik Tomskogo gosudarstvennogo universiteta. Filologiia*, no. 2 (34), 2015, pp. 105–123. https://doi.org/10.17223/19986645/34/9 (In Russ.)

Burnasheva, N. I. "'Prelest' zapechatleniia slovom khudozhestvennoi podrobnosti': v tvorcheskoi laboratorii L. N. Tolstogo" ["'The Charm of Capturing Artistic Details in Words': In the Creative Laboratory of L. N. Tolstoy"]. *Verkhnevolzhskii filologicheskii vestnik*, no. 1, 2016, pp. 126–131. (In Russ.)

Galkina, O. I. "Britanskii zhurnalist Emil' Dillan o russkom kharaktere" ["British Journalist Emile Dillon on the Russian Character"]. *Istoricheskii opyt mirovykh tsivilizatsii i Rossiia* [*Historical Experience of World Civilizations and Russia*]. Vladimir, Vladimir State University named after A. G. and N. G. Stoletovykh Publ., 2023, pp. 37–44. (In Russ.)

Opul'skaia, L. D. *Lev Nikolaevich Tolstoi. Materialy k biografii s 1886 po 1892 god* [*Lev Nikolaevich Tolstoy: Materials for a Biography from 1886 to 1892*]. Moscow, Nauka Publ., 1979. 287 p. (In Russ.)

Sokolovskaia, O. V. "Emilii Dillon, anglo-russkii uchenyi i ego arkhiv v SShA" ["Emile Dillon, an Anglo-Russian Scholar, and His Archive in the USA"]. *Slavianskii al'manakh,* no. 3–4, 2020, pp. 473–491. https://doi.org/10.31168/2073-5731.2020.3-4.5.03 (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-196-223
https://elibrary.ru/INFGEG
Научная статья
УДК 821.161.1.09"/19"

© 2026. Е. В. Кузнецова
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
г. Москва, Россия
А. Е. Рожкова
Московский институт психоанализа
г. Москва, Россия

Жанр стихотворений в прозе в женском творчестве: «Стоны» С. А. Толстой и «Тени сна» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал

Аннотация: В статье рассматривается влияние цикла стихотворений в прозе И. С. Тургенева "Senilia" на циклы С. А. Толстой «Стоны» (1904) и «Тени сна» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал (1905). Выделяются как общие с тургеневскими стихотворениями черты, так и специфические для женского творчества темы материнства и смерти ребенка, мотив телесности, образ крови. Обе писательницы переосмысляют новый для русской литературы жанр прозаической миниатюры, усиливают в нем лирическое начало, создают образ лирической героини, близкий биографическому автору, а также вносят существенное изменение в репрезентацию темы смерти, делая акцент на смерти ребенка и горе матери. Авторы приходят к выводу, что новая художественная форма, сочетающая опыт с чувством и позволяющая создать яркий образ лирического героя, была привлекательна для писательниц, от произведений которых ожидалась повышенная эмоциональность и исповедальность.

Ключевые слова: стихотворения в прозе, И. С. Тургенев, С. А. Толстая, Л. Д. Зиновьева-Аннибал, лирическая героиня, женское творчество, рецепция

Информация об авторах:

Екатерина Валентиновна Кузнецова, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25а, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6045-2162

E-mail: katkuz1@mail.ru

Анастасия Евгеньевна Рожкова, Московский институт психоанализа, Кутузовский просп., д. 34, стр. 14, 121170 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-2224-3321

E-mail: rozhckowa.n2013@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 09.06.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 24.08.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Кузнецова Е. В., Рожкова А. Е.* Жанр стихотворений в прозе в женском творчестве: «Стоны» С. А. Толстой и «Тени сна» Л. Д. Зиновьевой-Аннибал // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 196–223. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-196-223

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 196–223. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 196–223. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Ekaterina V. Kuznetsova
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia
© 2026. Anastasia E. Rozhkova
Moscow Institute of Psychoanalysis
Moscow, Russia

Genre of Poems in Prose in Women's Creativity: "Moans" by S. A. Tolstaya and "Shadows of Sleep" by L. D. Zinovieva-Annibal

Abstract: This article examines the influence of I. S. Turgenev's cycle of prose poems "Senilia" on S. A. Tolstaya's cycle "Stony" ("Moans," 1904) and L. D. Zinovieva-Annibal's "Teni sna" ("Shadows of Sleep," 1905). It highlights both features shared with Turgenev's poems and themes specific to women's writing — such as motherhood, the death of a child, the motif of corporeality, and the imagery of blood. Both writers reinterpret the genre of the prose miniature — a relatively new form in Russian literature — by intensifying its lyrical quality and creating a lyrical heroine close to the biographical author; they also significantly alter the representation of death by focusing on the death of a child and a mother's grief. The authors conclude that this new artistic form — which combines experience with emotion and allows for the creation of a vivid lyrical persona — held particular appeal for female writers, whose work was expected to be highly emotional and confessional in nature.

Keywords: poems in prose, I. S. Turgenev, S. A. Tolstaya, L. D. Zinovieva-Annibal, lyrical heroine, women's creativity, reception

Information about the authors:

Ekaterina V. Kuznetsova, PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6045-2162

E-mail: katkuz1@mail.ru

Anastasia E. Rozhkova, Moscow Institute of Psychoanalysis, Kutuzovsky Prospekt, 34, bld. 14, 121170 Moscow, Russia. https://orcid.org/0000-0003-2224-3321

E-mail: rozhckowa.n2013@yandex.ru

Received: June 09, 2026

Approved after reviewing: August 24, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Kuznetsova, E. V., and A. E. Rozhkova. "Genre of Poems in Prose in Women's Creativity: 'Moans' by S. A. Tolstaya and 'Shadows of Sleep' by L. D. Zinovieva-Annibal." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 196–223. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-196-223

История стихотворений в прозе как жанра началась во Франции с книги миниатюр поэта-романтика А. Бертрана «Гаспар из Тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло» (1842), а следующим важным этапом стал сборник «Парижский сплин» (1869) Ш. Бодлера[1]. Сходные процессы в развитии прозаической миниатюры и стихотворений в прозе происходили и в русской литературе, Ю. Б. Орлицкий полагает, что «прямые аналоги прозаической миниатюры в духе Тургенева можно обнаружить еще у Батюшкова, Жуковского, Теплякова, Сомова» [Орлицкий 1999: 276], но эти эксперименты не сложились в отдельный жанр. Полноценно он заявил о себе только после появления «Стихотворений в прозе» И. С. Тургенева, создавшего классический образец этого жанра, предоставив другим русским писателям возможности для его дальнейшего развития.

Писатель сомневался, как назвать свой цикл, над которым работал в 1877–1882 гг., и в его черновиках заголовок значится как “Posthuma” (лат. «Посмертное») [Галанинская: 65], что соответствовало французской литературной традиции:

> Первоначальное заглавие цикла “Posthuma” имеет, на наш взгляд, одну неотмеченную исследователями проекцию: первые образцы, прежде всего «Гаспар из тьмы» А. Бертрана и «Парижский сплин» Ш. Бодлера, вышли после смерти авторов, что на тот момент определило восприятие циклов “poemes en prose” как посмертных произведений [Рыбина: 15][2].

[1] Об истоках жанра стихотворений в прозе в европейской традиции см. [Алексеев, Алексеева: 472].

[2] Е. Ю. Геймбух предлагает трактовать вариант заглавия “Posthuma” («Посмертное») не в значении опубликованных после смерти произведений, а в горацианском смысле как творческое бессмертие — «нерукотворный памятник» [Геймбух: 59].

Тургенев колебался, публиковать ли свои прозаические миниатюры при жизни и в каком составе. В 1882 г. под воздействием уговоров редактора «Вестника Европы» М. М. Стасюлевича он согласился на их публикацию в этом журнале и назвал цикл окончательно как “Senilia. Стихотворения в прозе” (лат. «старческое»)[1], однако «он исключил самые личные стихотворения из числа предназначенных для “Вестника Европы” и не желал их обнародовать, как и свой дневник» [Беляева 2005: 225].

Тургеневский цикл достаточно эклектичен, и в нем можно выделить несколько жанрово-тематических разновидностей:

> <…> философско-лирические миниатюры, выполненные во множестве разнообразных форм: воспоминаний, снов или видений, философских и психологических размышлений, миниатюрных рассказов, легенд, сказок, сатир, элегий и даже некрологов <…> [Пустовойт: 6–7].

С. Е. Шаталов, обобщив разные исследования в области жанровой природы этого цикла, отметил, что в тургеневских миниатюрах выделяются элементы притчи, басни, сказки, легенды, очерка, зарисовки, диалога, предания, сцены, сна, видения и др., при этом «в чистом виде вышеуказанные жанры относительно редки», то есть внутри одного текста зачастую «генетически разнородные жанровые признаки находятся во взаимопроникновении» [Шаталов: 131–132].

Если Тургенев «претендует на всеохватность, на обрисовку целостной картины мира», и лирический сюжет его цикла «строится на сложных ассоциативных связях текстов, образующих внутренние микроциклы на основе общей тематики, проблематики, общих образов, сходных принципов построения и т. д.» [Галанинская: 136], то более

[1] Большая часть стихотворений в прозе Тургенева вышла в декабре 1882 г. в журнале «Вестник Европы» — 50 из 83 миниатюр. В посмертном собрании сочинений писателя от 1883 г. также было помещено только 50 текстов. Впервые тургеневские стихотворения в прозе в полном составе были опубликованы в Париже в 1930 г. французским славистом Андре Мазоном, однако было издано всего лишь 150 экземпляров книги. В 1931 г. Б. В. Томашевский выпускает стихотворения в прозе отдельным изданием (тираж 8070 шт.), открывая таким образом для широкой публики еще 33 миниатюры.

поздние циклы стихотворений в прозе других авторов не унаследовали такого разнообразия форм, сложной структуры и «всеохватности», а развивали, как правило, два-три поджанра и более узкий круг тем. Ж. Зельдхейи-Деак справедливо пишет:

> Среди стихотворений в прозе многочисленных авторов рубежа XIX–XX веков нет ни одного цикла, подобного многостороннему “Senilia” Тургенева. <...> Даже маленькие циклы стихотворений в прозе рубежа веков могут быть сопоставлены лишь с той или иной группой внутри «Стихотворений в прозе» Тургенева [Зельдхейи-Деак 1992: 165].

Достаточно хорошо изучены художественные особенности цикла Тургенева, его творческая история, а также рецепция. Следует сказать, что практически сразу после публикации “Senilia” этот жанр стал распространяться, хотя, по мнению С. В. Галанинской, он все равно остался «маргинальным» в русской литературе, и все «созданные впоследствии тексты постигала участь сравнения с “жанровым каноном” и воспринимались они именно в контексте тургеневских» [Галанинская: 120]. Всплеск популярности стихотворений в прозе в 1890–1910-е гг. был связан не только с высоким художественным уровнем произведений Тургенева, но и с наступлением новой литературной эпохи — модерна — с ее поисками синкретических художественных форм, тяготением к размыванию родовых и жанровых границ внутри литературы, вниманием к теме смерти и образу лирического субъекта:

> «Стихотворения в прозе» Тургенева оказали влияние и на развитие символистской прозы начала века. Сами символисты в своих работах обосновали связь «поздних» тургеневских произведений с символизмом, отметив их проникновенную лиричность, импрессионизм, символичность образов, мастерство языка и полуфантастические элементы (особенно мотивы сна и переходных состояний между сном и явью, значимые для символистской эстетики) [Першукевич: 161–162].

В ряде работ исследователи установили влияние тургеневского цикла на произведения в этом жанре таких писателей, как В. Гаршин, В. Короленко, Я. Полонский, В. Брюсов, Ф. Сологуб, Ин. Анненский,

И. Бунин, К. Бальмонт, А. Ремизов, В. Розанов, А. Белый и др[1]. Но можно заметить, что речь идет исключительно о писателях-мужчинах. Примеры женского творчества в этом жанре и их связь с тургеневским каноном практически не анализировались (о точечных обращениях к этому вопросу мы скажем далее).

В данной статье мы рассмотрим эволюцию тургеневской модели стихотворений в прозе в циклах «Стоны» (1904) С. А. Толстой и «Тени сна» (1905) Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и постараемся доказать, что эти произведения несут следы влияния Тургенева, но при этом развиваются в сторону большего лиризма и приспосабливаются для выражения женского опыта. Несмотря на исследовательский интерес к творчеству обеих писательниц, циклы «Стоны» и «Тени сна» до настоящего времени не рассматривались в рамках одного исследования. При этом в двух женских циклах обнаруживаются важные переклички и черты типологического сходства, несмотря на то, что они принадлежат авторам, занимавшим разное место в литературном процессе начала XX в. С. А. Толстая была женой и литературной помощницей Л. Н. Толстого, отодвигавшей свое оригинальное творчество на второй план. Творить в тени Толстого было крайне сложно. Л. Д. Зиновьева-Аннибал входила в круг писателей русского символизма и была автором ряда произведений, получивших заметный отклик в литературной среде Серебряного века, но и ей приходилось преодолевать давление авторитета своего знаменитого мужа — писателя, критика, теоретика символизма Вяч. Иванова.

Создание и публикация собственных стихотворений в прозе дались Толстой нелегко. Черновики писательницы свидетельствуют, что отдельные произведения создавались в течение нескольких лет, состав цикла неоднократно менялся[2]. В конечном итоге, в популярном иллюстрированном издании «Ежемесячный журнал для всех»[3] за март 1904 г. вышел цикл под названием «Стоны», но авторство Толстой было

[1] См. работы: [Галанинская; Геймбух; Зельдхейи-Деак 1990; Зельдехейи-Деак 1992; Ковач; Орлицкий 1991; Орлицкий 1995; Першукевич].

[2] *Толстая С. А.* Стоны. Государственный музей-заповедник им. Л. Н. Толстого. Архив С. А. Толстой. № 31759/2. Д. 24. 1903. 18 л.; *Толстая С. А.* Стоны. Государственный музей-заповедник им. Л. Н. Толстого. Архив С. А. Толстой. № 37604. Д. 24. 1902–1903. 13 л.

[3] Далее мы будем писать «Журнал для всех».

скрыто под псевдонимом «Усталая». Журнал не был заинтересован в вопросе раскрытия личности автора, напечатав эти произведения, как писала Толстая позднее в «Автобиографии», «без моего имени <…>, не зная даже, кто автор» [Толстая 1921: 157][1]. Критических откликов на «Стоны» нам обнаружить не удалось. Атрибутировать «Стоны» стало возможно благодаря изучению мемуаров Толстой, где она упомянула свое авторство, а также благодаря тому, что мартовский номер «Журнала для всех» сохранился в ее архиве[2]. На обложке журнала напротив названия публикации «Стоны» она подписала «*Гр. София Толстая*», а на журнальной странице с последним стихотворением под псевдонимом «Усталая» — «*Граф. София Толстая, жена Льва Николаевича*»[3].

Опубликованный цикл представляет собой подборку из девяти прозаических миниатюр, каждая из которых имеет свое собственное заглавие. Сюжетно произведения цикла не связаны между собой и могут быть прочитаны по отдельности и в разном порядке. В этом можно усмотреть следование тургеневскому принципу, который также писал в предисловии к публикации в «Вестнике Европы», что свои стихотворения он рекомендует читать «вразброс» [Тургенев: 125]. Однако если читать стихотворения Толстой последовательно, то можно выявить движение внутреннего сюжета, связанного с изменением эмоционального настроя героини-повествовательницы, с постепенным нарастанием ощущения трагизма бытия и угнетенного душевного состояния, достигающими своего пика в финальном стихотворении «Ребенок».

К изучению «Стонов» впервые обратилась Ю. Г. Байкова в диссертации «С. А. Толстая как литератор» (2007), отметив преемственность «Стонов» по отношению к “Senilia”. Исследовательница дала общую характеристику цикла Толстой, выделив его основные темы и мотивы, установила связь отдельных стихотворений с ключевыми фактами

[1] Над своей краткой автобиографией Толстая работала с 1895 по 1900 г. Это произведение осталось в черновиках. Первая публикация состоялась в журнале «Начала» в 1921 г.

[2] Этот журнал мог быть выбран Толстой не случайно. Помимо большого тиража он был известен тем, что охотно публиковал произведения женщин, поэтому можно было надеяться, что женский псевдоним под присланной рукописью не отпугнет редактора.

[3] Архив Музея-усадьбы Л. Н. Толстого «Ясная Поляна». КП-1822/74. № 60859075. Подписи сделаны черными чернилами почерком С. А. Толстой.

биографии писательницы, убедительно продемонстрировала, что цикл представляет собой лирическое единство, так как «в основу структурного и сюжетного построения всех стихотворений положен принцип антитезы» (мир земной и небесный, мир внешний и внутренний, жизнь и смерть и т. д.), а также «все стихотворения "Стонов" объединяет голос-стон лирической героини — одинокой, уставшей от горя и утрат женщины. Нельзя не отметить несомненную близость этого образа самой С. А. Толстой» [Байкова: 114]. Основные лейтмотивы «Стонов» — «тяготение земной бренной жизнью, стремление к Богу», «трагическое мировосприятие лирической героини, ощущение дисгармонии как собственного внутреннего мира, так и мира внешнего», лишь на время облегчаемые «мгновеньями радости» [Байкова: 114].

В качестве внутренних связей между стихотворениями «Стонов», обеспечивающих целостность цикла, Ю. Г. Байкова называет «образ лирического героя-повествователя (героини-повествовательницы), единство тематики, настроения, эмоционального тона, стиля и слога» [Байкова: 119][1].

В данной статье мы будем опираться как на опубликованные тексты, так и на два черновика Толстой: более ранний[2] — 1902–1903 гг. и

---

[1] Если применительно к циклу Тургенева целесообразно использовать термин «лирический субъект» (говорить о единстве образа лирического героя для "Senilia" проблематично), то анализируя цикл С. А. Толстой, мы будем опираться на термин «лирический герой» («лирическая героиня»), исходя из наличия в нем одного четко выраженного, сквозного образа героини-повествовательницы, носительницы лирического «я». Мы опираемся также на определение Л. Я. Гинзбург, которая указала, что «лирический герой как особая форма выявления авторского сознания», выйдя из романтизма и сформировавшись в полной мере в русской поэзии в лирике М. Ю. Лермонтова, «существовал впоследствии в разных литературных системах», и о нем можно говорить в том случае, когда личность в поэзии — «не только субъект, но и объект произведения», то есть *объект изображения*, «его тема, и она раскрывается в самом движении лирического сюжета» [Гинзбург: 150]. Именно это мы можем наблюдать в «Стонах»: им характерен не просто голос или точка зрения нарратора, но яркий женский образ, раскрывающийся по мере движения лирического сюжета.

[2] *Толстая С. А.* Стоны // Государственный музей-заповедник им. Л. Н. Толстого. Архив С. А. Толстой. № 37604. 1902–1903. 18 л.

поздний[1] — 1903 г. Привлечение обнаруженных в архиве других редакций позволяет лучше понять специфику ее цикла и образа лирической героини, выделить женские темы и мотивы, выявить связь этих стихотворений с литературным и культурным контекстом эпохи.

Поэтический цикл Л. Д. Зиновьевой-Аннибал «Тени сна» был издан спустя год после «Стонов», в 1905 г. Однако имеющиеся материалы не позволяют с уверенностью говорить о знакомстве писательницы с циклом Толстой или о его непосредственном влиянии на «Тени сна». Поэтому обнаруживаемые между двумя произведениями переклички следует рассматривать прежде всего в контексте обращения обеих писательниц к жанровой модели тургеневских «Стихотворений в прозе» и ее переосмысления в литературе начала XX в.

В период максимальной творческой активности Зиновьевой-Аннибал, пришедшийся на начало 1900-х гг., произведения Тургенева уже стали классикой, но точно неизвестно, читала ли писательница его стихотворения в прозе (круг ее чтения составляли преимущественно зарубежные писатели и философы). Также нет однозначных свидетельств ее знакомства со «Стонами» Толстой, хотя хронология выхода двух женских циклов, а также высокий тираж и популярность «Журнала для всех» позволяют предположить, что она могла прочитать произведения своей предшественницы.

Ряд ценных наблюдений над поэтикой «Теней сна» сделала С. В. Галанинская, которая указала на его преемственность по отношению к жанровому образцу Тургенева. В частности, она отметила переклички между стихотворением «Голод» и тургеневским «Любовь и голод», что может свидетельствовать в пользу того, что Зиновьева-Аннибал все же прочитала “Senilia”, решив попробовать свои силы в этом жанре [Галанинская: 125].

С. В. Галанинская также наметила подходы к анализу ключевой проблематики цикла «Тени сна» — темы смерти, с которой связан сквозной для книги мотив сна. В этом отношении цикл Зиновьевой-Аннибал обнаруживает определенные переклички с тургеневскими «Стихотворениями в прозе»: оба автора обращаются к размышлениям о смертности всего живого и иллюстрируют эту мысль образами смерти людей

[1] *Толстая С. А.* Стоны // Государственный музей-заповедник им. Л. Н. Толстого. Архив С. А. Толстой. № 31759/2. 1903. 18 л.

и животных. У Тургенева умирает и сам повествователь-герой, и другие люди, а также собака, куропатка и даже роза, но все эти индивидуальные эпизоды осмысляются в аспекте равенства всех перед смертью. Как отмечает Галанинская, Зиновьева-Аннибал также утверждает «равенство всех существ перед законами природы», но эти законы воплощают «уже не абстрактную "мировую волю", а конкретную волю Бога-Сновидца. У Зиновьевой-Аннибал все образы одного ряда — и убитый садовником крот, и задушенный кошкой зайчонок, и умершие люди — погружены в ночь и тьму» [Галанинская: 134]. Таким образом, сходство проявляется на уровне проблематики и отдельных художественных приемов, тогда как философское содержание мортальных мотивов у Тургенева и Зиновьевой-Аннибал различно.

Мистически-сновидческая компонента тургеневского цикла была также близка Зиновьевой-Аннибал: ряд тургеневских стихотворений содержат подзаголовок «*Сон*» или начинаются с того, что все описанное является *видением* — «Природа», «Насекомое», «Два брата», «Конец света. Сон», «Встреча. Сон» и др. Мотив визионерства, грез наяву, актуален и для текстов Толстой, поэтому ее колебания в выборе названия вполне закономерны, так как каждая из лирических миниатюр «есть отрывочное воспоминание или своего рода видение, а все вместе они представляют собой лирический дневник автора, умудренного жизненным опытом, болью потерь и утрат» [Байкова: 114].

Обратилась к текстам «Теней сна» и О. Б. Першукевич, охарактеризовав их следующим образом:

> Большинство из них являют собой бессюжетные миниатюры-настроения, наполненные ощущением тоски, одиночества и душевных страданий, сближаясь тем самым с тургеневскими "Senilia" [Першукевич: 132].

Однако представляется важным уточнить, что у Зиновьевой-Аннибал тоска и душевная боль все же не являются единственными и превалирующими состояниями. Наряду с ними в цикле присутствует возвышенно-экстатическое мировосприятие, определяющее ряд ключевых образов и мотивов.

На уровне художественных деталей и конкретных сюжетов важные переклички обнаруживаются между произведениями двух писа-

тельниц. Их происхождение может быть обусловлено как генетической связью (если Зиновьева-Аннибал все же была знакома с циклом «Стоны»), так и типологическим сходством, свойственным произведениям двух женщин одной эпохи. Толстая тоже раздумывала над созданием *образа сновидицы* и хотела назвать свой цикл «Сны и видения»[1], но отказалась от этой идеи, очевидно, чтобы подчеркнуть жизненную, а не мистическую составляющую своего духовного опыта. Стихотворения в прозе Толстой написаны в реалистическом ключе. В «Тенях сна» Зиновьевой-Аннибал историческая конкретика и социальные мотивы отсутствуют, и доминирует поэтика нового направления — символизма, но можно выделить в них общие со «Стонами» темы и мотивы, так или иначе связанные с темами *природы, материнства и телесности.*

Название стихотворения Зиновьевой-Аннибал «Река» повторяет заглавие, а отчасти и сюжет стихотворения Толстой, что может быть не случайным совпадением. Лирическая героиня Толстой хочет до самозабвения слиться с природой, но ее останавливает страх утраты собственного *я,* и забытье на лоне природы становится ложным выходом из жизненного тупика:

> Прощай, земля, я ушла от тебя, я не хочу возврата… но дух зла, дух земли смутил меня… забилось сердце, я стала тонуть. Мгновенно очутилась я на земле [Толстая 1904: 168].

В текстах Зиновьевой-Аннибал появляется созерцательница, которая сплавляется вниз по реке, отдавшись на волю течения. Она плывет в лодке и играет на арфе, звуки которой соединяются с музыкой природы. Таким образом, лирическая героиня находится в согласии с природой, но не растворяется в ней без остатка. Однако и в этой вариации гармония быстро разрушается. Лирическую героиню выводит из своеобразного транса сначала ястреб, убивающий свою жертву, а потом она видит, как с обрыва в воду падает маленькая девочка и тонет. В отчаянии она восклицает:

---

[1] *Толстая С. А.* Стоны // Государственный музей-заповедник им. Л. Н. Толстого. Архив С. А. Толстой. № 37604. 1902–1903. 18 л.

> Как петь хвалу земной Красоте, когда ты погибла на Земле, дитя неведомой матери? Весла, весла мои! — упредить течение! [Зиновьева-Аннибал: 402].

Обе писательницы фиксируют момент притягательности смерти, когда вода манит героиню и та не может устоять от желания упасть в нее и умереть. Но лирическая героиня Толстой все же побеждает этот порыв, испытав ужас и сердцебиение, а «маленькая девочка» Зиновьевой-Аннибал, которую мы вправе рассматривать как альтер эго автора, погибает в реке. Ребенок, словно завороженный текущей водой, не может устоять против притяжения смерти:

> О, Боже, на обрыве — девочка! Зеленая река глубоко под ней крутит воронки темных вееров. Она вскинула руки. Ей страшно. Вот закрутилось в пляске легкое тело; так обмануло сердце страх, и нога вниз сорвалась, без борьбы <…> [Зиновьева-Аннибал: 401–402].

События цикла Зиновьевой-Аннибал словно происходят вне времени и пространства — в вечности. Завершается цикл произведением с символическим заглавием «Пробуждение»: познав смерть и Бога-творца в процессе визионерского пророческого сна, лирическая героиня пробуждается к более осмысленной жизни.

Значимой общей художественной деталью у двух писательниц является также образ *«худенького мальчика»*. Толстая описывает так своего любимого сына Ванечку, не называя его по имени, в двух стихотворениях — в «Видении» и в «Ребенке»:

> Вот бугорок, в котором десять лет тому назад рылся своими беленькими, *худенькими ручонками* мой маленький умерший сын <…> («Видение») [Толстая 1904: 168];
>
> <…> бредит мальчик веселым голосом, и опять хрипит, и *маленькое тельце ребенка* бьётся по дивану <…> («Ребенок») [Толстая 1904: 171][1].

[1] Курсив в цитатах здесь и далее наш за исключением отдельно указанных случаев. — *Е. К., А. Р.*

Зиновьева-Аннибал создает образ «худенького мальчика» в миниатюрах «Два взгляда» и «В сердце Бог»:

> Из церкви выносят гроб… *Худенький мальчик* плачет под красной рябиной… [Зиновьева-Аннибал: 405].

И в каждом тексте обреченный, словно бесплотный ребенок олицетворяет собой чистый дух, почти святого отрока, несовместимого с жестокой земной реальностью. У Зиновьевой-Аннибал эта ангелоподобность усиливается в детском портрете из стихотворения «Два взгляда»:

> И под березой — мальчик, весь вытянувшись, прижался к серебристому стволу. Едва заметно, трепетными вздохами вздымаются *узенькие ребра*. Голова откинута на *тонкой шее. Длинные, тонкие пряди волос светятся*. Испитое лицо прозрачно, и два больших глаза голубеют очень чистою, холодною *голубизною северного неба. И нет в них боли, и нет в них света!* Страшусь взглянуть вслед слепому взору, но душа угадывает вверху желанное солнце — *чистую лампаду*, что льет свой свет на блеклый луг, на осеннюю березу и *слепого мальчика*… [Зиновьева-Аннибал: 404].

Фигура маленького ангела, тоскующего на земле по небу, создается Зиновьевой-Аннибал за счет образов с религиозной семантикой: солнца-лампады, свечения вокруг головы ребенка, глаз небесно-голубого цвета, отрешенного взора, лишенного земных страстей. Сравнение «худенького мальчика» с ангелом возникает и в стихотворении Толстой «Ребенок», сюжет и мотивы которого варьируются в трех текстах Зиновьевой-Аннибал о смерти — «Агония», «Бунт» и «Два взгляда». Выявить документальную основу этих произведений, в отличие от текстов Толстой, не представляется возможным[1].

В «Бунте» Зиновьевой-Аннибал гибель мальчика от удушья, вызванного болезнью, повторяет в более сжатой форме сюжет «Ребенка»

[1] Зиновьева-Аннибал не переживала смерти сына. Единственный ребенок, которого она потеряла, была ее первая дочь от Вяч. Иванова Елена, умершая в младенчестве, но, возможно, этот эпизод нашел в «Реке» и «Бунте» свое отражение [Михайлова 1999а: 487].

Толстой: последние вздохи, широко раскрытые глаза больного, словно удивляющегося чему-то, что он увидел в предсмертном озарении, невыразимая скорбь матери. Процитируем сначала произведение Толстой:

> Ночь... На большом белом диване в просторной комнате мечется, хрипит и стонет мальчик. <…> На железной табуретке, сдавив двумя руками голову, сидит мать. О, мать! Кто поймет то окамененье, *крайнее безвыходное и невыносимое отчаяние*, в которое привели тебя *страдания твоего ребенка*! <…>
>
> Ребенок затих, мать ждет, глядя на разгоряченное личико *маленького страдальца*. Вдруг сильным движением поднимается белокурая головка мальчика, он *широко открывает глаза* и смотрит вверх... «*Вижу, вижу*!» Отчетливо и значительно говорит он. «Милый, что видишь?» Мальчик смотрит на мать, делает движенье, *хочет что-то сказать и мертвый падает на подушку*.
>
> Небеса открылись *отходящему ангелу*, — он любил мать, хотел и ей показать виденье, и не посмел. <…>
>
> Прилетел ангел смерти и унес *невинную душу* от земной скорби и зла [Толстая 1904: 171].

Сравним со стихотворением в прозе «Бунт» Зиновьевой-Аннибал:

> Стук, стук, стук… — еще в хрупкой грудке слышно биение убегающей жизни. Но сердце станет, и откроются темные двери. Ребенок на моих руках. Удушье ломит его грудь. *Глаза его закруглились. Стеклянный взгляд изумился муке.*
>
> *Ребенок умирает и изумился непонятной муке...*
>
> И это еще мне? Еще это мне?
>
> Глядела с пугливым вопросом в глаза задушенному ребенку: откуда? куда?.. кто?..
>
> И просит сердце разбиться, чтобы *не болеть так в горьком бунте.* [Зиновьева-Аннибал: 400].

Вариант Зиновьевой-Аннибал более лаконичный, но также сохраняющий основные смысловые узлы: последние физиологические реакции умирающего ребенка, отчаяние матери, акцент на моменте пере-

хода от жизни к смерти. Переклички с «Ребенком» можно обнаружить и в других текстах цикла «Тени сна». В «Агонии» Зиновьевой-Аннибал речь идет о смерти старухи, но финальные строки: «О, *Боже*! Не убоюсь смерти себе, ни жизни; но за нее как сотворю молитву "*Да будет воля*"?» [Зиновьева-Аннибал: 400] перекликаются с духовным просветлением героини Толстой, которая поняла в момент гибели сына «…и значительность, святость *божьей воли*, и неизбежность совершившегося, и покорность этой *Высшей воле*, и блаженство отошедшей чистой души сына» [Толстая 1904: 171]. Подобные пересечения сложно отнести только к типологическим сходствам.

Толстая сознательно конструировала близость своей лирической героини к собственному опыту: *пожилая замужняя дворянка, мать семейства*, неудовлетворенная своей семейной жизнью, испытывающая душевный голод, а псевдоним «Усталая» сохранял при этом авторское инкогнито.

Зиновьева-Аннибал стремилась создать другую лирическую героиню — *менада, провидица, пророчица, пифия*. Этот образ можно соотнести с ролью, которую писательница исполняла в своем литературном салоне. Напомним, что в кругу ее супруга, поэта Вячеслава Иванова, существовало почитание древнегреческого бога Диониса (Вакха), свиту которого составляли вакханки, а Лидию Дмитриевну называли Диотимой — по имени древнегреческой мудрой жрицы и героини платоновского диалога «Пир»:

> Культ Диониса, идеи «живой жизни», плодотворность для творчества экстатического состояния, позволяющего проникать в тайны Вселенной, восстанавливать разрушенные связи человека с миром, — все это должно было, по мнению собиравшихся «на башне», помочь преодолеть остро ощущаемое человеком XX столетия одиночество, отпадение от природной космической жизни [Михайлова 1999b: 6].

Таким образом, лирические миниатюры Зиновьевой-Аннибал, с одной стороны, лишены культурно-исторической и даже географической конкретики, однако, с другой стороны, работают на поддержание жизнетворческого авторского мифа, художественно воплощая провидческий экстаз.

Но показательно, что *мотив усталости* лирической героини Толстой, томящейся «в извечном противоречии между возвышенностью

души и приземленностью тела» [Першукевич: 133], также присутствует в текстах Зиновьевой-Аннибал и может указывать на ее знакомство со «Стонами»:

> *Тело утомилось* своею душой, потому что всю долгую жизнь душа волочила его, упирающееся, куда оно не хотело. И *душа устала* от своего болящего тела: сырой червь, всю жизнь оно тягчило солнечный лет бабочки [Зиновьева-Аннибал: 400].

Отметим также, что глобальное одиночество и «отпадение от природной космической жизни» — это один из главных мотивов не только у Зиновьевой-Аннибал, но и у Толстой, заявленный ей также в пессимистичном и декадентском по звучанию «Предисловии», от которого она отказалась в печатной версии цикла. Процитируем его полностью:

> *Теория вневременного и внепространственного существования* занимает меня. Жизнь земная утомила и не удовлетворила меня.
>
> С усилием мысли прислушиваюсь в себе к тем духовным источникам, которые могут послужить к *свободному существованию людей*. Земля должна перестать притягивать к себе людей и люди должны сделаться свободными к *беспрепятственному бытию во всей Вселенной, воплощенные или духовные*.
>
> Но люди любят землю, едят ее, пресмыкаются на ней, уходят в нее… Надо прекратить это все усиливающееся зло, искать средств для свободного существования вне времени, вне материи и вне пространства[1].

Своеобразный космизм, поиск для всех людей нового, более гармоничного способа вселенского существования — это, несомненно, общие черты в циклах двух писательниц, несмотря на разницу литературных методов. Можно поразмышлять о влиянии модернизма на Толстую, можно — об общем духовном и мировоззренческом фоне эпохи, который отразился в творчестве двух женщин[2].

---

[1] *Толстая С. А.* Стоны // Государственный музей-заповедник им. Л. Н. Толстого. Архив С. А. Толстой. № 31759/2. 1903. 18 л.

[2] В стихотворениях в прозе Толстой и Зиновьевой-Аннибал можно усмотреть отголоски и лирическое, художественное преломление «философии общего дела» Н. Ф. Фёдорова — знаменитого философа второй

Между циклами «Стоны» и «Тени сна» можно выявить еще несколько параллелей, характерных для женской литературной традиции: *образы музыки и крови, тема женской телесности*. Музыка как связующая нить между душой человека, миром культуры и природным миром является общим мотивом у двух писательниц. Обеих привлекает сюжет духовного единения с природой и миром Духа в философско-эстетическом понимании (искусство, красота) в момент *звучания музыки*.

Сравним эпизоды стихотворений «Иней» и «Река»:

С. А. Толстая «Иней»	**Л. Д. Зиновьева-Аннибал «Река»**
А *в ушах моих запело* снова Adagio 5й симфонии Бетховена, и *музыка* — это великое искусство — *слилась с природой* и стала так же величественна, чиста и высока, как это *далекое небо с летающим, серебристым инеем в звездном прозрачном эфире* [Толстая 1904: 170].	О, *упоение Красоты, — струящаяся синева небес без дна и светозарной изумруд воды*! О, слеза Красоты, — убегающие, бледные дали! Моя *арфа поет*. Душа унесена. Не знаю часа, ни места, ни разделения [Зиновьева-Аннибал: 401].

Обе писательницы констатируют, что лишь в особые моменты и ненадолго душа человека может слиться с природой, с Богом, с духовным началом и почувствовать полную гармонию. Косвенно чуткость к музыке осмысляется как подтверждение наличия творческих способностей у лирической героини и собственного у самого автора[1].

половины XIX в., основателя русского космизма. В частности, Фёдоров предупреждал, что неразумное, потребительское поведение человека может привести к его конфликту с природой и к экологической катастрофе на земле, а также призывал человечество осваивать космическое пространство, что позволит человеку выйти на новый этап своего существования и даже преодолеть смерть [см. подробнее: Васильев; Зеньковский]. Идеи Федорова занимали и Л. Н. Толстого [см. Андреева], и Вяч. Иванова, хотя мыслитель практически не публиковал своих философских трудов, но был хорошо известен по своей работе библиотекаря в Румянцевском музее (где хранились дневники супругов Толстых и черновики Толстого). Интерес к его идеям усилился в связи со смертью философа 15 декабря 1903 г. и выходом ряда некрологов, например, Ю. П. Бартенева [Бартенев].

[1] В поэзии С. Я. Парнок 1920-х гг., прежде всего в ее сборнике «Музыка», эта тема получит свое развитие. Именно через обращение к музыке Пар-

Стихотворения Зиновьевой-Аннибал «Искупление» и «Пробуждение» содержат вариации мотивов и образов, схожих со стихотворением «Лето» Толстой, хотя оно и не было опубликовано при жизни писательницы. В данном случае мы можем говорить о типологическом сходстве. Это мотивы осознания собственной плоти (констатировать женскую телесность — уже вызов для женщины-автора), близости с природным материальным миром и яркий *образ крови*, текущей из страдающего сердца у Зиновьевой-Аннибал и из ранок на сердце у Толстой. Сравним два отрывка:

Толстая «Лето»:

> Открываю глаза... взор мой привлечен к *ярко-красным шелковым стрелкам* моих длинных, черных чулок. Как *две струйки алой крови* стремятся они вниз вдоль моих тонких, стройных ног. Я чувствую вдруг боль *в моем сердце*; да из него текут, из двух ранок *две струйки крови*. И ранки эти всегда открыты, обе болят от утерянной любви, и вот она, *алая, блестящая кровь*... кап, кап... день и ночь равномерно, беспрерывно тянутся эти *две красные ниточки крови*, унося мою жизнь[1].

Зиновьева-Аннибал «Пробуждение»:

> *Мое сердце* пронзилось! Твое сердце, Мир, пронзилось! О, Солнце, красное солнце!
>
> Красная жертва горит на твоем жертвеннике, Сновидец. *И кровь течет, дымясь*… Река, река — и еще, и еще. Из *кровью рыдавшего сердца — четыре дымящихся красным паром реки — реки моей крови*. Горят реки! И стали реками моего огня... [Зиновьева-Аннибал: 406].

Натуралистическая метафора кровоточащего сердца у Толстой вбирает в себя также образ менструальной крови (на эту ассоциацию наводят «ярко-красные шелковые стрелки» чулок, бегущие вниз по но-

---

нок будет конструировать образ своей лирической героини и обосновывать свое право на поэтическое высказывание. Аллюзии на мотивы и образы стихотворения Толстой «Иней» можно также проследить в лирическом сборнике «Иней» П. Соловьевой (Allegro), вышедшем в 1905 г., и в его одноименном заглавном стихотворении.

[1] [Толстая 1903: 13].

гам лирической героини). В метафоре «красных стрелок» можно также предположить завуалированное описание выкидыша. Дневники Толстой содержат прозрачный намек, что беременностей, завершившихся потерей ребенка на раннем сроке, у писательницы было три: «А между тем по воле мужа я от него родила шестнадцать раз: живых тринадцать детей и трех неблагополучных» [Толстая 1978: 191][1]. У Зиновьевой-Аннибал «кровоточащее сердце» трансформируется в гиперболизированный образ «рыдавшего сердца». Струйки крови превращаются в реки крови, а сама лирическая героиня младшей современницы Толстой из просто жены и матери становится *мифической праматерью*, *страдающей богиней,* сливается с образом *Богородицы* (на христианский подтекст указывает финал стихотворения «Пробуждение», представляющий собой молитву Спасителю).

Тема *телесности* также реализуется в двух циклах различно. В «Лете» лирическая героиня Толстой томится собственным телом — источником мучительных, нереализуемых желаний и боли:

> Тихий июльский день, жарко, томящая нега и *непреодолимые желания, в которых не смеешь признаться* <…> ищешь, наконец, забвение всего и уходишь бродить по лесам[2].

В «Реке» тело представлено как способное подарить радость и наслаждение, с одной стороны, но бренное и смертное — с другой. Писательница остается в рамках реализма и предлагает психофизиологические трактовки женской телесности, при этом сравнение рожающего женского тела с землей (природой), также порождающей все живое, уходит в подтекст. Зиновьева-Аннибал обходит стороной тему телесного страдания, а образ рожающего в муках женского тела получает у нее символическое толкование. В стихотворении «Искупление» она создает образ плоти (женского тела) в русле мистических исканий Серебряного века, сосредоточенных на обосновании единства Плоти и Духа, и подчеркивает соответствие между женской утробой и матерью-землей (что свойственно также фольклорной традиции). Но, как и у Толстой, осознание телесности открывается ее лирической героине в летнем лесу:

---

[1] См. также: [Shirer: 301].

[2] [Толстая 1903: 13].

> Ко мне встал смольный дух *парящей земли в бору*. И от реки, из травяной заводи, где утаилась тихая вода, несло сырой силой. Голова кружилась. <…> Земля живет! Земля живет! Жаркая, *алая кровь горит* ее огнем на миг: и *упругое тело содрогается* чутко её творящею страстью — на миг. Но *Плоть* — хозяин своего мига! [Зиновьева-Аннибал: 405].

Несмотря на несколько различные трактовки, *образы жара, плоти, крови и томления (страсти)* являются общими у Толстой и Зиновьевой-Аннибал. Подобные образные переклички свидетельствуют о глубинном сходстве мироощущения двух современниц[1].

Разумеется, художественное своеобразие «Теней сна» Зиновьевой-Аннибал не исчерпывается только возможным влиянием Тургенева или Толстой, мы специально оставляем за скобками творчество Вяч. Иванова, с которым она находилась в постоянном диалоге. Однако общность жанра, хронологическая близость даты публикации двух женских циклов (1904 и 1905 гг.) и вышеназванные сближения позволяют проводить параллели между ними.

Форма стихотворений в прозе была особенно привлекательна для женщин-авторов, чье литературное творчество априори предполагало повышенную эмоциональность, однако традиционная поэтическая форма считалась слишком сложной для писательниц и небезопасной с точки зрения риска утраты стыдливости и благочестия. Анализируя критическую рецепцию женского авторства в XIX в., в частности творчество Е. Ростопчиной, И. Л. Савкина констатирует:

> Поэзия вообще — опасный опыт и опасное для женщины занятие: Ростопчина согласна с этими приговорами современной критики. В стихотворении «Как должны писать женщины» поэтесса призывает женщин не изображать свои чувства открыто, а прикрывать их покрывалом стыдливости, «приличия», не выставлять их на всеобщее обозрение, на свет. Но репрессированный чувственный опыт может быть *освещен* косвенно, именно через изображение танца, бала, музы-

[1] Позднее в сборнике “Mater Dolorosa” (1922) Мария Шкапская также обратится к образу крови, текущей по женским ногам, которая символизирует собой израненное женское сердце.

ки. Именно здесь она может рассказать о табуированном опыте тела, о женском телесном наслаждении[1] <…> (Курсив автора. — *Е. К., А. Р.*) [Савкина 2023: 16].

Подобное отношение не было полностью преодолено и в начале XX в., даже несмотря на появление, например, такой яркой поэтессы, как Мирра Лохвицкая. Если сфера чувственного опыта в женской лирике уже не вызывала удивления, то философские размышления о смерти или Боге все еще казались неуместными. Иными словами, критика XIX – начала XX в. требовала от женщин писать о чувствах и переживаниях, так как именно мир внутренний считался в большей степени женской прерогативой, а мир внешний — мужской, но не изображать свои чувства открыто и не посягать на высокую поэзию. На наш взгляд, жанр стихотворений в прозе позволил примирить эти противоречивые требования. Два женских цикла наглядно демонстрируют, как писательницы используют новый литературный жанр и приспосабливают его под свои художественные цели, связанные в том числе с отражением табуированной телесности. В лиро-эпической форме, предполагающей лаконизм, они получили возможность соединить опыт пережитого с лирической рефлексией, преодолеть ложную стыдливость, смогли *публично* заговорить на болезненные или запретные темы: смерть ребенка, выкидыш, конфликт души и тела, сексуальность. И женские темы оказываются актуальны не только для такой революционной писательницы, как Зиновьева-Аннибал, создавшей повесть «Тридцать три урода», но и для супруги Льва Толстого.

Для Толстой в силу ее положения преодоление писательской немоты было особенно актуально, но и чрезвычайно трудно. Показательно, что издать при жизни из художественных произведений она решилась только сборник детских сказок и рассказов «Куколки-скелетцы» (1910) (с XVIII в. литература для детей была исконной, легитимной и неоспоримой областью женского творчества) и цикл «Стоны» (анонимно). Даже под псевдонимом она не стала публиковать стихотворение «Лето», видимо, из-за намеков на женскую сексуальность и физиологию, однако отдала в печать «Реку», содержащую также смелые высказывания:

[1] По поводу культурных ожиданий от женского письма см. также: [Савкина 2023].

> Плыву по реке и стараюсь не возмутить вокруг себя теплую поверхность воды, которая *ласкает мое тело*. *Ласка воды* освежает и укрепляет меня; *ласка любимого человека сжигает и ослабляет меня* [Толстая 1904: 168].

У Зиновьевой-Аннибал положение было иное, но и ей приходилось преодолевать давление эстетических и жизнетворческих концепций ее знаменитого супруга Вяч. Иванова, а также пуританство литературной критики, наиболее суровой к женскому творчеству. При этом высказаться на темы женской телесности и сексуальности она смогла, конечно, намного ярче (повесть «Тридцать три урода», сборник рассказов «Трагический зверинец» и др.).

Подведем некоторые итоги. Творчество Тургенева было плодотворно для его последовательниц «в оптике универсалий», поскольку «едва ли какой другой писатель смог сосредоточить в своих сочинениях такое количество культурных формул и дать им своего рода новую жизнь, через литературу утвердив их именования для потомков» [Беляева 2024: 65]. Именно он привнес в Россию стихотворения в прозе как жанр и предложил художественную форму, сочетающую опыт (событие) с чувством (лирическая составляющая).

Обе писательницы использовали идейно-художественную рамку нового жанра, а также развивали некоторые его особенности (прежде всего — образ лирического субъекта, объединяющий отдельные тексты), но Зиновьева-Аннибал, очевидно, учитывала еще и опыт своей предшественницы. В этой преемственности можно увидеть подтверждение теории Жеанны Гейт (*J. Gheith*), которая выделила модель «подключения и развития», характерную для рецепции женских текстов и связанную с их многовековым полулегальным и полумаргинальным положением в литературе: последовательница внимательно откликается на опыт своей предшественницы, подключается к его интерпретации и переписыванию, уберегая женские тексты от забвения [Gheith: 85].

У Зиновьевой-Аннибал снижается количество сюжетных текстов по сравнению с Толстой, а градус лиризма, наоборот, повышается (акцент сделан на прямом выражении чувств и эмоций лирической героини). Ее миниатюры и *по форме приближаются к поэзии,* проза становится ритмизованной, усиливается музыкальность, насыщенность тропами (анафоры, эпифоры, риторические восклицания и т. д.), воз-

растает стилистическая орнаментальность. Г. Чулков в рецензии на «Тени сна» отметил, что

> «Тени сна» г-жи Зиновьевой-Аннибал прекрасны как подлинные стихи (музыка образов, иногда совпадающая со звуковым ритмом, дает нам право назвать эти лирические отрывки стихами, хотя их внешняя архитектура почему-то нарушена) [Чулков: 257].

Этот цикл возник в эпоху триумфа поэзии, поэтому неудивительно, что он гораздо ближе к лирике по ряду признаков (в том числе — ассоциативные связи образов, характерные и «Стонам» Толстой), хотя и не превращается в подборку поэтических текстов, записанных астрофично. Из всех трех циклов «Тени сна» в наибольшей степени размывают границу поэзии и прозы, представляя собой пример синкретического литературного произведения.

У писательницы-символистки нет столь явно выраженного движения эмоций внутри каждого отдельного текста, как у Толстой, но есть градация в рамках всего цикла: эмоциональная напряженность, экстатическое состояние лирической героини нарастают от первых произведений к финальному, приобретающему звучание античного гимна. Прием градации наблюдается и в «Стонах»: «происходит постепенное нарастание мотива тоски, горя, одиночества, смерти. В стихотворении “Ребенок”, завершающем цикл, эти мотивы достигают своей кульминации» [Байкова: 118].

Стихотворения в прозе Тургенева можно назвать полижанровым единством, внутри которого встречаются различные литературные формы: сентенции, зарисовки, лирические монологи, этюды, разновидности притчи, легенды, завещания, некролога, философского эссе и т. д. Циклы двух писательниц этого многообразия лишены, каждая выбирает одну-две формы, наиболее подходящие под ее художественные задачи: Толстая отдает предпочтение биографическим зарисовкам (бессюжетные стихотворения практически отсутствуют), а Зиновьева-Аннибал пишет символистские миниатюры и гимны, хотя сюжетные рассказы в ее цикле также представлены[1].

[1] Если рассматривать количество сюжетных стихотворений в циклах, то у Тургенева их 47 из 83 (56,63%), у Толстой — 11 из 12 (91,67%), у Зиновьевой-Аннибал — 11 из 19 (57,89%).

Обе писательницы смогли сохранить философско-лирическую составляющую жанра «старческих стихотворений», заданную Тургеневым. Они отразили в своих версиях такие вечные темы, как человек и природа, жизнь и смерть, тело и дух, мгновение и вечность, но дополнили ее специфически женскими — *рождение, материнская любовь, смерть ребенка, телесная красота*, расширив пределы рефлексии и запечатленного опыта. Если "Senilia" — это итоговое суждение умудренного автора о мире и человеке, то «Стоны» — исповедь больной души и надежда на лучшую участь в жизни вечной, а «Тени сна» — мистический опыт, обещающий после искупительной смерти единение с Творцом. Каждая писательница предложила свой способ письма, демонстрирующий не только ученичество, но и несомненную оригинальность.

Список литературы

Источники

Бартенев Ю. П. Памяти Николая Федоровича Федорова // Русский архив. 1904. № 1. С. 191–192.

Зиновьева-Аннибал Л. Д. Тридцать три урода: Роман, рассказы, эссе, пьесы / предисл., коммент. М. В. Михайловой. М.: Аграф, 1999. 496 с.

Толстая С. А. Автобиография // Начала. 1921. № 1. С. 131–185.

Толстая С. А. Дневники: в 2 т. М.: Худож. лит., 1978. Т. 2. 669 с.

[*Толстая С. А.*] Стоны // Ежемесячный журнал для всех. 1904. № 3. С. 168–171.

Тургенев И. С. Полн. собр. соч. и писем: В 30 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. 607 с.

Чулков Г. «Тени сна» Л. Зиновьевой-Аннибал // Вопросы жизни. 1905. № 6. С. 257–259.

Исследования

Алексеев М. П., Алексеева Н. В. Комментарии // *Тургенев И. С.* Полн. собр. соч. и писем: в 30 т.; Сочинения: в 12 т. М.: Наука, 1982. Т. 10. С. 442–529.

Андреева В.Г. Диалог Л. Н. Толстого и Н. Ф. Федорова и его отражение в романе «Воскресение» // Духовное наследие Л. Н. Толстого в контексте мировой литературы и культуры: материалы XXXVII Международных Толстовских чтений. Тула: Тульский государственный педагогический университет им. Л.Н. Толстого, 2020. С. 223–232.

Байкова Ю. Г. С. А. Толстая как литератор: дис. … канд. филол. наук. Ульяновск, 2007. 157 с.

Балашов Н. И. Алоизис Бертран и рождение стихотворения в прозе: статья // Гаспар из тьмы. Фантазии в манере Рембрандта и Калло. М.: Наука, 1981. С. 235–295.

Беляева И. А. Система жанров в творчестве И. С. Тургенева. М.: Московский городской педагогический университет, 2005. 250 с.

Беляева И. А. Творчество Тургенева в оптике концептов и стереотипов // Литературные константы в историко-функциональном освещении: Материалы Всероссийской научной конференции памяти профессора Натальи Владимировны Володиной. Череповец: Череповецкий гос. ун-т, 2024. С. 63–75.

Васильев В. А. Н. Ф. Фёдоров — основоположник русского космизма // Социально-гуманитарные знания. 2007. № 6. С. 160–178.

Галанинская С. В. Способы ритмизации цикла И. С. Тургенева «Стихотворения в прозе» и основные тенденции развития жанра в русской литературе конца XIX — начала XX века: дис. … канд. филол. наук. Москва, 2004. 196 с.

Геймбух Е. Ю. Лирическая прозаическая миниатюра: основные признаки жанра и его функционирование в литературе XIX–XX (лингвостилистический аспект). Владимир: Транзит-ИКС, 2018. 207 с.

Зельдхейи-Деак Ж. Поздний Тургенев и символисты. (К постановке проблемы) // От Пушкина до Белого: Проблемы поэтики русского реализма. СПб.: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1992. С. 146–169.

Зельдхейи-Деак Ж. «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева. К проблеме жанра // Русская литература. 1990. № 2. С. 188–194.

Зеньковский В. Н. Ф. Фёдоров // *Зеньковский В.* История русской философии. М.: Академический проект; Раритет, 2001. С. 561–575.

Ковач А. Жанр стихотворения в прозе в русской литературе конца XIX — начала XX века // Romanoslavica. 1979. T. XIX. С. 263–283.

Михайлова М. В. Комментарии // *Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Тридцать три урода: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М.: Аграф, 1999a. С. 487–488.

Михайлова М. В. Страсти по Лидии // *Зиновьева-Аннибал Л. Д.* Тридцать три урода: Роман, рассказы, эссе, пьесы. М.: Аграф. 1999b. С. 5–24.

Орлицкий Ю. Б. Большие претензии малого жанра (по итогам первого Тургеневского фестиваля малой прозы) // Новое литературное обозрение. 1999. № 38. С. 275–288.

Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в русской литературе. Очерки истории и теории. Воронеж: Изд-во Воронежского ун-та, 1991. 199 с.

Орлицкий Ю. Б. Стих и проза в творчестве И. А. Бунина: К постановке проблемы // И. А. Бунин и русская культура. Воронеж: КВАДРАТ, 1995. С. 59–64.

Першукевич О. Б. «Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева и развитие «малой прозы» начала XX века: дис. … канд. филол. наук. Москва, 1999. 273 с.

Пустовойт П. Г. Поздний Тургенев: гармония скорбящей лиры // Филологические науки. 2001. № 5. С. 3–12.

Рыбина М. С. «Senilia. Стихотворения в прозе» И. С. Тургенева и «Гаспар из тьмы» А. Бертрана: поэтика жанра: автореф. дис. … канд. филол. наук. Москва, 2011. 11 с.

Савкина И. Л. Пути, перепутья и тупики русской женской литературы. М.: Новое литературное обозрение, 2023. 427 с.

Шаталов С. Е. Проблемы поэтики И. С. Тургенева. М.: Просвещение, 1969. 328 с.

Gheith J. M. Women of the 1830s and 1850s: Alternative Periodization // A History of Women's Writing in Russia. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 85–99.

Shirer W. L. Love and Hatred: The Troubled Marriage of Leo and Sonya Tolstoy. New York: Simon & Schuster, 1994. 400 p.

References

Alekseev, M. P., and N. V. Alekseeva. "Kommentarii" ["Comments"]. Turgenev, I. S. *Polnoe sobranie sochinenii i pisem: v 30 t.; Sochineniia: v 12 t.* [*Complete Works and Letters: in 30 vols.; Works: in 12 vols.*], vol. 10. Moscow, Nauka Publ., 1982, pp. 442–529. (In Russ.)

Andreeva, V. G. "Dialog L. N. Tolstogo i N. F. Fedorova i ego otrazhenie v romane 'Voskresenie'." ["The Dialogue between L. N. Tolstoy and N. F. Fedorov and Its Reflection in the Novel 'Resurrection'."]. *Dukhovnoe nasledie L. N. Tolstogo v kontekste mirovoi literatury i kul'tury: materialy XXXVII Mezhdunarodnykh Tolstovskikh chtenii* [*The Spiritual Legacy of L. N. Tolstoy in the Context of World Literature and Culture: Proceedings of the 37th International Tolstoy Readings*]. Tula, Tula State Pedagogical University named after L. N. Tolstoy, 2020, pp. 223–232. (In Russ.)

Baikova, Iu. G. *S. A. Tolstaia kak literator* [*S. A. Tolstaya as a Writer: PhD Thesis*]. Ul'ianovsk, 2007. 157 p. (In Russ.)

Balashov, N. I. "Aloizis Bertran i rozhdenie stikhotvoreniia v proze: stat'ia" ["Aloysius Bertrand and the Birth of the Prose Poem: An Article"]. *Gaspar iz t'my. Fantazii v manere Rembrandta i Kallo* [*Gaspard of the Night: Fantasies in the Manner of Rembrandt and Callot*]. Moscow, Nauka Publ., 1981, pp. 235–295. (In Russ.)

Beliaeva, I. A. *Sistema zhanrov v tvorchestve I. S. Turgeneva* [*The System of Genres in the Works of I. S. Turgenev*]. Moscow, Moscow City University Publ., 2005. 250 p. (In Russ.)

Beliaeva, I. A. "Tvorchestvo Turgeneva v optike kontseptov i stereotipov" ["Turgenev's Creativity in the Optics of Concepts and Stereotypes"]. *Literaturnye konstanty v istoriko-funktsional'nom osveshchenii: Materialy Vserossiiskoi nauchnoi konferentsii pamiati professora Natal'i Vladimirovny Volodinoi* [*Literary Constants in Historical-Functional Perspective: Proceedings of the All-Russian Scientific Conference in Memory of Professor Natalia Vladimirovna Volodina*]. Cherepovets, Cherepovets State University, 2024, pp. 63–75. (In Russ.)

Vasil'ev, V. A. "N. F. Fedorov — osnovopolozhnik russkogo kosmizma" ["N. F. Fedorov: The Founder of Russian Cosmism"]. *Sotsial'no-gumanitarnye znaniia*, no. 6, 2007, pp. 160–178. (In Russ.)

Galaninskaia, S. V. *Sposoby ritmizatsii tsikla I. S. Turgeneva "Stikhotvoreniia v proze" i osnovnye tendentsii razvitiia zhanra v russkoi literature kontsa XIX — nachala XX veka* [*Methods of Rhythmization of I. S. Turgenev's Cycle "Poems in Prose" and the Main Trends in the Development of the Genre in Russian Literature of the Late 19th — Early 20th Century: PhD Thesis*]. Moscow, 2004. 196 p. (In Russ.)

Geimbukh, E. Iu. *Liricheskaia prozaicheskaia miniatiura: osnovnye priznaki zhanra i ego funktsionirovanie v literature XIX–XX (lingvostilisticheskii aspekt)* [*The Lyrical Prose Miniature: The Main Features of the Genre and Its Functioning in the Literature of the 19th–20th Centuries (A Linguostylistic Aspect)*]. Vladimir, Tranzit-IKS Publ., 2018. 207 p. (In Russ.)

Zel'dkheii-Deak, Zh. "Pozdnii Turgenev i simvolisty. (K postanovke problemy)" ["The Late Turgenev and the Symbolists. (Towards a Statement of the Problem)"]. *Ot Pushkina do Belogo: Problemy poetiki russkogo realizma* [*From Pushkin to Bely: Problems of the Poetics of Russian Realism*]. St. Petersburg, Publishing House Saint Petersburg State University, 1992, pp. 146–169. (In Russ.)

Zel'dkheii-Deak, Zh. "'Stikhotvoreniia v proze' I. S. Turgeneva. K probleme zhanra" ["'Poems in Prose' by I. S. Turgenev: Towards the Problem of Genre"]. *Russkaia literatura*, no. 2, 1990, pp. 188–194. (In Russ.)

Zen'kovskii, V. "N. F. Fedorov" ["N. F. Fedorov"]. Zen'kovskii, V. *Istoriia russkoi filosofii* [*History of Russian Philosophy*]. Moscow, Akademicheskii proekt Publ., Raritet Publ., 2001, pp. 561–575. (In Russ.)

Kovach, A. "Zhanr stikhotvoreniia v proze v russkoi literature kontsa XIX — nachala XX veka" ["The Genre of the Prose Poem in Russian Literature of the Late 19th — Early 20th Century"]. *Romanoslavica*, vol. 19, 1979, pp. 263–283. (In Russ.)

Mikhailova, M. V. "Kommentarii" ["Comments"]. Zinov'eva-Annibal, L. D. *Tridtsat' tri uroda: Roman, rasskazy, esse, p'esy* [*Thirty-Three Freaks: Novel, Short Stories, Essays, Plays*]. Moscow, Agraf Publ., 1999a, pp. 487–488. (In Russ.)

Mikhailova, M. V. "Strasti po Lidii" ["The Passion for Lydia"]. Zinov'eva-Annibal, L. D. *Tridtsat' tri uroda: Roman, rasskazy, esse, p'esy* [*Thirty-Three Freaks: Novel, Short Stories, Essays, Plays*]. Moscow, Agraf Publ., 1999b, pp. 5–24. (In Russ.)

Orlitskii, Iu. B. "Bol'shie pretenzii malogo zhanra (po itogam pervogo Turgenevskogo festivalia maloi prozy)" ["Great Claims of the Small Genre (Based on the Results of the First Turgenev Festival of Small Prose)"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 38, 1999, pp. 275–288. (In Russ.)

Orlitskii, Iu. B. *Stikh i proza v russkoi literature. Ocherki istorii i teorii* [*Verse and Prose in Russian Literature: Essays on History and Theory*]. Voronezh, Voronezh State University Publ., 1991. 199 p. (In Russ.)

Orlitskii, Iu. B. "Stikh i proza v tvorchestve I. A. Bunina: K postanovke problemy" ["Verse and Prose in the Works of I. A. Bunin: Towards a Statement of the Problem"]. *I. A. Bunin i russkaia kul'tura* [*I. A. Bunin and Russian Culture*]. Voronezh, KVADRAT Publ., 1995, pp. 59–64. (In Russ.)

Pershukevich, O. B. *"Stikhotvoreniia v proze" I. S. Turgeneva i razvitie "maloi prozy" nachala XX veka* [*I. S. Turgenev's "Poems in Prose" and the Development of "Small Prose" of the Early Twentieth Century: PhD Thesis*]. Moscow, 1999. 273 p. (In Russ.)

Pustovoit, P. G. "Pozdnii Turgenev: garmoniia skorbiashchei liry" ["The Late Turgenev: The Harmony of the Grieving Lyre"]. *Filologicheskie nauki*, no. 5, 2001, pp. 3–12. (In Russ.)

Rybina, M. S. *"Senilia. Stikhotvoreniia v proze" I. S. Turgeneva i "Gaspar iz t'my" A. Bertrana: poetika zhanra* [*I. S. Turgenev's "Senilia. Poems in Prose" and A. Bertrand's*

"Gaspard of the Night": The Poetics of the Genre: PhD Thesis, Summary]. Moscow, 2011. 11 p. (In Russ.)

Savkina, I. L. *Puti, pereput'ia i tupiki russkoi zhenskoi literatury* [*Paths, Crossroads, and Dead Ends of Russian Women's Literature*]. Moscow, Novoe literaturnoe obozrenie Publ., 2023. 427 p. (In Russ.)

Shatalov, S. E. *Problemy poetiki I. S. Turgeneva* [*Problems of I. S. Turgenev's Poetics*]. Moscow, Prosveshchenie Publ., 1969. 328 p. (In Russ.)

Gheith, J. "Women of the 1830s and 1850s: Alternative Periodization." *A History of Women's Writing in Russia*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 85–99. (In English)

Shirer, W. L. *Love and Hatred: The Troubled Marriage of Leo and Sonya Tolstoy*. New York, Simon & Schuster Publ., 1994. 400 p. (In English)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-224-245
https://elibrary.ru/HVFFBR
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. В. Г. Хруслова
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
г. Москва, Россия

Коллективная психология и «человек толпы» в ранних рассказах М. Горького

Аннотация: Статья посвящена рассмотрению форм репрезентации в творчестве раннего Горького различных аспектов коллективной психологии, связанных с оформившимся к началу XX столетия феноменом «человека массы». На примере рассказов, созданных до 1905 г. включительно, анализируется соотношение индивидуалистических и коллективистских установок горьковских персонажей, а также ставится вопрос о социальном статусе героя-рассказчика ряда текстов и его влиянии на восприятие действий толпы. В статье приводятся примеры описания как «преступных толп», чьи действия имплицитно связываются с доминирующими в обществе установками на дегуманизацию отдельных частей населения, так и стихийных сборищ, в которых индивиды не объединяются в массу. Рассматривается влияние коллективных норм на восприятие насилия как нормативного акта, а также демонстрируется понимание писателем концепта страха как фактора, мешающего объединению людей. Полученные результаты позволяют по-новому взглянуть на эволюцию героев Горького от романтических «одиночек» до «винтиков системы», а также показывают последовательное развитие социалистических взглядов автора в период его дореволюционной деятельности.

Ключевые слова: М. Горький, психология, толпа, маргинальность, герой, масса, коллектив

Информация об авторе: Виктория Георгиевна Хруслова, аспирант, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия.

E-mail: selin1998@list.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 16.03.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 29.08.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Хруслова В. Г.* Коллективная психология и «человек толпы» в ранних рассказах М. Горького // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 224–245. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-224-245

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 224–245. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 224–245. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Victoria G. Khruslova
Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia

Collective Psychology and "The Man of the Crowd" in M. Gorky's Early Stories

Abstract: This article examines the representations of various aspects of collective psychology in Gorky's early works, related to the emerging phenomenon of the "mass-man" at the beginning of the 20th century. Using stories written up to and including 1905, the article analyzes the relationship between the individualistic and collectivist attitudes of Gorky's characters, and also addresses the question of the social status of the hero-narrator in several texts and its influence on the perception of crowd actions. The article provides examples of descriptions of both "criminal crowds," whose actions are implicitly linked to the dominant societal attitudes towards the dehumanization of certain parts of the population, and spontaneous gatherings where individuals do not join the masses. It examines the influence of collective norms on the perception of violence as a normative act and demonstrates the writer's perception of fear as a factor that prevents connecting people. The results obtained allow for a new perspective on the evolution of Gorky's characters from romantic "loners" to "cogs in the system," and also demonstrate the consistent development of the author's socialist views during his pre-revolutionary career.

Keywords: M. Gorky, psychology, crowd, marginality, hero, masses, collective

Information about the author: Victoria G. Khruslova, Postgraduate Student, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russia.

Email: selin1998@list.ru

Reseived: March 16, 2026

Approved after reviewing: August 29, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Khruslova, V. G. "Collective Psychology and 'The Man of the Crowd' in M. Gorky's Early Stories." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 224–245. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-224-245

Тема власти толпы, возникновения «человека массы», замещения господства элит волей стихийной народной орды появляются в общественном дискурсе еще в конце XIX столетия. В работах социологов и психологов Э. Дюркгейма, Ш. Сигеле, Г. Тарда, У. Троттера, Г. Лебона, У. Мак-Дугалла предпринимались попытки описания массового сознания с точки зрения как биологических предпосылок, включавших системную аналогию поведенческих паттернов толпы со стадным инстинктом, так и социокультурных настроек и традиций целых народов, образующих на высшем уровне «душу нации». Примерно в 20-х гг. XX в., во многом под влиянием советского «социалистического эксперимента», свои концепции в сфере массовой психологии формулируют З. Фрейд, Х. Ортега-и-Гассет, Г. Лассуэлл, К. Юнг и другие, связывая многочисленные эпизоды революционных волнений с пластами глубинных коллективных установок человечества.

Здесь важно подчеркнуть проблему, упомянутую Фрейдом в работе «Психология масс и анализ человеческого “Я”» (1921): ученый задается вопросом, что конкретно можно понимать под «массой»? Очевидно, что при употреблении этого термина зачастую имеются в виду явления крайне неоднородные, включающие и «одухотворенные» и «преступные» толпы, то, что Фрейд называл «примитивными» и «высокоорганизованными» массовыми образованиями, и организации как имеющие вождей, так и образующиеся стихийно без всяческого руководства. Стремясь прояснить этот аспект, Фрейд подробно реферирует основные положения теории Лебона, который, в частности, писал следующее:

> При известных условиях — и притом только при этих условиях — собрание людей имеет совершенно новые черты, отличающиеся от тех, которые характеризуют отдельных индивидов, входящих в состав этого собрания. Сознательная личность исчезает, причем чувства

> и идеи всех отдельных единиц, образующих целое, именуемое толпой, принимают одно и то же направление. Образуется коллективная душа, имеющая, конечно, временный характер, но и очень определенные черты. Собрание в таких случаях становится тем, что я назвал бы, за неимением лучшего выражения, организованной толпой или толпой одухотворенной, составляющей единое существо и подчиняющейся закону духовного единства толпы [Лебон: 156–157].

Лебон одним из первых внедрил в научный дискурс классификацию толп и разделил их по преследуемым целям и характеру общего аффекта: героическому противопоставлено антиобщественное, созидательному — разрушительное и т. п. Фрейд в целом соглашается с концепцией Лебона, но критикует отдельные ее аспекты, отмечая, что описания Лебоном «массовой души» относятся к «массам, недолговечным по своему характеру, которые быстро складываются из разнородных индивидов благодаря преходящему интересу [Фрейд: 78]. Это не удовлетворяет Фрейда, далее цитирующего Троттера, Мак-Дуггала и Дарвина, исследовавших более стабильные сообщества, формирующиеся не спонтанно, а искусственно. Опираясь на их идеи, ученый углубленно затрагивает такие структуры, как церковь и армия — более сложные массы, предполагающие использование внешнего насилия в процессе своего развития, — а также переходит к описанию механизмов, скрепляющих человеческие институты. Фрейд формулирует свою характеристику массы, позволяющую отличать ее от других стихийных скоплений людей. Главным отличием любой массы от ситуативного сборища, по Фрейду, становится наличие либидинозных привязанностей, возникающих путем идентификации членов массы как с вождями (при их наличии), так и друг с другом. При этом любой человек в течение своей жизни является участником многих масс, примерами которых служат раса, сословие, религия, государство и т. д. — иными словами, входит в различные объединения, с которыми у него образуются психологические связи, и членом которых он себя ощущает. Здесь на первый план выходит осознание себя частью группы, ценности которой каждый индивид разделяет, в которой он чувствует наличие связей с другими людьми.

Нетрудно заметить, что нейтральные оценки массы и массовости не являются преобладающими. В работе испанского философа

Ортеги-и-Гассета «Восстание масс» (1930) под термином «массовый человек» понимается не любой член общества, а лишь тот, кто не стремится выделиться среди себе подобных и не только «не удручен, но доволен собственной неотличимостью» [Ортега-и-Гассет: 7]. Подчеркивая, что деление на массу и избранное меньшинство носит не социальный или классовый, но типологический характер, Ортега-и-Гассет затрагивает и тот аспект, который во многом предопределил взгляд на проблему в начале XX столетия. Речь идет об опасности, исходящей со стороны масс, постепенно захватывающих себе привилегии избранных меньшинств. Это коррелирует с политической ситуацией в России, где в начале XX в. повышенный интерес к коллективной психологии оказался связан с постепенным общественным расслоением, поместившим в фокус внимания писателей и философов народные массы нового типа. Речь идет о новых людях, пришедших, по Блоку, «из тьмы погребов» — нарождающихся пролетариях, постепенно появляющихся на исторической арене. Здесь точка зрения ряда русских литераторов близка к взглядам Лебона, видевшего в массах влечение к окончательному разрушению умирающих цивилизаций. Отсюда — настороженное отношение к стихийным выступлениям и демонстрациям, вкупе с поисками параллелей между современными общественными событиями и эпизодами из истории древнего мира.

Уже здесь можно заметить, что понятие массы по Фрейду следует отличать от частотного понимания массы по Лебону: последний чаще описывает то, что Фрейд склонен обозначать как «стихийное сборище» или, если искать ближайший синоним, толпу. Признаком толпы служит ситуативность отношений ее участников и их одержимость общим аффектом. При этом сам Лебон был склонен выделять так называемую «одухотворенную толпу» в отдельную категорию, стремясь смягчить почти неизбежный вывод об исключительно разрушительном потенциале любых толп.

В русской прозе XIX столетия нередко можно встретить примеры изображения «одухотворенной» толпы. Героизация свойственна текстам, описывающим оборонительные или освободительные войны, при этом в подобных произведениях «роевые» установки не только не критикуются, но и всячески поощряются. Взгляд же на толпу в дискурсе русской литературы к XX в. постепенно смещается в негативную сторону. Особенно это видно на примерах из литературы военной те-

матики. С этой точки зрения изображение русско-японской войны особенно показательно: авторами всячески подчеркиваются бессмысленность и жестокость военной кампании, акцентируется безумие людей, вовлеченных в нее, а солдаты показываются как единая страдающая масса, чаще всего — искалеченная духовно и физически.

При этом, наравне с дегероизацией и даже дегуманизацией толп, в литературе продолжают идеализироваться идейные объединения, что подчеркивает сложность разграничения даже в творчестве отдельного автора коллективных и индивидуалистических установок. К примеру, толпа, стихийно бунтующая против некой «несправедливости», может оцениваться революционно настроенным автором негативно, поскольку ее реальный протестный потенциал невелик и легко подавляется грубой силой. Такой толпе противопоставляется как герой-одиночка, наблюдающий за ее действиями со стороны, так и организованный коллектив, члены которого служат «общему делу» и разделяют определенные групповые ценности. С этой точки зрения в «литературном мейнстриме» начала XX столетия уживаются неоднозначные взгляды на «движения масс», связанные с противопоставлением бессознательных и сознательных человеческих импульсов, хаотичной толпы и слаженного коллектива.

Ранний Горький интересовался достижениями современной социологии и психологии: в «круге чтения» молодого писателя встречаются работы Г. Лебона, У. Макдугалла, Ш. Летурно, Л. Мечникова; в Казанском университете будущий «буревестник революции» еще в 1884 г. познакомился с П. П. Кащенко, к тому же казанскому периоду относятся сведения о посещениях Горьким лекций В. М. Бехтерева. В начале 1900-х г. писатель знакомится с теоретиком марксизма Г. В. Плехановым, а несколько позже, в 1909 г., Горький впервые лично встречается с Л. Н. Войтоловским — одним из русских оппонентов Лебона, отстаивавшим идею возможности пробуждения сознания в неорганизованных массах под влиянием идей классовой борьбы. В совокупности все эти разрозненные факторы, связанные как с литературным бытом, так и с политической программой, приводят к тому, что для Горького становится важной выработка индивидуального подхода к проблеме массовости, чем молодой автор и занимается в текстах начала XX в.

Цель данной работы — проследить, как в рассказах раннего Горького репрезентируется поведение массы, психология «человека толпы», а

также как постепенно в его творчестве формируются представления о коллективе как особой форме человеческой организации. Материалом для исследования послужили тексты Горького, созданные до 1905 г. включительно. В качестве методов исследования выбраны имманентный анализ текста, а также комплексная интерпретация художественного произведения, сочетающая биографический и сравнительно-исторический подходы.

Толпа как явление, явившееся знаковым для предреволюционной прозы, уже становилась предметом рассмотрения литературоведов. Во-первых, само противопоставление героя и толпы мы находим еще в литературе романтизма: исключительная личность в ней вынуждена бороться за свою самость с властью социума, что зачастую приводит к ее гибели. Позже, уже во второй половине XIX столетия, индивидуализм стал последовательно подвергаться критике со стороны религиозно настроенных русских писателей и философов, таких как Л. Толстой и Ф. Достоевский, склонных усматривать причины кризиса веры в болезненном разрастании эгоистических установок. В романе «Война и мир» Толстой пишет о «стихийной, роевой» жизни людей, ставя под сомнение концепцию определяющей роли личности для истории. Подчеркивая, что воли одного Наполеона для развязывания войны было бы недостаточно, Толстой, с одной стороны, рассуждает с позиции исторического фатализма, а с другой — акцентирует внимание на том, что любой правитель является проводником мнения народных масс, а не единовластным «лидером мнений». И Наполеона, и Александра следует воспринимать лишь своеобразными «ярлыками, дающими наименование событию» [Толстой: 6], а истинные причины случившегося конфликта связаны с бессознательной жизнью всего человечества. Уже поэтому человек, сознательно реализуя свои эгоистические цели, на самом деле несвободен, поскольку его поступки всегда согласуются с действиями окружающих его людей:

> История, то есть бессознательная, общая, роевая жизнь человечества, всякой минутой жизни царей пользуется для себя как орудием для своих целей [Толстой: 5].

Согласно Толстому, в человеке изначально присутствует органическая невозможность жить в одиночестве, и, в силу этого, наибольшее

развитие личность получает, реализуя альтруистические устремления на благо «мира» — отдельного народа или даже человечества в целом.

Схожая позиция выражена и Достоевским в заметке «Социализм и Христианство» (1864). В ней писатель выделяет три стадии развития человеческого сознания: патриархальное, когда человек «живет массами», переходное, связанное с самоопределением личности и отрицанием авторитетов, и, наконец, фазу будущего возвращения человека в «непосредственную жизнь», иными словами — к коллективному почвенному сознанию [Достоевский: 192]. При этом социализм рассматривается автором как «последнее, крайнее до идеала развитие личности», когда личность способна к самопожертвованию. Важно подчеркнуть, что итогом общественной метаморфозы становится не «человек массы», чья личность не вполне сформирована и лишена уникальной ценности, а сверхличное новое образование, аккумулирующее лучшие духовные достижения человечества. В этом отношении социализм у Достоевского приобретает черты христианской утопии и не только не противопоставляется религии, но и находится в комплементарных отношениях с нею.

Парадоксально, но схожие идеи в свой зрелый период разделял и «идеологический противник» Достоевского Максим Горький, после периода ницшеанского нигилизма пришедший к идеям коллективизма. Так, в серии статей «Феномен толпы в русской прозе 1900-х годов» Л. К. Антощук на примере Л. Андреева и М. Горького показывает утопичность ряда интеллектуальных построений, связанных с вышедшими на улицы народными массами. Во второй работе цикла, целиком посвященной Горькому образца 1900-х гг., исследователь пишет о социалистической риторике писателя, направленной на преодоление сложившегося в обществе кризиса индивидуализма. По нашему мнению, важнейшим наблюдением, сделанным в рамках указанной статьи, является наличие внутреннего разделения в сознании Горького понятий «толпа» и «коллектив». Как замечает Л. К. Антощук, коллектив —

> мистическая общность, синтезирующая в себе интеллектуальную энергию, веру и творческую волю растворившихся в ней миллионов. Возникновение такого единства — цель всей человеческой истории, безусловно осуществимая в будущем, что и становится для Горького предметом веры. <…> И если коллектив — это светлый герой будуще-

го, то ненавистная Горькому толпа — главное действующее лицо настоящего [Антощук: 31].

Здесь на первый план выходит то обстоятельство, что, по мнению ученого, коллективистские установки, неоднократно транслировавшиеся Горьким в печати, базируются на твердом убеждении автора в потенциальном совершенстве человеческих общностей будущего. Не критикуя выводы, полученные в результате упомянутого исследования, отметим, что иллюстративный материал, задействованный в нем, относится к этапу зрелого творчества Горького, а не раннего. Это также применимо к идеям Л. А. Спиридоновой, согласно которым в повести «Исповедь» (1908) Горький, критикуя индивидуалистические и модернистские тенденции в искусстве, выводит «коллективное лицо “героя-массы”, единого соборного человека, способного творить настоящие чудеса» [Спиридонова: 104]. Исследователь пишет, что в период 1910-х гг. Горький активно развивает свою антропологическую концепцию, направленную на единение творческой личности с народной массой, и первые попытки писателя «подступиться» к этой теме можно обнаружить уже в поэме «Человек», созданной в 1903 г.

В ней Горький, воспевая Человека с большой буквы, отказывается от религиозного понимания его скромной роли в мире, свойственного Толстому и Достоевскому. В интерпретации Горького божественное начало имманентно присутствует в человеческих сообществах, и объединение творческих сил людей в единое целое является высшим наслаждением духа. От христианских утопий Толстого и Достоевского концепцию Горького отличает именно антропоцентризм, что заметно уже в его раннем творчестве. Можно сказать, что место Бога у Горького занимает разум, хотя в вопросе будущей эволюции личности до полного замещения ее нужд потребностями коллектива его взгляды схожи с позицией предшественников — разница только в том, на каких основаниях, религиозных или интеллектуальных, будет достигнут подобный синтез.

Пока же, в период до 1905 г., образ столь желанного коллектива у Горького только формируется, а изображаемые им человеческие сообщества отличаются разобщенностью и отсутствием крепких социальных связей. В таких рассказах, как «На соли» (1893), «На плотах» (1895) «Коновалов» (1896), «Артист» (1896), «Ванька Мазин» (1896), «Двад-

цать шесть и одна» (1899), показаны «цеховые» среды рабочих. Сообщества «профессиональных нищих» встречаются в зарисовках «Дележ» (1895), «Бабушка Акулина» (1895), «Бывшие люди» (1897); крестьянские общины — в текстах «Товарищи» (1895), «Финоген Ильич» (1898), «Злодеи» (1901). Организованная преступность представлена в рассказах «Зазубрина» (1897), «Дружки» (1898), «Букоемов, Карп Иванович» (1905); стихийные «преступные толпы» можно увидеть в произведениях «Вывод» (1895), «Каин и Артем» (1899), «Погром» (1900). Несколько «в стороне» оказываются тексты о творчестве, где взаимоотношения художника и толпы решены в «традиционном» для романтизма ключе: «Первый дебют» (1895), «О писателе, который зазнался» (1900), — а также, по нашему мнению, наиболее неоднозначный рассказ «Тюрьма» (1904), в котором Горький обращается к теме революционных демонстраций. Так или иначе, все эти тексты объединяет сложность отношений отдельного человеческого «я» и «толпы» или «массы», странным образом это «я» поглощающей или отторгающей.

Вопреки устоявшимся представлениям, идущим еще со времен критики Н. К. Михайловского, утверждавшего, что «герои г. Горького крайние индивидуалисты» [Михайловский: 72], чьи «пылкие мечты лишены какого бы то ни было общественного характера» [Михайловский: 72], позволим себе несколько усомниться в полной правомерности приведенного суждения. В первую очередь, очевидно, что подобная характеристика применяется по отношению к персонажам-маргиналам, возникающим в «романтических» рассказах Горького. Челкаш, Мальва, Григорий Орлов, Артем, Коновалов и многие другие представители «босячества» действительно активно противопоставляют себя обществу, однако помимо презрения к деревенским мужикам и купцам, в подобном отношении к обывателям сам Михайловский угадывает «странное сочетание зависти и сочувствия» [Михайловский: 73]. Здесь уместно отметить, что, как минимум, в двух случаях мы, зная предысторию персонажа, не можем говорить об изначальном отсутствии у него общественных амбиций или любви к людям. Сапожник Григорий Орлов, устав от нищеты, устраивается санитаром в холерный барак и поначалу успешно справляется со своими обязанностями; пекарь-пропойца Коновалов не только хочет вызволить проститутку Капитолину из публичного дома, уподобляясь в этом порыве типичному «народнику», но и искренне сочувствует женщинам вообще, ставя их

выше мужчин в нравственном отношении. Описывая «золоторотцев», характеризуя их как людей циничных, недобрых и порочных, Горький все же и внутри этой группы наделяет своих героев индивидуальными чертами, не позволяющими однозначно судить об их устремлениях и чаяниях.

Поэтому стоит разделить «тексты о маргиналах» на две категории: тексты с безличным повествователем и тексты с автобиографическим рассказчиком. И здесь, как правило, мы сталкиваемся с тем, что в эпизодах безличного повествования от третьего лица типические свойства героя-маргинала выступают более выпукло, чем в ситуациях диалога с рассказчиком, чье положение даже более двойственно, поскольку он служит связующим звеном между обывательским миром и миром босяков. Рассказчик в горьковских текстах представлен человеком, еще не определившимся с жизненной позицией: он общается с обитателями ночлежки, появляется в кабаках и притонах, встречается с проститутками, но в то же время не маркируется этими людьми как «свой». Чаще всего представители указанных сообществ занимают покровительственную или «учительскую» позицию в процессе коммуникации с рассказчиком, что обусловлено как разницей в возрасте — в ранних рассказах Горького тождественный автору рассказчик предстает молодым человеком от 18 до 25 лет — так и этим пограничным положением. Житейская неопытность рассказчика, собирающего чужие истории, как бы побуждает босяков к большей откровенности и самокритике. Например, в рассказе «Проходимец» странник Промтов так высказывается о самом себе:

> — Ну... думаю, что я человек, которому в жизни тесно. Жизнь узка, а я — широк... Может быть, это неверно. Но на свете есть особый сорт людей, родившихся, должно быть, от Вечного жида. <…> Таких людей не любят: они дерзновенны и неуживчивы. Ведь большинство ближних — пятачки, ходовая монета... и вся разница между ними только в годах чеканки. Этот — стерт, тот — поновее, но цена им одна, материал их одинаков, и во всем они тошнотворно схожи друг с другом. А я не пятак, — хотя, может быть, я семишник... Вот и все! [Горький 4: 32–33].

В данном примере любопытно противопоставление уникальности и личной «ценности»: с одной стороны, Промтов, причисляя себя к «осо-

бому сорту людей», должен был бы ставить себя выше «большинства ближних», с другой стороны, он прямо назначает себе более низкий по сравнению с ними «номинал». Герой-маргинал, отмежевывающийся от общественных отношений, всегда трезво судит о своем «недуге», поскольку остается в той же системе ценностей, что и породившая его часть социума. Неслучайно Горький дает своеобразную фрагментарную классификацию, относя босяков к разным категориям: на страницах его малой прозы можно встретить шатунов по святым местам, выходцев из деревни, нищих, с детства промышляющих воровством и подаянием, опустившихся интеллигентов и т. п. Неоднородность босячества фиксируется со стороны повествовательной инстанции при личном контакте и появляется в тексте в виде авторских ремарок. При этом как сами маргиналы, так и сторонние наблюдатели склонны воспринимать «бывших людей» обезличенно, как часть некой массы, вызывающей пренебрежение или брезгливость. Так высказывается Гаврила на предложение работы от Челкаша:

> Мне все равно, у кого работать, у тебя или у другого. Я только к тому сказал, что не похож ты на рабочего человека, — больно уж тово... драный. Ну, я ведь знаю, что это со всяким может быть. Господи, рази я не видел пьяниц! Эх, сколько!.. да еще и не таких, как ты [Горький 2: 16].

Индивидуализм горьковских героев, который сами они определяют как страсть к абстрактно понимаемой «свободе», не делает их существование более обособленным — он лишь изменяет характер их отношений со средой, подстегивая одних маргиналов к тому, чтобы стать «хищниками», насильно отнимающими у окружающих материальные блага, а других вынуждая вести паразитический образ жизни. Горький не стесняется повторяться: еще современные ему критики фиксировали однообразие, прослеживаемое в описаниях босяков, что выражается в обилии зооморфных метафор, склонности героев к философствованию, ярком контрасте между внешним видом персонажей и их внутренним миром и т. д. Горький показывает, как, сумируясь и воспроизводясь снова и снова, даже самые яркие признаки личностного свойства лишаются своей уникальности, сводясь к определенному шаблону. В массе своей «бывшие люди» мало отличаются от любых других групп, обладающих коллективными особенностями,

поддающихся логическому описанию. Писатель как бы «встраивает» маргинальные сообщества в общую систему, стирая грань между описанием нормативного общества и маргинального. Другой вопрос, что эти две разновидности социума оказываются почти исключительно одинаковыми для героя-рассказчика, стремящегося посмотреть на «золоторотцев», не обесценивая их достоинства, но и не выказывая к ним жалости.

Закономерно, что, описывая маргинальные сообщества, Горький не мог обойти вниманием так называемые «преступные толпы», которые изучал Лебон. Здесь писатель практически не отступает от «жизненной правды», изображая толпу в момент, когда в целом добропорядочные люди теряют человеческий облик.

Уже упомянутый антисемитизм стал темой зарисовки «Погром» (1901). В этом очерке, фиксирующем произошедшее в 1885 г. (и в этом случае Горький по памяти воспроизводит события, свидетелем которых выступал сам несколько лет назад), описывается стихийное избиение толпой семейства богатого подрядчика Зельмана. Оставляя за скобками причины разворачивающейся драмы, Горький детально описывает картину насилия во всех ее кровавых подробностях:

> — Раздайся, народ! Зельман едет!
>
> Это кричала толпа людей, волочившая что-то по мостовой. Тащила она человека или труп человека, полуголое, сухое тело, измятое, изорванное, всё покрытое кровью и грязью. Захлестнув ноги Зельмана веревкой, люди везли его по мостовой, а за ним оставалась на дороге широкая полоса крови. Сухие, длинные руки купались в ней, а меж рук, в том месте, где они врастали в плечи, бился о камни безобразный, окровавленный, ободранный ком... [Горький 6: 288].

Как и в рассказе «Вывод» (1895) сравнивая беснующуюся толпу с озверевшей сворой, писатель отмечает поразительную общность движений людей, сливающихся в «одно огромное тело, одушевленное одной и той же могучей силой». Здесь есть элемент любования «общим смятением»: рассказчик, с одной стороны, с ужасом смотрит на творящееся насилие, но, с другой стороны, инстинктивно не может избежать искушения последовать за толпой:

> Охваченный общим смятением, я тоже бросился бежать <…> Я пробивался вперед на шум, повинуясь его возбуждающей, притягательной силе. Не одного меня он, этот страшный шум, привлекал к себе; всех он всасывал в себя, как трясина. Лица людей, мелькавшие передо мною, все были возбуждены стремительной и тупой злобой, глаза сверкали жадно, вся толпа сплошной тяжелой массой двигалась вперед, готовая опрокинуть стены и заборы [Горький 6: 284–285].

Автобиографический наблюдатель, хотя и сохраняет достаточно индивидуальной воли, чтобы не присоединиться к массе, оказывается заворожен проявлением стихийной ярости толпы и ее телесной мощью. Взгляд рассказчика постоянно останавливается на «красных рожах», «темной каше из человеческих тел», покрытых кровью и грязью лицах и туловищах погромщиков и их жертв. При этом мы можем говорить о признаках утраты чувства реальности у повествователя: он прямо сравнивает происходящее со страшным сном, отказывается видеть в очертаниях трупа подрядчика что-то человеческое и в звуках, издаваемых окружающими, различает звериное рычание и рев. И все же писатель фиксирует проблеск морального чувства даже у озлобленной толпы: расправляясь со взрослыми «жидами», обыватели выступают против убийства детей. Возможно, здесь мы можем говорить о требованиях цензуры или автоцензуры, но предполагаемая смерть малолетних евреев автором опускается.

Люди в изображении Горького, как бы они ни были подвержены аффекту, легко переходят от звериной жестокости к всплеску не менее острой жалости по отношению к маленьким и слабым существам. Легче всего это проиллюстрировать на примере рассказа «Зазубрина» (1897). В нем одноименный герой представляет собой тип «человека-артиста», цель жизни которого — быть в центре внимания толпы, развлекая ее своими фокусами. Угрюмые арестанты, составляющие публику Зазубрины, имеют еще одного фаворита — рыжего котенка, невольно перетягивающего своим появлением все внимание людей на себя. Это заставляет рассказчика, некоего заключенного, наблюдающего за жизнью тюрьмы из окна камеры-одиночки, заранее предвидеть грустную развязку сложившейся ситуации: он не сомневается, что Зазубрина при первом же удобном случае убьет животное. Вскоре это действительно происходит: пользуясь веселым настроем арестантов,

Зазубрина окунает котенка в ведро с зеленой краской. После этого всеобщий смех быстро угасает, а осознавшие случившуюся трагедию узники до полусмерти избивают «артиста». Интерес представляет то, что Горький фиксирует отсутствие озлобленности у арестантов, осуществляющих расправу; такой же акцент мы видим в рассказе «Погром» в описании внешности одного из мародеров. Сравним:

> Раздавались изредка глухие звуки: били ногами по ребрам Зазубрины, били не торопясь, без озлобления, выжидая, когда, извиваясь ужом, человек откроет удару ноги какое-нибудь особенно удобное место [Горький 3: 172–173].

> И, отражая солнечные лучи, зеркало полетело на землю. Парень высунулся из окна вслед за ним. Его широкое лицо было только озабочено и серьезно, но не озлоблено [Горький 6: 286].

Поражающая рассказчика деталь свидетельствует о том, что осуществляющие акт насилия люди уверены в его правомочности. В «Погроме» еврейская семья никак не защищена законом, что делает ее легкой жертвой погромщиков. В «Зазубрине» истязание «артиста» преподносится как акт возмездия или наказания. Всякий раз в описаниях Горьким действий толпы, какими бы хаотичными они ни казались, угадывается следование неким коллективным нормам. Герой-рассказчик может не одобрять их или даже относиться к ним с явным осуждением, но при этом он понимает природу их возникновения и винит в происходящем не конкретных людей, а условия их жизни.

Масса у Горького способна убить взрослого, но не ребенка; пожалеть котенка — и тут же покалечить того, кто его замучил. Можно с осторожностью утверждать, что «табу на насилие» в отношении детей и животных связано с глубинными биологическими и общественными установками, действующими даже в условиях массовой истерии, и Горький, включая в свои тексты подобные эпизоды, возвращает толпе «человеческое лицо», преподнося ее поведение как следствие жестоких всеобъемлющих установок. Погром предстает неизбежным итогом антисемитских взглядов обывателей, «вывод» молодой крестьянки — результат овеществления женского тела, коллективная расправа над конокрадами — следствие завышенной ценности частной собственности и т. д.

В приведенных до этого примерах мы наблюдаем действия толпы, инициирующей расправу над нарушителями неких общественных норм. Более сложную картину представляют ситуативные сборища, номинально объединенные общей бедой и оказавшиеся в центре природного катаклизма или военных действий. В этом случае никакого единения и слаженности действий не наблюдается: каждый индивид стремится к личному выживанию, при случае легко жертвуя чужим благополучием. Используя терминологию Фрейда, можно сказать, что в этом случае мы не можем говорить о массе как таковой, поскольку связи между людьми утрачиваются, а место кооперации занимает сугубый «животный» индивидуализм. Пример такой беспорядочной массы появляется в рассказе Горького «Сон» (1896). Сюжет произведения связан с деконструкцией романтических штампов, согласно которым влюбленный рыцарь обязан спасти попавшую в беду даму, при необходимости даже пожертвовав своей жизнью. В данном тексте рассказчик, признавшийся в любви незнакомке на борту парохода, вскоре оказывается в эпицентре катастрофы, когда на корабле начинается пожар. Автор описывает беспорядочное бегство людей, стремящихся поскорее броситься за борт, и в панике давящих и отталкивающих друг друга:

> Происходило что-то неуловимое глазом, но грандиозно трагическое. Люди являлись, исчезали, сбивали друг друга с ног, дрались, вырывая один у другого из рук какие-то доски, стулья, тащили тяжелую скамью и бросали ее за борт, откуда раздавался дикий крик о помощи, которой все просили и никто не давал [Горький 1: 530].

Как и в тексте «Погрома» Горький не скупится на телесные и зооморфные метафоры: мечущиеся в панике люди «воют и рычат», «хрипят и ухают», как звери, а их тела, барахтающиеся на палубе, уподобляются «горе живого мяса». Чудом спасшийся рассказчик оказывается в воде вместе с девушкой, которой он накануне катастрофы объяснялся в чувствах. Они оба держатся за один кусок дерева, и кто-то должен рискнуть собой и отпустить его, чтобы другой смог остаться на плаву. Рассказчик понимает, что готов бороться за жизнь и вырвать из рук девушки доску, несмотря на прежние обещания подвигов. Сделать это он не успевает: незнакомка сама отпускает доску и тонет, оставляя

его в одиночестве дожидаться помощи. В этот момент рассказчик пробуждается: оказывается, пожар на пароходе привиделся ему во сне, и «утопленница» стоит перед ним живая и здоровая. Он радуется тому, что не утопил девушку, хотя воспоминания о пережитом во сне все еще волнуют его.

В данном рассказе Горький осмысляет влияние на поведение человека сознательных социальных установок и животных инстинктов. В первой части текста герой рассуждает о воздействии облагораживающего чувства любви на течение человеческой жизни, и пытается убедить незнакомку в готовности служить ей, если она ответит ему благосклонностью. Объяснение прерывается криками ужаса и шипением огня, после чего рассказчик мгновенно забывает о судьбе предмета своей страсти: фиксируя сменяющие друг друга ужасающие картины, он ни разу, вплоть до столкновения с девушкой в воде после кораблекрушения, не думает о ее участи и не прилагает усилий к ее спасению. Остальные объятые паникой пассажиры парохода также забывают о гуманизме, и вскоре на корабле начинается всеобщая потасовка, когда люди в аффекте расталкивают всех загораживающих пути к спасению. Кульминацией второй части становится сцена гибели незнакомки. Рассказчик со страхом и стыдом ожидает момента, когда она потребует от него пожертвовать собой, и как бы со стороны слышит свой голос, убеждающий девушку отпустить доску и взять себе другую. В этот момент все мысли юноши посвящены выживанию; ему становится совершенно не важно, кто перед ним — женщина, старуха или ребенок. Воля к жизни совершенно затмевает все прочие устремления героя, и он готов пожертвовать даже той, в ком до этого видел свое экзистенциальное «спасение».

Описывая поведение людей во время катастрофы, Горький, как и во многих своих ранних текстах, пессимистично смотрит на проблему человеческой кооперации. В его понимании взаимовыручка остается прерогативой людей, находящихся в относительном благополучии. Экстремальные же ситуации превращают человека в загнанного в угол зверя, готового на все ради личного спасения. Тем не менее, в рассказе «Сон» писатель показывает, что существуют редкие личности, способные поставить чужую жизнь выше своей — в тексте незнакомка действительно спасает героя, причем, не на метафизическом уровне, а на самом обывательском. Здесь писатель делает женщину носительницей более высокого уровня нравственного сознания, чем мужчину, что в

целом характерно для его творчества, но в рамках данного исследования не играет существенной роли. Более продуктивным представляется вопрос о силах, связывающих людей: в массе или даже в толпе Горький фиксирует единство мнений и действий, превращающих ее участников в некий сверхорганизм, тогда как перед лицом опасности множество напуганных индивидов не только теряют свою человеческую личность, но и становятся враждебными друг другу. Можно сказать, что спутником индивидуализма у Горького является страх: именно настороженное отношение к окружающим мешает объединению людей в группы. Возможно поэтому его босяки, противопоставляющие себя обывателям, так часто уподобляются красивым хищникам: для них мир всегда враждебен и живет по «законам джунглей». Вопрос, считать ли подобное положение следствием выделения человеческой индивидуальности из толпы или, напротив, отказом от разумной человеческой организации и «откатом» к животному состоянию все-таки остается дискуссионным.

В этом отношении показателен рассказ «Тюрьма» (1904). В нем представлены три части общества: обыватели, живущие мещанскими интересами, толпы протестующих, одержимые желанием абстрактной справедливости, и организованные группы революционеров, посвящающие жизнь сознательной борьбе за счастье людей. В завязке рассказа студент Михаил Малинин после участия в некой антиправительственной демонстрации и попытки заступиться за девушку помещен в губернскую тюрьму. Поскольку свободных мест для политических заключенных не оказывается, Мишу сажают в камеру для уголовных. Там он поначалу ощущает гордость, поскольку «среди сотни людей только он один нашел в себе мужество смело спорить против насилия» [Горький 6: 69], и заранее предвкушает, с каким удовольствием будет рассказывать о тюремных буднях на свободе. В данном примере страх выступает маркером разобщенности масс: мещане оказываются не способны отстаивать свои идеалы, так как боятся расправы. Именно поэтому в массе люди инертны и не стремятся на помощь ближнему: каждый понимает, что без поддержки окружающих человек бессилен что-то изменить в обществе, и боится не получить одобрения своих действий со стороны.

Чем дольше Малинин находится в заключении, тем реже он вспоминает о своем «подвиге», который, в конце концов, кажется ему

смешным, поскольку он хорошо понимает бессилие неорганизованной толпы, пытающейся противостоять «тупой, механической, но организованной силе» [Горький 6: 86]. Кроме того, пообщавшись с тюремными надзирателями и понаблюдав за заключенными, студент осознает, что одномоментной вспышки справедливости мало: для того, чтобы изменить мир, требуется смириться с «простой, скромной ролью чернорабочего» и приготовиться к «долгой, трудной, незаметной» [Горький 6: 93] работе. Происходит поэтапная личностная трансформация Миши, со временем осознающего необходимость в кооперации и поиске соратников по политической борьбе — в том случае, если он все же выберет эту стезю.

Здесь Горький в реалистическом ключе переосмысляет собственную легенду о Данко, показывая размышления героя, желающего вести за собой толпу. В начале рассказа Миша Малинин не является идейным революционером и слабо представляет, против чего он выступает: его скорее воодушевляет возможность быть причастным к группе «несогласных». Это подчеркивается тем обстоятельством, что Горький сознательно не называет причины протеста, описывая его с высокой долей абстракции. Но, в отличие от героев других приведенных нами рассказов, находящихся вне народной массы, Миша ощущает себя ее частью. Об этом говорят местоимения «мы» и «нас», которые он использует в процессе рефлексии над своим прошлым, находясь в заключении. Иными словами, уже на момент завязки истории Миша преодолел стадию инертного индивидуализма и ощущает альтруистические импульсы, побуждающие его заступаться за слабых и чувствовать свою сопричастность к их бедам.

Идея Горького состоит в том, чтобы показать инициацию молодого революционера: изначально самоуверенный и радостный студент, не знакомый с людьми, за интересы которых он ратует, оказывается в тюрьме, где впервые близко общается с тюремным начальством и надзирателями, наблюдает за уголовниками, слушает истории об унижении простых людей властями, вблизи соприкасается с идейными политзаключенными… Мы видим постепенное пробуждение в нем революционного самосознания и просыпающуюся тягу к разумной деятельности, приходящей на смену мышлению «человека толпы». «Новый Миша» готов все свои личные силы отдать общему делу, поскольку хочет этого, и готов смириться с тем, что его вклад останется незаме-

ченным. Это уже не аффект, внушенный толпой, но более сложное движение обнаружившей себя и выделившейся из общей массы личности к коллективу.

Концовка рассказа неоднозначна и предоставляет простор для интерпретации. Миша осознает сложность пути революционера и ставит перед собой вопрос, готов ли он вступить на него и преодолевать всевозможные лишения. Заметно, что в образе Малинина в начале произведения прослеживается критика «ложных революционеров», не осознающих, какие именно идеи они отстаивают, что усложняет композицию рассказа и не позволяет однозначно сказать, каким будет дальнейший жизненный путь студента. Тем не менее, мы можем проследить, что на рубеже 1904 и 1905 гг. в фокусе Горького уже оказываются проблемы коллективизма, хотя очертания организованного коллектива пока остаются смутными: Миша еще не является членом революционной группы, а за ее участниками наблюдает лишь из окна камеры-одиночки.

Таким образом, мы видим, что для раннего Горького проявления массового сознания нередко становятся предметом пристального внимания. Описывая героев-одиночек, противопоставляющих себя массам, рисуя действия «преступных толп», одержимых общим аффектом, изображая беспорядочные действия индивидов, в панике теряющих человеческий облик, писатель показывает важность созидательного начала в формировании человеческих сообществ и отказа от установки на враждебность мира и порожденный страхом перед ним индивидуализм. Помощь ближнему у Горького становится тем, что возвышает человека, позволяя ему перейти от животных инстинктов к уровню более сложной социальной организации, предполагающей кооперацию. При этом в настоящем писатель скорее не находит удовлетворяющих его примеров коллективизма, поэтому фокусируется на демонстрации сильного разрушительного потенциала групп людей, фиксируя сложный комплекс переживаний, связанный с их действиями. Любуясь мощью слаженно действующей толпы, Горький при этом осуждает установки, побуждающие ее к действию, и предполагает, что ее потенциалом можно распорядиться более разумно. К разработке путей приложения этой энергии писатель и обратится в дальнейшем, сделав коллектив объектом многолетней творческой рефлексии.

Список литературы

Источники

Горький А. М. Полн. собр. соч. Художественные произведения: в 25 т. М.: Наука, 1968–1969.

Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: в 30 т. Л.: Наука, 1980. Т. 20: Статьи и заметки, 1862–1865. 432 с.

Литературное наследство. Неизданный Достоевский. Записные книжки и тетради 1860–1881 гг. / сост. И. С. Зильберштейн, Л. М. Розенблюм. М.: Наука, 1971. Т. 83. 728 с.

Михайловский Н. К. О г. М. Горьком и его героях // Русское богатство. 1898. № 9–10. С. 63–105.

Толстой Л. Н. Война и мир. М.: Просвещение, 1981. Т. 3. 318 с.

Фрейд З. Собр. соч.: в 10 т. М.: ООО «Фирма СТД», 2008. Т. 9. 606 с.

Исследования

Антощук Л. К. Феномен толпы в русской прозе 1900-х годов. Статья 2. М. Горький // Вестник Томского педагогического университета. Серия Гуманитарные науки (Филология). 2003. № 1. С. 27–34.

Лебон Г. Психология народов и масс / пер. с фр. А. Фридмана, Э. Пименовой. СПб.: Макет, 1995. 316 с.

Ортега-и-Гассет Х. Восстание масс / пер. с исп. А. Гелескула. М: АСТ, 2016. 200 с.

Спиридонова Л. А. Настоящий Горький: мифы и реальность. Нижний Новгород: ООО «БегемотНН», 2016. 368 с.

References

Antoshchuk, L. K. "Fenomen tolpy v russkoi proze 1900-kh godov. Stat'ia 2. M. Gor'kii" ["The Phenomenon of the Crowd in Russian Prose of the 1900s. Article 2: M. Gorky"]. *Vestnik Tomskogo pedagogicheskogo universiteta. Seriia Gumanitarnye nauki (Filologiia),* no. 1, 2003, pp. 27–34. (In Russ.)

Lebon, G. *Psikhologiia narodov i mass* [*Psychology of Peoples and Masses*], trans. from French by A. Fridman and E. Pimenova. St. Petersburg, Maket Publ., 1995. 316 p. (In Russ.)

Ortega-i-Gasset, Kh. *Vosstanie mass* [*The Revolt of the Masses*], trans. from Spanish by A. Geleskul. Moscow, AST Publ., 2016. 200 p. (In Russ.)

Spiridonova, L. A. *Nastoiashchii Gor'kii: mify i real'nost'* [*The Real Gorky: Myths and Reality*]. Nizhnii Novgorod, BegemotNN Publ., 2016. 368 p. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-246-257
https://elibrary.ru/IHZHOL
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19/20"

© 2026. О. И. Федотов
Московский педагогический государственный университет
г. Москва, Россия

Надвременный бег Пегаса в сонете Вяч. Иванова «Полет»

Исследование выполнено в МПГУ за счет гранта Российского научного фонда № 26-18-00128, https://rscf.ru/project/26-18-00128/

Аннотация: Статья представляет собой анализ третьего по счету текста в составе цикла Вяч. Иванова «Четыре сонета», опубликованного в 1899 г. в журнале «Вестник Европы». Это своеобразное продолжение двух предшествующих сонетов «На миг» и «Воспоминание» как в развитии общей лирической темы, так и в выражении глубокой философско-символической концепции циклического единства в целом. Все четыре сонета, кроме упомянутых трех, еще и четвертый — «Сны», рассматриваются в статье как слагаемые антиномического целого и одновременно составные части поэтического аналога четырехчастной сонаты. «Полет» в этом смысле представляет собой репризу, подхватывающую мотивы первых двух сонетов, экспозиции и разработки, в обновленной смысловой нюансировке. Внешним образом в нем изображается полет на Пегасе созвучной с Музыкой Музы, подразумевающий воспарение поэтической фантазии «по громам созвучий». В стихотворении явственно отразились аллюзии пушкинского «Медного всадника», концептуальное преображение, по античному образцу, хронотопа в кайротоп, а также очевидные приметы свойственного Серебряному веку космизма.

Ключевые слова: Вяч. Иванов, символизм, космизм, «Четыре сонета», «Полет», реприза, А. С. Пушкин, «Медный всадник»

Информация об авторе: Олег Иванович Федотов, доктор филологических наук, профессор, Московский педагогический государственный университет, ул. Малая Пироговская, д. 1, стр. 1, 119435 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9059-568X

E-mail: o_fedotov@list.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 25.06.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 18.09.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Федотов О. И.* Надвременный бег Пегаса в сонете Вяч. Иванова «Полет» // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 246–257. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-246-257

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 246–257. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 246–257. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Oleg I. Fedotov
Moscow Pedagogical State University
Moscow, Russia

The Temporal Running of Pegasus in the Sonnet of Vyacheslav Ivanov "Flight"

Acknowledgements: This work was carried out at Moscow Pedagogical State University with financial support from the Russian Science Foundation, project no. 26-18-00128, https://rscf.ru/project/26-18-00128/

Abstract: The article is an analysis of the third text in the cycle by Vyacheslav Ivanov "Four Sonnets," published in 1899 in the journal "Vestnik Evropy." This is a kind of continuation of the two previous sonnets, "For a Moment" and "Remembrance," both in the development of a common lyrical theme and in the expression of a deep philosophical and symbolic concept of cyclical unity as a whole. All four sonnets, the three mentioned above and the fourth, "Dreams," are considered in the article as components of an antinomic whole and at the same time integral parts of the poetic analogue of a four-part sonata. In this sense, "Flight" is a reprise that picks up the motifs of the first two sonnets, the exposition and development, in an updated semantic nuance. Externally, it depicts the flight on Pegasus of a Muse in tune with Music, implying the soaring of a poetic fantasy "through the thunders of harmony." In addition, the poem clearly reflects allusions to Pushkin's "The Bronze Horseman," the conceptual transformation, according to the ancient model, of the chronotope into the kaitrotope, as well as the obvious signs of cosmism so characteristic of the Silver Age.

Keywords: Vyacheslav Ivanov, symbolism, cosmism, "Four Sonnets," "Flight," reprise, A. S. Pushkin, "The Bronze Horseman"

Information about the author: Oleg I. Fedotov, DSc in Philology, Professor, Moscow Pedagogical State University, Malaya Pirogovskaya St., 1, bld. 1, 119435 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-9059-568X

E-mail: o_fedotov@list.ru

Received: June 25, 2026

Approved after reviewing: September 18, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Fedotov, O. I. "The Temporal Running of Pegasus in the Sonnet of Vyacheslav Ivanov 'Flight'." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 246–257. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-246-257

Третий, предпоследний, сонет из цикла Вяч. Иванова «Четыре сонета», опубликованного в 1899 г. в журнале «Вестник Европы», продолжает доминирующий в двух первых его частях мотив Музыки, аккомпанирующей вечному движению космических сфер и творчеству. Удивительным образом лирический травелог на Пегасе, воссозданный в этом сонете, воспринимается едва ли не как космический полет в причудливом сочетании с античными мифами об Икаре, Фаэтоне и упомянутых в финальном терцете Прометее и Титанах.

Из чу*тк*ой *тьм*ы пещер, раст*оргн*ув медь оков,	ЯЯЯЯЯЯ[1]	уыуое
Стремится Музыка, о*бв*ита бу*рн*ой тучей…	ЯЯПЯЯЯ	иу-иуу
Ей *вслед* — погони ви*хрь*, *гул* бе*здн*, и *звон по*дков,	ЯЯЯСЯЯ	еоиуеоо
И *свето*ч *п*ламенный, как метео*р л*етучий…	ЯЯППЯЯ	еа - - оу
Ты, Муза вещая! *Мч*ит по *гр*омам *созв*учий	ЯЯПХЯЯ	уе - иаи
*Кр*ылатый конь тебя! По *гря́*дам об*л*аков,	ЯЯЯЯПЯ	аоаа - о
*Чр*ез ночь немых судеб и *звездн*ый сон веков,	ЯЯЯЯЯЯ	оыеооо
Твой факел кажет путь и сеет *сл*ед горючий.	ЯЯЯЯЯЯ	ааууеу
Простри же руку *мне*! Дай *мне* покину*ть брег*	ЯЯЯСЯЯ	иуеаеие
Ни*чтожеств*а, су*ет, стр*астей, само*обм*анов!	ЯПЯЯПЯ	о - ее - а
Дай раз*д*елить пе*вц*у на*двр*еменный *тв*ой бег!..	ХЯЯЯПЯ	аиуе - е
То — *Пр*ометеев во*пль*, *иль бр*ань воздушных станов?	ПЯЯЯЯЯ	- еоауа
*Гд*е я?.. *Вкр*уг туч пожа*р — мр*ак бе*здн* — и *кр*ыльев *сн*ег,	ЯСЯСЯЯ	аууааеые
И мы*шц*ы го*рд*ые на*прягш*их мо*щь Т*итанов…	ЯЯПЯЯЯ	ыю - аоа

[Иванов 1: 609].

[1] Справа от текста в 1-й колонке отображается метроритмическая структура стихов: Я обозначает стопу ямба (U_), П — пиррихия (UU), С — спондея (_ _); во второй колонке представлена так называемая вокалическая решетка (ударные гласные).

В статье С. Д. Титаренко «“Ритмическая магия” “Медного всадника” А. С. Пушкина в поэтике Вяч. Иванова и символистов (от эйдоса звука к стратегии текстуальности)» это стихотворение упоминается как одно из произведений Серебряного века, в которых ярко отразилась суггестивная функция звуковых ассоциаций великой пушкинской поэмы [Титаренко: 114–115]. Внешним поводом для такого сопоставления могли послужить два отмеченных словосочетания «*медь* оков...» в составе инициального стиха, а также перекликающийся с «тяжелозвонким скаканьем» «звон подков». Ср.: «Звуковое воплощение темы одержимости божеством с использованием некоторых звукообразов поэмы Пушкина (медь, звон и др.)» [Титаренко: 114]. Речь, конечно, идет, как нам предстоит убедиться, не только о звуковых повторах (ассонансах и аллитерациях или их комплексных скоплениях), а еще и о звукообразах, то есть об описании реальных звуков.

Проанализировав исследования Вяч. Иванова, посвященные звукописи Пушкина, Титаренко четко сформулировала пять основополагающих тезисов его метапоэтики: 1) бессознательное воплощается в определенных звуковых комплексах; 2) звукообразы многих стихотворений Пушкина содержат в себе «музыкально-психологическое развитие» всего стихотворения; 3) звук «внушает» тему, которая развивается на основе ассоциаций; 4) звукообразы определяют модус («идею, страсть», говоря словами Гегеля), — ужас, безумие или очарование; 5) функция звука — внушение [Титаренко: 110–111].

Все перечисленное в данном сонете несомненно присутствует, ассоциативно перекликаясь с атмосферой «Медного всадника» и придавая полету творческой мысли поистине космический масштаб, о котором можно судить даже по набору присущих ему лексических слагаемых: «чуткая тьма пещер», «медь оков», «погони вихрь», «гул бездн», «звон подков», «светоч пламенный», «метеор летучий», «Муза вещая», «громá созвучий», «крылатый конь», «ночь немых судеб», «факел», «звездный сон веков», «Прометеев вопль», «брань воздушных станов», «туч пожар», «мрак бездн», «крыльев снег» и, наконец, «мышцы гордые, напрягших мощь Титанов». Таков феноменально пестрый, разнородный антураж изображенного полета, прямо или косвенно характеризующий его субъекта — Музу вместе с этимологически родственной ей Музыкой[1] и крылатым Пегасом. Таков

[1] Μουσική (τέχνη) буквально переводится как «искусство муз».

же далеко не однозначный хронотоп, преодолеваемый ими. Он простирается от первобытной «пещерной» древности — через античную цивилизацию, средневековье, Ренессанс, эпоху романтизма — до Серебряного века и даже, забегая вперед, вплоть до нашей космической эры. Ряд промелькнувших в катренах и терцетах временных планов безостановочно сменяют друг друга, образуя в совокупности целостный образ «надвременного бега», или, иными словами, парадоксального Бега-Вне-Времени.

Примерно аналогичную многоаспектную картину наблюдаем мы и в разворачивающемся художественном пространстве. Обретая вместе с Музыкой крылья, мы взмываем из тьмы пещер к небесам, окутанным «бурными тучами» и освещаемым «пламенным светочем», как метеором; ему вторит «факел», указующий путь сквозь «ночь немых судеб», несомненно — этот путь ведет к звездам, иначе говоря, в бесконечное космическое пространство. Лирическая ситуация живо напоминает знаменитую пещеру Платона, где прикованные узники видят только тени идей, но стремятся вырваться на свободу, чтобы в лучах солнечного света распознать их истинную суть: и тогда уже сделается непреложным «вывод, что от Солнца зависят и времена года, и течение лет, и что оно ведает всем в видимом пространстве, и оно же каким-то образом есть причина всего того, что этот человек и другие узники видели раньше в пещере» [Платон: 240].

В терцетной части сонета внимание переключается на эмоциональное состояние лирического субъекта, alter ego самого поэта, умоляющего Музу разделить с ним ее стремительный «бег»-«полет». В заключительном терцете лирический герой, утратив ориентацию во времени и пространстве, ощущает себя в полной растерянности: «Где я? ...» — вопрошает он, — в античной мифологии, где всегда и везде страдает за свое человеколюбие Прометей и яростно готовятся отстаивать свободу его могучие соплеменники — Титаны, или в современном Космосе в «брани[1] воздушных станов».

Равным образом «тьма пещер» вполне может ассоциироваться с сумраком первобытного существования человека «третьего поколения», которое в дидактической поэме Гесиода фигурирует под назва-

[1] Существительное «брань» семантически двойственно: с одной стороны, синонимично «ругани», с другой — «сражению». В тексте оба значения работают совокупно.

нием «медного», пришедшего на смену золотому и серебряному. Вот как описывается он в «Трудах и днях»:

> Третье родитель Кронид поколенье людей говорящих,
> Медное создал, ничем с поколеньем не схожее с прежним.
> С копьями. Были те люди могучи и страшны. Любили
> Грозное дело Арея, насильщину, хлеба не ели.
> Крепче железа был дух их могучий. Никто приближаться
> К ним не решался: великою силой они обладали,
> И необорные руки росли на плечах многомощных.
> Были из меди доспехи у них и из меди жилища,
> Медью работы свершали: никто о железе не ведал.
> Сила ужасная собственных рук принесла им погибель.
> Все низошли безымянно; и, как ни страшны они были,
> Черная смерть их взяла и лишила сияния солнца.
>
> [Гесиод: ст. 143–155]

Прямо из «чуткой тьмы пещер» отправляется в полет Муза в сопровождении Музыки, обвитая «бурной тучей» и, не то чтобы последовательно, а как бы синхронно, осваивая целый ряд культурных эпох, обнаруживает себя в новом времени. Нельзя не согласиться с С. В. Федотовой, полагающей, что Иванов более чем неординарно переживал время в составе хронотопа своих произведений:

> Хронос ведь и есть вечное исчезновение настоящего в прошлом, «пожирание» мгновения. Не так ли Кронос пожирал своих детей? Однако греки знали не только такое — количественное — время, отмеряющее человеку определенный срок, но и время качественное, которое связывали с забытым богом Кайросом[1], трудно уловимым мигом удачи

[1] Кайрос — своеобразный двойник Хроноса, олицетворяющий оптимальное время для какого-либо действия, например, пуска стрелы в цель. Характерно, что именно этот популярный издревле символический образ использует Вяч. Иванов в эссе «Ницше и Дионис», чтобы проиллюстрировать крайнее напряжение духовных сил, которого требует от сверхчеловека, олицетворяющего весь человеческий род, Ницше: «Жизнь человеческого рода должна быть непрерывным устремлением к одной цели, все туже натягиваемой тетивой одного титанического

и свершения чего-либо, который всегда наступает неожиданно, скажем так, недетерминированно» [Федотова: 191].

Исследовательница даже решилась принять по аналогии с бахтинским хронотопом и солидарно с мнением Р. Р. Измайлова [Измайлов: 143–147] новый термин «кайротоп», фиксирующий событие «вхождения вечности, когда горизонталь хроноса пересекает вертикаль кайроса, когда свершается эпифания» [Измайлов: 144].

Мотив надвременного стремительного полета Музы, которую «мчит по громам созвучий» «крылатый конь», сродни пронизанной дионисийскими коннотациями эпифании — богоявлению, высокому религиозному ощущению реального присутствия Бога и трансцендентного восторга, переживаемому благодаря соединению земной и небесной сфер. Конечно же, его реализация зависит от Кайроса. По определению Вяч. Иванова, «дионисийская эпифания — интуитивное созерцание или постижение» [Иванов 1: 629]. В эссе «Ницше и Дионис» он характеризует такое состояние как «выхождение из времени и погружение в безвременное», ибо «дух Ницше весь обращен к будущему», а, следовательно, пребывает «весь в темнице времен. С трагическою силою повествует он, как открылась ему тайна круговорота жизни и вечного возврата вещей, этот догмат древней философии...» [Иванов 1: 724].

Таким образом, значение течения времени применительно к лирике вообще, а к лирике Вяч. Иванова в особенности следует понимать расширительно: и как реально-историческое, и как трансцендентальное, допускающее и возвратное движение, и остановку мгновения, и проекцию в будущее, примерно, как наплывы в кинематографе. Бег «крылатого коня» Пегаса в «Полете» не только «надвременен», но и надпространствен, подобно Музыке в учении пифагорейцев.

Столь же универсален и многофункционален лирический субъект сонета, выходящий на передний план в терцетной его части. Он ждет от Музыки благословляющей поддержки накануне предстоящей борьбы, «брани воздушных станов». Примечательно, что два члена рифмы

лука» [Иванов 1: 724]. Традиционное отождествление Хроноса с Кроносом, кстати, спровоцированное созвучием этих мифологических имен, не вполне правомерно, но благодаря авторитетным прецедентам (Гете в гимне «Бравому Хроносу» и Пушкину в «Телеге жизни»), стало общепринятым [Мурьянов: 116].

«самообманов — станов — Титанов» использованы Ивановым в стихотворении, открывающем «Кормчие звезды»:

Вчера во мгле неслись Титаны
На приступ молнийных бойниц,
И широко сшибались станы
Раскатом громких колесниц.

А ныне, сил избыток знойный
Пролив на тризне летних бурь,
Улыбкой Осени спокойной
Яснеет хладная лазурь...» [Иванов 1: 515].

Это действительно «программное стихотворение книги», оказавшись в составе ее заголовочного комплекса, между посвящением матери и названием первого цикла «Порыв и грани», недаром выделено еще и курсивом. Благодаря ему, полагает С. В. Федотова, в лирическом сюжете книги «можно априорно увидеть ретроспективное описание пути авторского само- и миропознания, возвращение к началу, пробуждению духовной жизни» [Федотова: 197]. С другой стороны, им обозначен старт предстоящего «полета» во времени и в пространстве с переходом от субъективно-биографического лиризма к объективно-мистическому.

Но какие же звуки генетически связывают «Полет» с «Медным всадником»? Как уже было сказано ранее, Вяч. Иванов, обращаясь к фонике, использует более тонкую игру, нежели многие другие поэты Серебряного века, довольствовавшиеся звукоподражательным накоплением одних и тех же фонем. Его больше интересуют звуковые образы, то есть выявление и активизация доминирующих звуков, имеющих для него символическое значение некой обобщенной Музыки бытия, сродни блоковской «Музыке революции».

Музыка, сопровождающая «Полет», это, конечно, не музыка Моцарта, Вивальди или Чайковского, гораздо больше она напоминает творения Бетховена, Вагнера или, еще ближе, Скрябина. Поэтому она и вторит контрапункту природного и общественного бунта, «бессмысленного и беспощадного», гениально воссозданного Пушкиным в «Медном всаднике» и, между прочим, в «Капитанской дочке». Поэ-

тому далеко не случайно Иванов пишет одноименное с пушкинской поэмой стихотворение, которое С. Титаренко анализирует в соотнесении с его же «Полетом» и «Петербургом» Андрея Белого [Титаренко: 115].

Звуковых эффектов, прямо и косвенно воплощенных в «Полете», совсем немного. В катренной части это звуки, сопровождающие стремительный то ли бег, то ли все же полет Пегаса: «Расторгнуть медь оков» бесшумно вряд ли возможно. Поэтому далее «Музыка», «стремящаяся» «из чуткой тьмы пещер» в будущее, в своем образном представлении звучит, что называется, по определению. Преследующие ее «погони *вихрь*» и — особенно — «*гул* бездн, и *звон* подков», а также «*громы созвучий*», по которым «мчит крылатый конь», — это уже каскад настоящего вселенского грохота. Все остальные реалии вполне беззвучны или даже оксюморонно антиномичны звучанию: «ночь *немых* судеб и звездный *сон* веков», да и «*факел*», указующий путь и сеющий след горючий, рассчитан явно не на акустическое, а на визуальное восприятие. Пожалуй, лишь в заключительном терцете воображение и слух воспринимающего могут поразить пронзительный «Прометеев вопль, иль брань воздушных станов».

Как и все символисты, Иванов придавал огромное значение звучанию своего стиха, используя фонику как в изобразительной, так и выразительной функции. Нельзя в этой связи оставить без внимания частотность намеренно сгущенных звуков на уровне ассонансов и, прежде всего, аллитераций, хотя, конечно, полученная статистика из-за сравнительно небольшого объема привлекаемого материала, не позволяет делать далеко идущих выводов.

На уровне ударного вокализма, гласные звуки «Полета» по частотности своего употребления выстраиваются в следующем порядке:

Ударные гласные	е	а	о	у	и/ы
Кол-во употреблений	19	17	16	14	12
%-ое содержание	24,3%	21,8%	20,5%	17,9%	15,4%
Средне-статист. норма[1]	21%	23%	26%	8%	22%

[1] См.: [Федотов 2023: 303]

Наиболее активно представлены ударные гласные «е» и «а», вряд ли случайно совпавшие с также акцентированными звуками в названии пушкинской поэмы. В принципе, они ненамного отличны от своей среднестатистической нормы, как, впрочем, и все остальные, кроме самого редкого в русском языке гласного «у», который превысил ее более, чем в два раза. Он выделяет логическим и эмоциональным ударением самые важные в смысловом отношении слова: «*чуткой*», «*Музыка*», «*бурной*», «*гул*», «летучий», «*Муза*», «*созвучий*», «путь», «горючий», «руку», «*певцу*», «воздушных», «вкруг туч» (в стопе спондея!), из которых ровно половина связана с акустическими впечатлениями, представляя собой квинтэссенцию концептуальной для символиста Вяч. Иванова Музыки.

Еще характернее аллитерационные эффекты, связанные с излюбленными поэтом скоплениями согласных, отмеченными в тексте стихотворения курсивом. Они властно притягивают к себе внимание, начиная с первого катрена:

> *Из чуткой тьмы* <…> ра*сторгнув м*едь оков, / *Стремится* <…> *обв*ита бу*рной* <…> Е*й вслед — п*огони ви*хрь*, *гул бездн*, и *зв*он по*дков* / И *свет*о*ч пламенный*, *как м*етео*р л*етучий...

Примерно ту же дисгармонию в чередовании гласных и согласных фонем наблюдаем мы и во втором катрене:

> ...*Мчит по гр*омам со*звучий* / *Кр*ылатый *конь т*ебя! По *гр*ядам об*лаков*, / *Чрез ночь немых судеб* и *звёздный сон веков*, / *Твой факел кажет п*уть и се*ет след г*орючий.

Наибольшего обострения дисгармония звуков достигает, как уже не раз отмечалось, в кризисной терцетной части:

> *Простри* же руку *мне*! Да*й мне* покину*ть брег* / *Ничтожеств*а, *суе*т, *стр*астей, *самообманов*! / *Дай* раз*делить певцу* на*двременный твой бег*!.. // *То — Прометеев вопль*, *иль брань воздушных ст*анов? / *Где я*?.. *Вкруг туч пожар — мрак бездн* — и *кр*ыль*ев сн*ег, / И мы*шцы* го*рдые* на*прягших мощь Т*итанов...

Одушевленный творческим порывом «певец» покидает на крылатом Пегасе опостылевший ему брег бытовой земной бестолочи и устремляет «надвременный свой бег» в «безбрежную синеву» космических пространств. Полет его «per aspera ad astra» далеко небезмятежен, ибо ему приходится преодолевать кромешную сумятицу «туч», «пожара», «мрака бездн» с помощью белоснежных, очевидно, ангельских крыльев или все-таки Пегаса, и мощи напрягающих свои гордые мышцы Титанов. Дополнительную экспрессию, востребованную экстатическим душевным напряжением лирического субъекта, финалу сонета придают энергичные ритмические модуляции: хориямб в начале 11-го и спондеи в 9-м и 13-м стихах.

Итак, как уже отмечалось, «Полет» системно взаимодействует в составе ансамбля «Четырех сонетов» с двумя предшествующими частями «На миг» и «Воспоминание», продолжая общую лирическую тему и развивая глубокую философско-символическую концепцию циклического единства в целом. Все четыре сонета, кроме упомянутых трех, еще и четвертый — «Сны», представляют собой слагаемые антиномического целого и одновременно составные части поэтического аналога четырехчастной сонаты. «Полет» в этом смысле можно рассматривать как репризу, подхватывающую мотивы первых двух строф, но в обновленной смысловой нюансировке.

Основные пространственно-временные топосы в виде антиномий земли и космоса, вечности и мгновения, сформулированные в экспозиции и конкретизированные в разработке, предстают в репризе стремительным полетом Музы на Пегасе, символом обобщенного субъекта творчества. Бесконечность преобразуется в бездну, немые звуки откликаются Прометеевым воплем и бранью воздушных станов, лирический субъект готовится к вещим снам как универсальному средству постижения сверхчувственной реальности.

Список литературы

Источники

Гесиод. Труды и дни // Эллинские поэты VII–II вв. до н. э. Эпос. Элегия. Ямбы. Мелика. М.: Ладомир, 1999. 532 с.

Иванов Вяч. Сочинения: в 4 т. Брюссель, 1971. Т. 1. 872 с. Т. 2. 852 с.

Платон. Государство / пер. с древнегреч. А. Н. Егунова, вступ. ст. Е. Н. Трубецкого, коммент. В. Ф. Асмуса, примеч. А. А. Тахо-Годи. М.: Академический проект, 2015. 398 с.

Исследования

Измайлов Р. Р. От Хроноса к Кайросу: время и вечность в русской поэзии конца XIX века // VIII Дальневосточные чтения. Владивосток: Дальневосточный университет, 2010. С. 143–147.

Мурьянов М. Ф. Из символов и аллегорий Пушкина. М.: Наследие, 1996. 282 с.

Титаренко С. Д. «Ритмическая магия» «Медного всадника» А. С. Пушкина в поэтике Вяч. Иванова и символистов (от эйдоса звука — к стратегии текстуальности) // Культура и текст. 2015. Т. 21, № 3. С. 104–122.

Федотов О. И. Основы литературоведения в двух частях. Ч. 1. Литературное творчество. Литературное произведение. М.: DirectMedia, 2023. 323 с.

Федотова С. В. Поэтология Вячеслава Иванова. Тамбов: ИПКРО, 2012. 293 с.

References

Izmailov, R. R. "Ot Khronosa k Kairosu: vremia i vechnost' v russkoi poezii kontsa XIX veka" ["From Chronos to Kairos: Time and Eternity in Russian Poetry of the Late Nineteenth Century"]. *VIII Dal'nevostochnye chteniia* [*The 8th Far Eastern Readings*]. Vladivostok, Vladivostok State University Publ., 2010, pp. 143–147. (In Russ.)

Mur'ianov, M. F. *Iz simvolov i allegorii Pushkina* [*From Pushkin's Symbols and Allegories*]. Moscow, Nasledie Publ., 1996. 282 p. (In Russ.)

Titarenko, S. D. "'Ritmicheskaia magiia' 'Mednogo vsadnika' A. S. Pushkina v poetike Viach. Ivanova i simvolistov (ot eidosa zvuka ' k strategii tekstual'nosti)" ["The 'Rhythmic Magic' of A. S. Pushkin's 'The Bronze Horseman' in the Poetics of Vyach. Ivanov and the Symbolists (from the Eidos of Sound to the Strategy of Textuality)"]. *Kul'tura i tekst*, vol. 21, no. 3, 2015, pp. 104–122. (In Russ.)

Fedotov, O. I. *Osnovy literaturovedeniya v dvukh chastiakh. Chast' 1. Literaturnoe tvorchestvo. Literaturnoe proizvedenie* [*Fundamentals of Literary Criticism in Two Parts. Part 1: Literary Creativity. Literary Work*], Moscow, DirectMedia Publ., 2023. 323 p. (In Russ.)

Fedotova, S. V. *Poetologiia Viacheslava Ivanova* [*Poetology of Vyacheslav Ivanov*]. Tambov, IPKRO Publ., 2012. 293 p. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-258-307
https://elibrary.ru/HDJTII
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Ю. В. Шевчук
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук
г. Москва, Россия

Фантастическое в «Трилистниках» И. Ф. Анненского: свето-цветовой сюжет

Аннотация: В статье впервые ставится проблема фантастического на материале творчества И. Ф. Анненского. Подробно исследуется первая часть поэтической книги «Кипарисовый ларец», изданной после смерти автора в 1910 г. Решается научная задача выявления и осмысления световых и цветовых образов-символов в «Трилистниках». Изучение специфики их сложения в условный лирический сюжет в динамическом развитии проясняет замысел Анненского, стремившегося отразить в цикле сложную душевную жизнь человека культуры рубежа XIX–XX вв. и поднимавшего многочисленные онтологические проблемы, обозначенные в русской классической литературе. Фантастическое у поэта сопрягается со сферой бессознательного, ориентируется на стихии интуиции, памяти, воображения, но при этом оно не просто неконфликтно миру вещей, но именно через него соотнесено с реальностью и обретает в ней надежные опоры. Исследование свето-цветового сюжета как одной из форм фантастического теоретически ориентировано также на решение вопросов, касающихся поэтики символа и форм воплощения трагического мироощущения в лирике Анненского. Попытка интерпретации «Трилистников» в аспекте поставленной проблемы осуществлена с опорой на литературно-критическое наследие поэта.

Ключевые слова: И. Ф. Анненский, цикл «Трилистники», поэтическая книга «Кипарисовый ларец», фантастическое, лирический сюжет, символ, свет, цвет

Информация об авторе: Юлия Вадимовна Шевчук, доктор филологических наук, главный научный сотрудник, заместитель директора по научной работе, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3784-2100

E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 18.09.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 24.10.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Шевчук Ю. В.* Фантастическое в «Трилистниках» И. Ф. Анненского: свето-цветовой сюжет // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 258–307. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-258-307

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 258–307. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 258–307. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Yuliya V. Shevchuk
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

The Fantastic in I. F. Annensky's "Trefoils": a Light-and-Color Motif

Abstract: This article addresses the concept of the "fantastic" within the body of work of I. F. Annensky. It provides a detailed examination of the first section of his poetry collection "The Cypress Chest," published posthumously in 1910. The study identifies and interprets light- and color-based symbols found in the "Trefoil" cycle. Analyzing how these elements coalesce into a lyrical narrative — one that unfolds dynamically — clarifies Annensky's intent: to capture the complex inner life of an intellectual at the turn of the century, while engaging with various ontological questions long explored in classical Russian literature. In Annensky's poetry, the fantastic is linked to the realm of the unconscious and rooted in intuition, memory, and imagination; yet, rather than standing in conflict with the material world, it is precisely through this world that the fantastic connects to reality, finding a firm foundation within it. By examining the "light-and-color narrative" as a manifestation of the fantastic, this study also addresses broader theoretical issues concerning the poetics of the symbol and the ways in which a tragic worldview is embodied in Annensky's lyrical verse. The interpretation of the "Trefoils" presented here draws upon the poet's own body of literary criticism.

Keywords: I. F. Annensky, the "Trefoils" cycle, the poetry collection "The Cypress Chest," the fantastic, lyrical plot, symbol, light, color

Information about the author: Yuliya V. Shevchuk, DSc in Philology, Director of Research, Deputy Director for Scientific Work, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-3784-2100

E-mail: julyshevchuk@yandex.ru

Received: September 18, 2026

Approved after reviewing: October 24, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Shevchuk, Yu. V. "The Fantastic in I. F. Annensky's 'Trefoils': a Light-and-Color Motif." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 258–307. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-258-307

Богатство и полет фантазии символиста Иннокентия Анненского нельзя не оценить уже при первом приближении к его поэзии и критике. Замысловато звучит музыка его стиха, удивляет изысканный словесный рисунок, призывая читателя к сотворчеству и — насколько возможно — компенсируя затрудненность смысловой расшифровки лирических переживаний и движений мысли автора. Свободными и оригинальными являются погружения Анненского в творчество предшественников и современников — прежде всего Еврипида, Н. В. Гоголя, М. Ю. Лермонтова, Ф. М. Достоевского, К. Д. Бальмонта. В письме 1906 г. к издателю С. А. Соколову автор характеризовал свою литературно-критическую прозу как «индивидуализацию, доведенную до фантастичности» [Анненский 1979: 469]. Неудивительно, что в начале прошлого века многие собратья по перу и критики находили вычурными и его «Книги отражений», и «Кипарисовый ларец». Фантазии Анненского, вероятно, и сегодня кому-то видятся только завлекательным приемом, однако нам представляется, что они подчинены мысли поэта основательнее и логичнее, чем может казаться на первый взгляд.

Фантастическое как эстетическая проблема осмысляется Анненским в связи с разбором произведений Гоголя и Достоевского. Обнаруженные в них разновидности вымышленного обозначены поэтом как «фантастическая форма безумия» (о гоголевском герое), бред или «фантастические скитания» героев Достоевского. В связи с последними Анненский говорит о «фантастическом разнообразии» страданий, а самоубийцы, присутствующие у Достоевского, названы «гордыми фантастами» либо судьями над собой.

В статье «О формах фантастического у Гоголя» (1890) Анненский ставит теоретический вопрос, что такое фантастическое в искусстве, и отвечает: «Вымышленное, чего не бывает и не может быть». Реальное в жизни, по мнению критика, «то, что может быть, в творчестве, кроме того, типическое» [Анненский 1979: 207]. В творчестве фантастическое

и реальное пограничны, в «душевном мире» человека граница между ними и вовсе отсутствует — самая непредсказуемая фантазия может быть принята нами за реальный факт:

> Сближенность фантастического и реального в творчестве основывается на том, что творчество раскрывает вам по преимуществу душевный мир, а в этом мире фантастического, сверхъестественного в настоящем смысле слова — нет [Анненский 1979: 208].

Фантастическое противоречит «человеческому опыту», но опыт «постоянно расширяется» наукой и техникой:

> Область фантастического постоянно завоевывается умом, который переводит фантастическое в реальное и вносит в его область законы природы. Но вместе с тем исконная склонность человека к миру таинственному, сверхъестественному остается в прежней силе. Она, пожалуй, еще растет. Чем сильнее ум, тем становится он смелее и тем большей хочет свободы, а такая свобода может проявиться именно в работе метафизической, в области неразгаданных и таинственных явлений и отношений [Анненский 1979: 209].

Фантастическое в художественном творчестве, таким образом, со временем только укрепляет свои позиции.

Фантазия для Анненского — одно из ключевых понятий, она естественно входит в состав организующих сил творческого процесса. В литературно-критических трудах он просто упоминает или более подробно характеризует фантазию Еврипида, А. С. Пушкина, М. Ю. Лермонтова, Н. В. Гоголя, Г. Гейне, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Андреева, М. Горького, В. Я. Брюсова, А. Блока.

Так, рассуждая о гоголевском «Портрете», Анненский пишет:

> Наша радость, наша жалость и наш страх в области прекрасного не только совместны, но даже в известной мере однородны: по крайней мере, они легко сливаются душою в одно нежное волнение, которое не только приятнее, но и безусловно выше и тоньше всех остальных волнений, благодаря своему интеллектуальному характеру. Дело в том, что все силы нашего ума: память, способность суждения и фантазия — не толь-

ко не угнетаются восприятием художественного, каково бы ни было его содержание, а наоборот, именно благодаря творческой красоте впечатления или обостряются, или получают новые крылья. В этом и лежит залог широкого развития сил человеческого духа в области эстетической, а также и ее законнейшего самодовления [Анненский 1979: 14–15].

Художнику присуща «живая фантазия», и она для него мучительна:

Если нам, обыкновенным людям, так тяжела бывает порою работа над самоопределением, то мучительность ее для поэта усиливается благодаря его живой фантазии, и интенсивность самого процесса созидания целостно захватывает всю его мыслящую и чувствующую природу [Анненский 1979: 18].

Не менее важна фантазия для восприятия художественного произведения. Больше многих, по мнению Анненского, требует фантазии от читателя и зрителя шекспировский Гамлет. Из статьи «Проблема Гамлета» (1907):

Иногда, и гораздо чаще, мне кажется, что Гамлет — актер, но на свой лад, актер-импровизатор. Играть с ним — сущая мука: он своими парадоксальными репликами и перебоями требует фантазии и от самых почтенных актеров на пенсии... Он все по-своему. Вы хотите, чтобы он убил Клавдия... Ведь так же полагается по книжке? Но что за дело Гамлету до чужой выдумки? Его тешит собственная даже не выдумка, а способность менять выдумки... Актеры твердо выучили свои роли... Погодите, господа... [Анненский 1979: 166].

Фигура Гамлета для Анненского символична и в критике, и в лирике.

Ни одно великое произведение поэзии не остается досказанным при жизни поэта, но зато в его символах надолго остаются как бы вопросы, влекущие к себе человеческую мысль. Не только поэт, критик или артист, но даже зритель и читатель вечно творят Гамлета»,

— отмечает он [Анненский 1979: 205].

Проблема анализа фантастического в лирическом произведении — актуальная и практически мало освоенная в литературоведении. Достаточно аргументированным представляется мнение В. Я. Малкиной, утверждающей, что с учетом специфики лирики как литературного рода фантастическое в ней можно выделить на двух уровнях: образа и сюжета [Малкина 2017; Малкина 2019]. Формы фантастического у Анненского разнообразны (мифы, сновидения, бреды, кошмары, грезы, призраки, гротеск), и подойти к анализу воображаемого можно с разных сторон. В статье мы акцентируем внимание на световых и цветовых образах-символах в «Трилистниках»; их сложение в условный лирический сюжет, думается, может прояснить замысел Анненского соединить «мимолетные ощущения», неотступные «мысли-иглы» в символическую картину настроений и переживаний лирического «я», отразившего интенсивную и драматическую душевную жизнь современников автора «Кипарисового ларца». Наши размышления над проблемой фантастического в связи с исследованием свето-цветового сюжета в «Трилистниках» теоретически ориентированы также на решение вопросов, касающихся поэтики символа и форм воплощения трагического мироощущения в лирике Анненского.

Напомним, что в 1910 г. впервые «Кипарисовый ларец» был опубликован В. Кривичем, который, несомненно, следовал указаниям своего отца, формируя состав сборника, однако безоговорочно считать его соответствующим авторской воле все равно невозможно. В статье Р. Д. Тименчика «О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» (1978) приведен предшествующий план книги, отнесенный исследователем к весне 1909 г. [Тименчик: 311]. «В роли вводного, вступительного текста в публикуемом списке выступает стихотворение в прозе “Мысли-иглы”. Видимо, такова же была его функция в проекте 1907 года. Им же открывается авторская тетрадь под названием “Символы” <…> Отсутствие всякого вступления в “Кипарисовом ларце” 1910 года почти наверняка объясняется тем, что Анненский не успел дать указаний на этот счет», — справедливо заключает Р. Д. Тименчик [Тименчик: 313–314]. Текст стихотворения в прозе «Мысли-иглы», начиная с названия, в котором оба слова ключевые для понимания природы символа и трагического настроения в поэзии Анненского, и эпиграфа о «короле сумрачной долины» (первый при публикации — «Трилистник сумеречный»), действительно

воспринимается как предваряющий и концентрированный в идейно-эмоциональном плане. Фантастический образ культурного «перегноя» соединяет накопленный духовный опыт человечества с переживанием отдельного мыслящего «я», участвующего в создании Неизвестного — не родившегося еще поэта, будущего другого человека.

Одна из главных задач нашего исследования заключается в попытке выяснения природы взаимодействия воображаемого и фантастического с реально данным, *ощущаемым* в загадочном символизме Анненского. Становясь структурным элементом образа-символа, фантастическое у поэта сопрягается со сферой бессознательного, ориентируется на стихии интуиции, памяти, воображения, но при этом оно не просто неконфликтно миру вещей, но именно через него соотнесено с реальностью и обретает в ней надежные опоры. В фантастических формах индивидуальный опыт переживания субъекта Анненский подключает к «коллективному мыслестраданию» [Анненский 1979: 477]. Размышляя о душевной жизни современника, автор переживает сам и предлагает читателю пережить ощущения, эмоции, аффекты, фантазии, ставшие «материей» сознания человека и образовавшие его представления о мире:

> Вместо скучных гипербол, которыми в старой поэзии условно передавались сложные и нередко выдуманные чувства, новая поэзия ищет точных символов для *ощущений*, т. е. реального субстрата жизни и для *настроений*, т. е. той формы душевной жизни, которая более всего роднит людей между собой, входя в психологию толпы с таким же правом, как в индивидуальную психологию» [Анненский 1979: 206].

В концепции символа, способного приоткрыть сложность внутреннего мира, большое значение для поэта имеет ощущение, оно является и «субстратом жизни», и импульсом, запускающим работу фантазии художника и, соответственно, его читателя. По словам автора «Трилистников»,

> самое ощущение бывает обыкновенно мимолетным, но оно не может слиться в вашем сознании с другими, которые возникают одновременно с ним, хотя бы они были вам более близки и даже более для вас занимательны [Анненский 1979: 13].

Напряженный, трагический план лирики Анненского образуется его сознательной установкой избежать мыслительных и языковых трафаретов, шаблонов, «абсолютов», «идолов», накопленных культурой и доставшихся в наследство поколению поэта, не сотворить новых и таким образом спастись от культа личности творца в искусстве. Устоявшимся точкам зрения в «Трилистниках» противопоставлены ощущения, домысленные до настроений «коллективного ума» [Анненский 1979: 224]. Так Анненский воспринимал «лирическое *я*» Бальмонта, настаивая на том, что оно «не личное и не собирательное, а прежде всего наше *я*, только сознанное и выраженное Бальмонтом» [Анненский 1979: 99]. Фантастическое у автора «Кипарисового ларца» является одновременно и формой воплощения осознанного им ощущения, соединяющего реальное с душевным опытом, и средством разоблачения готового смысла, в том числе обмана искусством, через которое «жизнь старательно возвела свою культурную клетушку» [Анненский 1979: 109].

В цикле, состоящем из 25 трилистников (по списку 1910 г.), некоторые образы-символы, передающие оттенки света и цвета, являются сквозными. В связи с принципами осуществления и развития свето-цветового сюжета в «Трилистниках» необходимо подчеркнуть две закономерности: во-первых, естественный «мир вещей», подсвеченный и расцвеченный авторской фантазией, воспринимается как символический, но благодаря нюансам в передаче света и цвета не только не теряет связей с реальностью, но устанавливает их самым неожиданным образом; во-вторых, фантастическая игра светом и цветом по ходу углубления сюжета перемещается из области «эстетического отношения к природе»[1] и постижения природы человеческого переживания в область преображения «мира вещей» фантазией и творческой волей художника.

В речи «Художественный идеализм Гоголя» (1902) Анненский подчеркивает важность категории «идеального» в литературе:

> Нас окружают и, вероятно, составляют два мира: мир вещей и мир идей. Эти миры бесконечно далеки один от другого, и в творении один только человек является их высоко-юмористическим (в философском

[1] См. название и проблематику статьи Анненского «Об эстетическом отношении Лермонтова к природе» (1891).

смысле) и логически-непримиримым соединением [Анненский 1979: 217].

В трилистниках обнаруживаются фантастические образы и мотивы, указывающие на *«вершины»* и *«низины»* этих миров. В связи с переживанием «идеального» следует также отметить важность «мимолетного ощущения», в чем Анненский прямо признается, рассуждая о лирике Бальмонта:

> *Я* измеряется для нового поэта не завершившим это *я* идеалом или миропониманием, а болезненной безусловностью мимолетного ощущения [Анненский 1979: 109].

Мистическое ощущение иной реальности в *«Трилистнике сумеречном»* — первом по публикации В. Кривича — возникает у лирического «я» в стихотворении «Свечку внесли». О мимолетности переживания слияния «я» и «не-я» свидетельствует зыбкость и моментальность происходящего в сумерках: силуэты в вечерней комнате размыты («С тенью тень там так мягко слилась»), позы чутки и молчаливы («И движеньем спугнуть этот миг / Мы боимся, иль словом нарушить»). Свет внесенной свечи обнажает «внешнего человека» — вечерний сумрак, напротив, манит и завораживает («Здесь вечер как мечта: и робок и летуч <…>» [Анненский 1990: 86]).

Не мерещится ль вам иногда,
Когда сумерки бродят по дому,
Тут же возле иная среда,
Где живем мы совсем по-другому?
<…> Там бывает такая минута,
Что лучами незримыми глаз
Мы уходим друг в друга как будто [Анненский 1990: 86].

В начальном стихотворении того же трилистника фантастический образ возлюбленной-«сиреневой мглы» призывает героя отправиться в дорогу, как это было с добрыми молодцами, удалью обретающими сказочных невест. Сиреневые сумерки тревожат воображение лирического субъекта, это цвет его фантазии, для осу-

ществления которой придется пройти по тонкому синему льду над омутом жизни.

<…> Я молил ее, сиреневую мглу:
«Погости-побудь со мной в моем углу,
Не мою тоску ты давнюю развей,
Поделись со мной, желанная, своей!»
Но лишь издали услышал я ответ:
«Если любишь, так и сам отыщешь след,
Где над омутом синеет тонкий лед,
Там часочек погощу я, кончив лёт,
А у печки-то никто нас не видал...
Только те мои, кто волен да удал» [Анненский 1990: 85].

«Сиреневая мгла» застает героя у печи, странствующим в мечтах и думах. Мотивы робости и чуткости лирического «я» («Чуткий мир уступает без боя»), его способность уловить и распознать мимолетное ощущение — не цвет, а его оттенок — объединяют три стихотворения в миницикл о «сумеречном человеке». В статье «Эстетика «Мертвых душ» и ее наследье» (1909) Анненский пишет:

Дело в том, что в каждом из нас есть два человека, один — осязательный, один это — голос, поза, краска, движение, рост, смех.

Другой — загадочный, тайный.

Другой — это сумеречная, неделимая, несообщаемая сущность каждого из нас. Но другой — это и есть именно то, что нас животворит и без чего весь мир, право, казался бы иногда лишь дьявольской насмешкой.

Первый прежде всего стремится быть *типом*, без типичности — ему зарез. Но только второй создает *индивидуальность* <…>

Гоголь оторвал первого из двух *слитых жизнью людей* от второго и сделал его столь ярко-типичным, люди у него вышли столь *ошеломляюще-телесными*, что тот, второй человек, оказался решительно затертым. <…> Типическая телесность Гоголя, оставляя в тени *сумеречного человека*, безмерно росла зато вширь [Анненский 1979: 226–227].

Только второй человек, по Анненскому,

> может в себе чувствовать *бога*, только второго *можно упрекать*, только второго можно *любить*, только второму можно *ставить моральные требования*, и даже нельзя их не ставить... [Анненский 1979: 227].

Очевидна также перекличка трилистника с последним прижизненным сборником стихов Е. Баратынского «Сумерки» (1842).

Выскажем предположение, что мотив предстоящего сказочного пути «думы-странницы» [Анненский 1990: 112] в поисках «иной среды» действительно мог определить для «Трилистника сумеречного» место первого трилистника в цикле. В списке стихотворений, датируемом весной 1909 г., книга начиналась с «Трилистника из старой тетради», в котором мотив пути не был фантастическим и отсылал к реальным поездкам Анненского по Бельско-Ржевскому большаку и к «Мертвым душам» Гоголя. В вышеупомянутой статье о составе «Кипарисового ларца» Р. Д. Тименчик отметил эти связи и убедительно предположил, что такое начало книги могло указывать на смысловую концепцию подведения итогов жизненного пути поэта [Тименчик: 313]. Перестановка трилистников существенно уточняла авторскую позицию подведения итогов коллективного опыта переживания.

Второй миницикл «*Трилистник соблазна*», насыщенный световыми и цветовыми образами, воспринимается как антитеза по отношению к первому, природные (солнце, маки, «март огневой», земля) и музыкальные (смычок и струны) образы в нем «*ошеломляюще-телесные*» [Анненский 1979: 227]. Значимость внешнего действа подчеркнута приемом одушевления вещей и явлений природы. Алые маки-губы расцветают и сгорают под вечным, как дьявольский смех, солнцем, превращаясь в страшные старушечьи головы («Маки»).

Веселый день горит… Среди сомлевших трав
Все маки пятнами — как жадное бессилье,
Как губы, полные соблазна и отрав,
Как алых бабочек развернутые крылья.
Веселый день горит… Но сад и пуст и глух.
Давно покончил он с соблазнами и пиром, —
И маки сохлые, как головы старух,
Осенены с небес сияющим потиром [Анненский 1990: 86–87].

Огненное свето-цветовое сопровождение стихотворения формирует его символический план неизбежного и вечного противостояния человека и природы. Анненский писал о Гоголе:

> <…> но она <гоголевская телесность. — *Ю. Ш.*>, на мой взгляд, еще гораздо страшнее, когда Гоголь заставляет нас *сличать человека с природой, особенно поэтической*, и заключать к их *омерзительному единству*, к их унижающему человека безразличию [Анненский 1979: 228].

Частично в форме «тяжелого, темного бреда» смычка, только в музыке способного пережить мучительное слияние со своей скрипкой, написано стихотворение «Смычок и струны». Притягательность воображения, жажда обрести в нем спасение порождает искусство, призванное гармонизировать жизнь, чтобы «людям музыкой казалось» то, что мучительно для них в действительности. Разыгрывая драму музыкальных инструментов, Анненский приоткрывает «мутно-лунные» покровы той иллюзии, которую способно создать искусство.

<…> Смычок все понял, он затих,
А в скрипке эхо все держалось…
И было мукою для них,
Что людям музыкой казалось.
Но человек не погасил
До утра свеч… И струны пели…
Лишь солнце их нашло без сил
На черном бархате постели [Анненский 1990: 87].

Вид вобравшей мартовское солнце «ярко-черной» земли (свето-цветовой оксюморон) вызывает у людей зависть и страх, открытый огонь весны изгоняет их из райского сада («В марте»). О реальной жизненной истории, на основе которой родилось третье стихотворение трилистника, в письме от 20 февраля 1917 г. рассказала В. В. Розанову О. П. Хмара-Барщевская, жена старшего пасынка Анненского:

> Вы спрашиваете, любила ли я Ин<нокентия> Фед<оровича>? Господи! Конечно, любила, люблю… <…> Была ли я его «женой»? *Увы, нет!* Видите, я искренно говорю «увы», п<отому> ч<то> не горжусь этим ни

мгновения; той *связи*, которой покровительствует «Змея-Ангел», между нами *не было*. И не потому, чтобы я греха боялась <…> Поймите, родной, *он этого не хотел*, хотя, может быть, *настояще* любил *только одну меня*… Но он не мог переступить… его убивала мысль: «Что же я? Прежде отнял *мать* (у пасынка), а потом возьму *жену*? Куда же я от своей совести спрячусь?» — И вот получилась «не связь, а лучезарное слиянье». // <…> Он связи плотской не допустил… Но мы «повенчали наши души», и это знали только мы двое… а теперь знаете Вы… <…> И знаете, это самая сильная форма брака… Вы спросите, «как это повенчали души»? Очень просто: ранней весной, в ясное утро мы с ним сидели в саду дачи Эбермана: и вдруг *созналось* безумие желания *слиться*… желание до острой боли, до страдания… до холодных слез… Я помню и сейчас, как хрустнули пальцы безнадежно стиснутых рук и как стон вырвался из груди… и он сказал: «хочешь быть моей? Вот сейчас… сию минуту?.. Видишь эту маленькую ветку на березе? Нет, не эту… а ту… вон высоко на фоне облачка? Видишь?.. Смотри не нее пристально… и я буду смотреть со всей страстью желания… Молчи… Сейчас по лучам наших глаз сольются наши души в той точке, Леленька, сольются навсегда…» О, какое чувство блаженства, экстаза… безумия, если хотите… Весь мир утонул в мгновении!! Есть объятья… без поцелуя… Разве не чудо? Нет, не чудо, а *естественно* (ведь объятия и поцелуи для *тела*!). <…> А потом он написал: Только раз оторвать от разбухшей земли / Не могли мы завистливых глаз <…> Ну вот и все. Решительно все…» [Цит. по: Лавров, Тименчик: 118–119].

Позабудь соловья на душистых цветах,
Только *утро* любви не забудь!
Да ожившей земли в неоживших листах
Ярко-черную грудь!
<…> Только раз оторвать от разбухшей земли
Не могли мы завистливых глаз,
Только раз мы холодные руки сплели
И, дрожа, поскорее из сада ушли…
Только раз… в этот раз… [Анненский 1990: 88].

Третий в цикле — «*Трилистник сентиментальный*». Если следовать предпринятой выше логике поиска интеллектуальных опор у символи-

ческой образности Анненского, то стоит вновь обратиться к его литературно-критической прозе. В 1905 г. поэт пишет статью, посвященную разбору социальной драмы А. Ф. Писемского «Горькая судьбина», в которой размышляет о художественных отображениях ужаса и сострадания:

> Ужас, противополагая чувствующего человека миру, который его окружает, сказывается в трагедии обыкновенно в моменты столкновения между людьми, борьбы героя с обстоятельствами или, наоборот, его холодного отчуждения от мира. // В противоположность ему сострадание объединяет людей. Оно как бы рассеивает человеческую душу по тем разнообразным мукам, из которых составляется жизнь окружающих человека людей [Анненский 1979: 59].

В первом стихотворении «Одуванчики» (1909) переживание скоротечности жизни, ее уходящей радости и видимого блеска передано через цветовое сочетание желтого и его оттенков («золотится» сад, «шафранные» одуванчики, песчаная яма) с черным: цветы-«звездочки» в одно мгновение чужой волей становятся «желтыми двумя обсевочками», брошенными в ночи. В третьем стихотворении («Вербная неделя», 1907) то же сочетание цветов — человеческие души в образе недели, предшествующей Страстной седмице, уплывают в «желтый сумрак мертвого апреля», оставляя свои пустые тела: «Лазарей, забытых в черной яме» [Анненский 1990: 91]. Во всех произведениях, составивших миницикл, солнечный свет предвещает скорый исход жизни (закат), опаляет, провожает в последний путь («желтый сумрак»).

<…> Не держатся и на-поди:
Песок ли им не рад?..
А солнце уж на западе
И золотится сад.
<…> Заснешь ты, ангел-девочка,
В пуху, на локотке...
А желтых два обсевочка
Распластаны в песке
(«Одуванчики») [Анненский 1990: 88, 90].

Небо нас совсем свело с ума:
То огнем, то снегом нас слепило,
И, ощерясь, зверем отступила
За апрель упрямая зима («Старая шарманка») [Анненский 1990: 90].

В желтый сумрак мертвого апреля,
Попрощавшись с звездною пустыней,
Уплывала Вербная неделя
На последней, на погиблой снежной льдине
(«Вербная неделя») [Анненский 1990: 91].

Тема повторяющегося природного цикла сопряжена с однообразным движением фантастического механизма, символизирующего обреченность человека на пожизненную муку переживания обид, старости, ужаса смерти. Примитивная механика шарманки, ее фальшивый голос в художественном мире Анненского имеет важный смысл: она хранит память о происхождении искусства, о его исконной, «механической» связанности с жизнью. В «Сентиментальном воспоминании» (стихотворение в прозе опубликовано в 1908 г.) поэт описывает шарманку и толкует ее суть:

<…> давние шарманки <…> Самым хрипом своим — они лгали как-то восторженно и самозабвенно. Господи, что она играла тогда, эта коробка со стеклом, сквозь которое я так любил таинственную красную занавеску, символ тайны между жизнью и музыкой… <…> И в чем тайна красоты, в чем тайна и обаяние искусства: в сознательной ли, вдохновенной победе над музыкой, или в бессознательной тоске человеческого духа, который не видит выхода из круга пошлости, убожества или недомыслия и трагически осужден казаться самодовольным или безнадежно фальшивым [Анненский 1990: 216–217].

<…> Но забыто прошлое давно,
Шумен сад, а камень бел и гулок,
И глядит раскрытое окно,
Как трава одела закоулок.

Лишь шарманку старую знобит,
И она в закатном мленьи мая
Все никак не смелет злых обид,
Цепкий вал кружа и нажимая [Анненский 1990: 90].

Сентиментальную тему углубляет у Анненского противопоставление беспамятства природы («забыто прошлое давно»), наивности ребенка («ангел-девочка», «румяные щеки херувима») трагическому пониманию своей участи взрослым человеком, тем более «чувствующим», творцом искусства:

<…> Но когда б и понял старый вал,
Что такая им с шарманкой участь,
Разве б петь, кружась, он перестал
Оттого, что петь нельзя, не мучась?.. [Анненский 1990: 91].

Свечение ущербного «белого» месяца в «Вербной неделе» символизирует скорбь и сострадание человеку, однако он высоко на небе. Земной мотив «заплаканного» льда и «талого» снега, шире — «всесожженья весны», является сквозным в цикле трилистников («Зимнее небо», «То и Это», «Трое», «Ледяная тюрьма», «Снег»), так или иначе он раскрывает переживания лирического «я» перед лицом смерти. Образ отплытия душ на «погиблой снежной льдине» в царство мертвых в последней строфе буквально растекается слезами вербы.

<…> Стал высоко белый месяц на ущербе,
И для всех, чья жизнь невозвратима,
Плыли жаркие слезы по вербе
На румяные щеки херувима [Анненский 1990: 91].

Осень в *«Трилистнике осеннем»* сумеречная, «бледная»: «Никогда бледней не стыла просинь» [Анненский 1990: 91], «На твоем линяло-ветхом небе / Желтых туч томит меня развод» [Анненский 1990: 92], «Так улыбается бледнеющий игрок» [Анненский 1990: 92], «Шел дождик из дымных туч» [Анненский 1990: 92]. Солнечный свет сгущается до образа фантастических говорящих огней (ср.: «Мягкие тучи

пробив, / Медное солнце смеялось» в стихотворении «Сизый закат» из «Трилистника огненного» [Анненский 1990: 99]):

> <…> Иль это — шествие белеет сквозь листы?
> И там огни дрожат под матовой короной,
> Дрожат и говорят: «А ты? Когда же ты?» —
> На медном языке истомы похоронной...
>
> («Август») [Анненский 1990: 92].

Ситуация единения с Другим, сострадание в высшем смысле, близком трагедии и христианству, описывается Анненским в стихотворении «Это было на Валлен-Коски». Реальное здесь граничит с фантастическим, одно переходит в другое в тот момент, когда лирическое «мы» из наблюдателя сцены с куклой, которую для развлечения скучающей публики чухонец за деньги раз за разом бросает в водопад, становится ее единомышленником, сострадает «старой кукле», вымышленному существу, любит его, как самого себя. Неожиданный эффект единения при «игре лучей» также сопоставим с катарсическим переживанием страха и сострадания в пьесе, герой которой, как кукла, придуман и жизнеподобен одновременно:

> <…> И вот уж кукла на камне,
> И дальше идет река...
> Комедия эта была мне
> В то серое утро тяжка.
>
> Бывает такое небо,
> Такая игра лучей,
> Что сердцу обида куклы
> Обиды своей жалчей [Анненский 1990: 93].

Анненский отмечал, что «вся история нравственного бытия человека прошла между ужасом и состраданием» [Анненский 1979: 58]. Видимо, именно этим можно объяснить позицию стихотворения «Это было на Валлен-Коски» по весеннему списку 1909 г. внутри «Трилистника страха», восемнадцатого по счету. В опубликованном варианте 1910 г., позволим себе такое предположение, новое место в «Трилистнике осеннем» (четвертая позиция в цикле) стихотворение занимает

по логике развития автором идеи трагического «сцепления» природы с человеческим существованием. Очищающая «игра лучей», видимо, уловлена лирическим «я» в свето-цветовой атмосфере осеннего утра — серого с оттенком желтого: «дымные тучи», «желтые мокрые доски», «седой водопад», «<…> поток бурливый / Желтеет, покорен и вял», «серое утро», «камень седой» [Анненский 1990: 92–93].

Лунный свет в «Трилистниках» — символ амбивалентный, «сумеречному человеку» он необходим для внутренней жизни. Мотив лунного блуждания и образы героев-лунатиков в трилистниках передают состояние самоуглубления и рефлексии субъекта. Так, Гамлета, который для поэта был символом особой, загадочной жизненности, он видел именно лунатиком. Анненский писал об этом:

> А лично я, какого бы я Гамлета ни смотрел, всегда рисую себе совсем другого актера, вероятно, впрочем, невозможного ни на какой сцене. О, это не был бы тот ярко индивидуальный Гамлет, который, может быть, даже создан актерами. По сцене мой Гамлет двигался бы точно ощупью... Я себе так его представляю... он не играет... он вибрирует... он даже сам не знает, что и как он скажет... он вдумывается в свою роль, пока ее говорит; напротив, все окружающие должны быть ярки, жизненны и чтобы он двигался среди этих людей, как лунатик, небрежно роняя слова, но прислушиваясь к голосам, звучащим для него одного и где-то там, за теми, которые ему отвечают [Анненский 1979: 164].

С другой стороны, лунные грезы призрачны, фантазия не способна полноценно заместить реальность, она ложна по своей природе.

Образ зимнего неба в «дымно-далеких тучах», сквозь которые едва просвечивает луна, возвращает лирическое «я» к ощущению присутствия дальнего мира и его недосягаемости в *«Трилистнике лунном»*.

<…> Я не думал, что месяц так мал
И что тучи так дымно-далеки…
Я уйду, ни о чем не спросив,
Потому что мой вынулся жребий,
Я не думал, что месяц красив,
Так красив и тревожен на небе.

Скоро полночь. Никто и ничей,
Утомлен самым призраком жизни,
Я любуюсь на дымы лучей
Там, в моей обманувшей отчизне
(«Зимнее небо») [Анненский 1990: 94].

Невозможность идеала породила мотив пути в никуда, тупика мысли («Лунная ночь в исходе зимы», 1906). В интерпретации античного мифа у Анненского лунатик Одиссей никогда не сможет вернуться к своей возлюбленной, которая существует только в его воображении:

<…> Или сад был одно мечтанье
Лунной ночи, лунной ночи мая?
Или сам я лишь тень немая?
Иль и ты лишь мое страданье,
Дорогая,
Оттого, что нам нет свиданья
Лунной ночью, лунной ночью мая...
(*«Träumerei»*) [Анненский 1990: 95].

В «Трилистнике лунном» и *«Трилистнике обреченности»* движение как страдание от мысли о призрачности жизни и неизбежной смерти овеществляется в образах фантастических механизмов: паровоз, будильник, «стальная цикада». Лунный путь оказывается призрачным, бредовым, а мимолетное ощущение сближения иного бытия и реальности проходит при мысли о смерти. В сонете «Черный силуэт» лунные полутона отступают, на границе жизни и смерти остается только черное и белое, мертвое и живое, лирическое «я» угадывает свое отражение в зеркале могильной плиты:

<…> Хочу ль понять, тоскою пожираем,
Тот мир, тот миг с его миражным раем...
Уж мига нет — лишь мертвый брезжит свет...
А сад заглох... и дверь туда забита...
И снег идет... и черный силуэт
Захолодел на зеркале гранита [Анненский 1990: 98].

Развитие свето-цветового сюжета в цикле достигает особого напряжения в *«Трилистнике огненном»* и *«Трилистнике кошмарном»*: в первом из них фантазия лирического «я» раскаляется и воспаряет, как в «новогодней сказке» («Январская сказка»), чтобы после обернуться кошмаром для мечтателя, избегающего соприкосновения с реальностью. Давая волю воображению, «внутренний человек» поддерживает мягкое душевное свечение в противовес жгучему природному огню, несущему ему гибель, но не без напряжения. «Сумрак аметистов» отсылает к символическому плану «Трилистника сумеречного». Аметисты — сквозной образ в цикле, они представлены как ювелирный камень и сокровище искусства (см.: «Светлый нимб» и «После концерта»):

Когда, сжигая синеву,
Багряный день растет неистов,
Как часто сумрак я зову,
Холодный сумрак аметистов.
И чтоб не знойные лучи
Сжигали грани аметиста,
А лишь мерцание свечи
Лилось там жидко и огнисто.
И, лиловея и дробясь,
Чтоб уверяло там сиянье,
Что где-то есть не наша *связь*,
А лучезарное *слиянье*... («Аметисты») [Анненский 1990: 98].

«Иная среда» предстает также в образе «Незримой», скрывающейся в небесной дали за «мягкими тучами» и изливающейся на землю голосами «мягко» звучащих труб («Сизый закат»). Фантазии лирического «я» при этом выдают и его скрытые тревоги, сомнения в возможности гармонии: жизнь тревожит смехом «медного солнца»; звуком «колдуньина» костыля, предвещающего возможную смерть от огня в печи («Светилась колдуньина маска / Постукивал мерно костыль…» [Анненский 1990: 99]); голосами лилий, дышавших «нездешней тоской» («Мы те же, что были, все те же, / Мы будем, мы вечны… а ты?» [Анненский 1990: 99]). Сознание мечтателя продолжает сопротивляться реальности:

<…> Молчите... Иль грезить не лучше,
Когда чуть дымятся угли?..
Январское солнце не жгуче,
Так пылки его хрустали... («Январская сказка») [Анненский 1990: 99].

Любопытно, что, изучив «маленькую область *явлений тепла и холода*» в фольклоре народов русского Севера, Анненский в 1883 г. обобщил «внутренний» план концептов довольно кратким суждением:

> В страданиях, изображаемых *метафорами холода*, нет того жгучего, сердитого, мстящего характера, который обыкновенно отмечается метафорами горения; они выражают *пассивное, подавленное состояние души* [Анненский 1883. 1: 14].

В «Трилистнике кошмарном» автор делает акцент на «подземелье» человеческого сознания, стихотворения написаны в «форме драматических галлюцинаций» (так сам Анненский назвал воплощенные авторами психологических романов сцены душевной борьбы, «двоения» героя [Анненский 1979: 386]). В первом стихотворении «Кошмары» главный мотив — борьба человека, делающего выбор в пользу чистой духовности, с половым инстинктом, мешающим ему «оставаться в жизни чистым созерцателем» [Анненский 1979: 395]. Анненский называет ум мужчины, подавляющего в себе желание обладания женщиной, «гордецом»:

<…> Так вот он, ум мужчины, тот гордец,
Не стоящий ни трепетных сердец,
Ни влажного и розового зноя! [Анненский 1990: 100].

«Открытой гордыней и фанатичной дерзостью сектанта» характеризует Анненский в статье «Трагедия Ипполита и Федры» (1902) еврипидовского Ипполита [Анненский 1979: 395], высокомерно относящегося к силе богини любви. Сына Фесея он называет «искателем новой веры, бесстрашным идеалистом, мечтателем, которого пол оскорбляет, как одна из самых цепких реальностей» [Анненский 1979: 395]. Федра мешала ему мыслить и сохранять духовную чистоту, в которой Еврипид предчувствовал будущие представления человечества о высокой

небесной жизни в Евангелии. Влекомый к женщине и сознательно отрицающий эту природную связь, лирический субъект в сновидческом женском портрете детализирует «узы пола» [Анненский 1979: 396] в виде колющих и ласкающих, змеящихся волос Горгоны («<…> Лишь у губ / Змеится что-то бледное… Я глуп… / <…> Вот косы отпустила. / Взвились и пали косы…» [Анненский 1990: 100]). Цитата, которую вводит в стихотворение Анненский («шелест крови»), не случайно выбрана им из тургеневской «Клары Милич». В статье «Умирающий Тургенев. Клара Милич» (1905) поэт отмечает черты портрета героини, среди которых «<…> у Клары маленькие красные розы в волосах и коса, которая змеею обвивает ей руку…» [Анненский 1979: 41]. Женщина представляется поэту воплощением жизни, ее сердце безраздельно отдано любви.

Три стихотворения в миницикле связаны мотивом физического ощущения муки. В «Кошмарах» страсть загорается в фонаре, который держит женщина, выходящая на встречу с мужчиной («Гляжу — фитиль у фонаря спустила, / Он розовый…» [Анненский 1990: 100]), затем она огнем охватывает их в любовном соитии («И мы в огне, в одном огне…» [Анненский 1990: 100]) и переходит в «розовый зной». В стихотворениях «Киевские пещеры» и «То и Это» в фантастических образах «дальних пещер» Киево-Печерской лавры и кошмара больного угадывается связь с бредами обреченного из «Смерти Ивана Ильича» Л. Н. Толстого.

Страх смерти в кошмаре Анненского передан через постепенное угасание света («тают зеленые свечи», «тускло мерцает кадило» [Анненский 1990: 100]) и погружение во тьму, в «черноту коридора». У Толстого чувство выдавливания человека из жизни связано с образами «черного мешка» и «черной дыры»:

> Часов до трех он был в мучительном забытьи. Ему казалось, что его с болью суют куда-то в узкий черный мешок и глубокий, и всё дальше просовывают и не могут просунуть [Толстой 26: 105].
>
> Все три дня, в продолжение которых для него не было времени, он барахтался в том черном мешке, в который просовывала его невидимая непреодолимая сила. Он бился, как бьется в руках палача приговоренный к смерти, зная, что он не может спастись; и с каждой минутой он чувствовал, что, несмотря на всё усилия борьбы, он ближе и ближе

становился к тому, что ужасало его. Он чувствовал, что мученье его и в том, что он всовывается в эту черную дыру, и еще больше в том, что он не может пролезть в нее [Толстой 26: 112].

<…> «Скоро ль?» — Терпение, скоро.
Звоном наполнились уши,
А чернота коридора
Все безответней и глуше…
Нет, не хочу, не хочу!
Как? Ни людей, ни пути?
Гасит дыханье свечу?
Тише… Ты должен ползти…
(«Киевские пещеры») [Анненский 1990: 101].

Герой, понимающий свою неизбежную участь, изнемогающий от боли и душевной тоски, все равно не может смириться с приговором:

Иван Ильич, оставшись один, застонал не столько от боли, как она ни была ужасна, сколько от тоски. «Всё то же и то же, все эти бесконечные дни и ночи. Хоть бы скорее. Что скорее? Смерть, мрак. Нет, нет. Всё лучше смерти!» [Толстой 26: 100].

Лежа на двух подушках, смертельно больной, в жару и бреду понимающий, что выбор у него между костром и топором, человек жаждет жизни несмотря ни на что:

<…> И что надо лечь в угарный,
В голубой туман костра,
Если тошен луч фонарный
На скользоте топора.
Но отрадной до рассвета
Сердце дремой залито,
Все простит им... если это
Только *Это*, а не *То* («То и Это») [Анненский 1990: 101].

Смерть как сожжение на костре, победа над ней в «радуге конченных мук» [Анненский 1990: 103] и остывшем пепле выгоревшего

дома-сердца — эти «огненные» образы сопровождают тему смерти в последующих трилистниках, также содержащих многочисленные аллюзии на толстовскую повесть («Трилистник проклятия» и «Трилистник победный»). В «*Трилистнике траурном*» страх и ужас окружающих мертвеца людей воплощаются в фантастических образах организаторов панихиды: Ужас и Страх «материализуются» из мира вещей — завешенных белой тканью зеркал и горящих свечей.

<…> «Ах! Что мертвец! Но дочь, вдова...»
Слова, слова, слова.
Лишь Ужас в белых зеркалах
Здесь молит и поет
И с поясным поклоном Страх
Нам свечи раздает
(«Перед панихидой. *Сонет*») [Анненский 1990: 105].

Строгость соблюдения правил на проводах покойного, двоемирие происходящего соотнесены с жанровой принадлежностью стихотворений в составе трилистника — два сонета и баллада, сюжет которой традиционно строится на событии встречи между миром земным и «царством мертвых». В «Балладе» Анненского основной формой контакта «здешнего» и «потустороннего» миров становится диалог лирического «я», проклинающего смерть и намекающего на возможность самоубийства, с Дамой, открыто иронизирующей над собеседником.

<…> ... Будь ты проклята, левкоем и фенолом
Равнодушно дышащая Дама!
Захочу — так сам тобой я буду...
«Захоти, попробуй!» — шепчет Дама [Анненский 1990: 106].

Из разговора ясно, что изменить законы природы человек не в силах, но он наделен волей и только ее может противопоставить естественному для земного мира ходу вещей. В третьем стихотворении «Светлый нимб. *Сонет*» Анненский в названии акцентирует внимание на символической детали женского портрета. Если в предыдущей Даме угадывалась Смерть, то образ женщины в «черной фате» с «развившимся нимбом волос» и «тяжелыми серьгами» из аметистов вдохновляет

лирическое «я» на мечты, пробуждает его творческое воображение. В сознании поэта, уловившего детали и влюбившегося в дорисованный облик, вдова на похоронах превращается в идеал, Прекрасную Даму. Блеск аметиста преображает мир вокруг, воспринимается как огонек фантазии, волевой порыв художника в ответ на переживание ужаса и страха смерти, символический свет творчества. Сцена может быть соотнесена с эпизодом встречи Дон Жуана и Донны Анны.

<…> И так были безумны мечты
В чадном море молений и слез,
На развившемся нимбе волос
И в дыму ее черной фаты,
Что в ответ замерцал огонек
В аметистах тяжелых серег.
Синий сон благовонных кадил
Разошелся тогда ж без следа…
Отчего ж я фату навсегда,
Светлый нимб навсегда полюбил? [Анненский 1990: 106].

В одном из стихотворений «Тихих песен» («Рождение и смерть поэта. *Кантата*») Анненский уже упоминал в связи с образом поэта такую деталь, как вуаль Донны Анны. Голос, который предсказывал печальную судьбу творца, читал и плакал:

<…> Там в тяжком бреду
Томительный призрак,
Свой черный вуаль,
Вуаль донны Анны,
К его изголовью
Склоняя, смеется… [Анненский 1990: 78].

Отношение к Прекрасной Даме, Идеалу сложное и в «Трилистниках». С одной стороны, она вдохновляет героя на сопротивление смерти и искусство, с другой — для Анненского важна мысль о неприемлемости этических и эстетических «идолов» в творчестве и невозможности культа личности самого творца. Так, в письме к Т. А. Богданович от 6 ноября 1909 г. он писал:

> Но для меня не было бы более торжественного и блаженного дня, когда бы я разбил последнего идола. Освобожденная, пустая и все еще жадно лижущая пламенем черные стены свои душа — вот чего я хочу [Анненский 1979: 485].

После страстного увлечения Вагнером поэт будет критиковать композитора именно за «абсолютизм». В черновиках «Лекций по истории античной драмы», датируемых тем же 1909 г., содержится запись Анненского:

> Эстетический путь вагнеровской музыки к нашему сознанию полон очарований и самых подлинных наслаждений, но он проходит где-то мимо нашего сердца и не вызывает при этом наших симпатий. Абсолюты Вагнера не терпят возле себя сомнений, без которых для культурного человека нет теперь ни любви, ни ненависти. Вагнеровские абсолюты *требуют и покоряют* <…> [Анненский 2003: 43–44].

Музыкальная драма Вагнера, по словам поэта, — «и не жизнь и не мысль о жизни» [Анненский 2003: 44].

В развитии свето-цветового сюжета «Трилистник траурный», таким образом, становится в определенном смысле центральным, переломным миницикломом, задающим новый импульс размышлениям автора о безграничных возможностях фантазии художника и творимых ею призраках — малокровных по сравнению с жизнью.

Демонстрируя свободу творческого воображения, владения ритмом и словом, способность слиться с городской толпой, раствориться в пейзаже «асфальтового города» [Анненский 1990: 108], то есть стать всем тем, что дорого и тягостно каждому горожанину, поэт одновременно таит свой покой, тоскуя по запредельному. Во втором и третьем стихотворениях *«Трилистника тоски»* творческий процесс Анненским представлен контрастно, в черно-белом свете и цвете. В «Тоске припоминания» лирическому «я» открывается все «небытное», ощущаемое на уровне интуиции, существующее в ночной реальности нераздельно («мутно-черные пятна»), требующее выражения, рождения на свет.

Мне всегда открывается та же
Залитая чернилом страница.
Я уйду от людей, но куда же,
От ночей мне куда схорониться?
Все живые так стали далеки,
Все небытное стало так внятно,
И слились позабытые строки
До зари в мутно-черные пятна.
Весь я там в невозможном ответе,
Где миражные буквы маячат...
...Я люблю, когда в доме есть дети
И когда по ночам они плачут [Анненский 1990: 107].

Напротив, в стихотворении «Тоска белого камня» (1904) поэт вдохновляется «одурью» раскаленного солнцем города. «Колыбелью-темницей» называет Анненский летний Симферополь, в автографе — заголовок «В Симферополе летом» [см.: Анненский 1990: 571]. Белый камень южных строений лирическое «я» наблюдает во всевозможных оттенках основного цвета: «нищета бледнолицая», «<…> лиловатость отсветов / С высей бледно-безбрежных», «плиты белоснежные», «белый глянец фарфора» [Анненский 1990: 108].

Описание города раскрывает неожиданные психологические оттенки переживания: скука от жизни и понимание социальной неустроенности, безотрадности существования людей («Есть ли города летом / Вид постыло-знакомей?»; «И не все ли равно вам: / Камни там или люди?» [Анненский 1990: 107]), и как следствие этого противоречивого впечатления — ассоциация существования «я» с готовым трафаретом узора на посуде. Мечта, внутренний импульс в человеке уводят его сознание от внешнего впечатления в стихию утонченного эстетического переживания, так что в финале стихотворения узор обретает магическое действие, — пожалуй, оно сродни силе орнамента в исламской культуре, где плетение является способом постижения мира в символической форме:

<…> Так, устав от узора,
Я мечтой замираю
В белом глянце фарфора
С ободочком по краю [Анненский 1990: 108].

Заключительные строки стихотворения содержат иронию. Хрупкая, изысканная чаша — символ «замирания» мечты утонченного поэта, «глянец» искусства — намек на обманчивый блеск самого искусного вымысла.

Замирание, *застывание жизни в форме авторской фантазии* является естественным результатом творчества, однако для самого художника созданная им мифология может быть источником счастья или страдания. Так, попытка поэта остановить, преобразить поток жизни, уловить в нем чужое горе отражена в «*Трилистнике дождевом*». Свето-цветовой образ дождя в стихотворениях миницикла меняется, мутнеет, туманится: от «серебристо-светлой» сети («Дождик», 1909) — слез из «мутных глаз» слепого («Октябрьский миф») — до туманных «огней», «холодных брызг», «отравленного чада», не дающего лирическому «я» ощутить внешний мир и женское сердце («Романс без музыки»). Буквально перевоплощаясь в дождевые струи и осенний туман, поэт сердцем, мукой откликается на собственную фантазию — испытывает момент счастья, сострадание к несчастному калеке, замирает в «непроглядной» осенней сырости.

<…> О нет! Без твоих превращений,
В одно что-нибудь застывай!
Не хочешь ли дремой осенней
Окутать кокетливо май?
Иль сделаться Мною, быть может,
Одним из упрямых калек,
И всех уверять, что не дожит
И первый Овидиев век:
Из сердца за Иматру лет
Ничто, мол, у нас не уходит —
И в мокром асфальте поэт
Захочет, так счастье находит
(“Дождик”, 1909) [Анненский 1990: 110].

<…> И мои ль, не знаю, жгут
Сердце слезы, или это
Те, которые бегут
У слепого без ответа
(«Октябрьский миф») [Анненский 1990: 110].

<…> В непроглядную осень туманны огни,
Но туманней отравленный чад,
В непроглядную осень мы вместе, одни,
Но сердца наши, сжавшись, молчат...
(«Романс без музыки») [Анненский 1990: 111].

Наиболее загадочным является состояние лирического «я», описанное в стихотворении «Романс без музыки». Символ «туманных огней» у Анненского может толковаться и в связи с темой любви, однако перекличка произведения с «Прелюдией» из музыкального «Трилистника толпы», где автор сопрягает ощущение тумана и состояние «творческой печали», позволяет уловить здесь мотив неприкосновенности души поэта в осенней мороси.

Я жизни не боюсь. Своим бодрящим шумом
Она дает гореть, дает светиться думам.
Тревога, а не мысль растет в безлюдной мгле,
И холодно цветам ночами в хрустале.
Но в праздности моей рассеяны мгновенья,
Когда мучительно душе прикосновенье,
И я дрожу средь вас, дрожу за свой покой <…>
Мой взгляд рассеянный в молчаньи заприметь
И не мешай другим вокруг меня шуметь.
Так лучше. Только бы меня не замечали
В тумане, может быть, и творческой печали [Анненский 1990: 126].

В развитии темы творчества во второй части «Трилистников» драматизм и ирония поэта, не готового ни отказаться от фантазии, ни признать ее полноценнее жизни, заметно усиливаются. В отдельную группу можно выделить образы фантазий-призраков («Трилистник призрачный», «Трилистник весенний»), оживших статуй («Трилист-

ник в парке»), карнавальных масок («Трилистник балаганный»), мистически воплощенных ритмов и буддийской фразы («Трилистник шуточный», «Трилистник толпы»), одушевленных изображений на бумаге («Трилистник бумажный»). К другой — отнести образы фантастических механизмов (поезд, маятник, человек-машина) из «Трилистника вагонного», «Трилистника из старой тетради», «Трилистника шуточного». Подобные фантазии возникали уже в первых трилистниках цикла, в стихотворениях «Лунная ночь в исходе зимы», «Будильник», «Стальная цикада», в последних звучит горькое экзистенциальное обобщение, ирония автора, трагизм граничит с ужасом. В стихотворениях «Зимний поезд» и «Тоска маятника» развивается мотив маниакального преследования человека временем и смертью, инстинктивного перед ней страха («Человек. *Сонет*»).

Призраки Гамлета, Фауста, чернокнижника Финна из «Руслана и Людмилы», Дон Жуана, притворившегося монахом перед Донной Анной, наполняют «*Трилистник призрачный*», являясь знаками особого переживания неполноты и ограниченности «лунного мира», тщетности желания человека воплотить свою грезу. Как и в предыдущих трилистниках книги, луна освещает путь мысли лирического «я», внутри себя воспринимающего мир в блеклых («блекло-призрачная луна»), выцветших («выцветший покров»), мрачных («мрачная белизна») красках. Лазурь и огонь жизни противопоставлены «лунному холоду» фантазии о ней.

<…> А все ведь только что сейчас
Лазурно было здесь, что нужды?
О тени, я не знаю вас,
Вы так глубоко сердцу чужды.
Неужто ж точно, боже мой,
Я здесь любил, я здесь был молод,
И дальше некуда?.. Домой
Пришел я в этот лунный холод?
(«Nox vitae») [Анненский 1990: 112].

Герой «Квадратных окошек» — монах и отшельник, беседующий с луной, — очарован цветами собственной фантазии («Она была желаннее / Мне тайной и луной. / За чару ж сребролистую / Тюльпанов на

фате / Я сто обеден выстою, / Я изнурюсь в посте» [Анненский 1990: 113]). Инфернальная сила навевает воспоминание о плотском чувстве к женщине, чистую духовную связь с которой монах пронес через всю жизнь:

«<…> Ты помнишь сребролистую
Из мальвовых полос,
Как ты чадру душистую
Не смел ей снять с волос?
И как, тоской измученный,
Так и не знал потом —
Узлом ли были скручены
Они или жгутом?» [Анненский 1990: 112].

Герою предлагается чудесная встреча с воплощенным Идеалом («А знаешь ли, что тут она?»). Попытка приоткрыть «живую, как дым», чадру возлюбленной оборачивается крахом многолетней мечты отшельника. Ирония автора дьявольской насмешкой звучит в финале, когда герой видит над головой андрогина — женщину «с трясучей бородой» и рожками, конечную цель в достижении Эроса. Интонация субъекта выдает его крайнее замешательство, мужская ипостась возлюбленной, доставшаяся ей от плоти мужской мысли, воспринимается им с недоумением.

— «Она… да только с рожками,
С трясучей бородой —
За чахлыми горошками,
За мертвой резедой…» [Анненский 1990: 113].

Фата и «узкий след» возлюбленной — детали, намекающие на связь гротескового образа с Дамой из «Трилистника траурного». Драматизм переживания героя-творца из третьего стихотворения в миницикле («Мучительный сонет») заключается в невозможности найти счастье в вымышленной реальности, так как единственная опора для воображения — это мир действительных вещей и ощущений, ради него ис-

тинный мечтатель, а не «мохнатая гусеница»[1] из «Квадратных окошек» готов сам стать огнем или пожертвовать жизнью.

<…> О, дай мне только миг, но в жизни, не во сне,
Чтоб мог я стать огнем или сгореть в огне! [Анненский 1990: 114].

Нерасторжимая и мучительная связь с прошлым описана в стихотворении «Старая усадьба» из «*Трилистника из старой тетради*». Анненский отмечал, что для современного лиризма характерно «*я* в кошмаре возвратов, под грузом наследственности» [Анненский 1979: 102], следовательно, задача поэта найти новые символы для его выражения. Возвращение в разрушенную усадьбу, с тенями дома и сада, с руинами и тинами, обидами, намеками на прошлые братоубийства, ощущение «гнилости» в пространстве и переживание сопричастности ко всему произошедшему — все это происходит в ночи. В кошмаре лирического «я» всплывает призрак «мертвой нищей», колдуньи, которая, как в стихотворении «Сиреневая мгла», укоряет его за бездействие. Свет волшебного месяца имеет опору в реальности — ощущение неугасающей муки совести («месяц за год у луны»), которая, по Анненскому, восстает в человеке «против возможности найти цельность» [Анненский 1979: 110] и смириться.

<…> Ну как встанет, ну как глянет из окна:
«Взять не можешь, а тревожишь, старина!
<…> Столько вышек, столько лестниц — двери нет…
Встанет месяц, глянет месяц — где твой след?..»
Тсс… ни слова… даль былого — но сквозь дым
Мутно зрима… Мимо, мимо… И к живым!
Иль истомы сердцу надо моему?
Тени дома? Шума сада?.. Не пойму...
[Анненский 1990: 125–126].

В целом, фантастическая образность стихотворения раскрывает бессознательное состояние радости и ужаса от встречи с прошлым, его

[1] Противопоставление взято из статьи Анненского «Мечтатели и избранник» (1909) [Анненский 1979: 126].

кольцевая композиция с рядом вопросов, повтором фразы «Не пойму» и конечным многоточием намекает на недоумение, страшный сон или бред лирического «я».

Важную роль в последних трилистниках играют свето-цветовые символы столкновения мечты, фантазии, грезы лирического «я» с неизбежными жизненными обстоятельствами. Образы *застылости, неподвижности, онемелости*, судя по всему, отсылают к мысли поэта о воображаемой действительности, жизненные обстоятельства, напротив, действуют огнем и жаром. Столкновение «льда и пламени», «стихов и прозы» в «*Трилистнике ледяном*» прямых онегинских аллюзий не содержит, но по своей глубинной сути с пушкинской историей мечты и правды жизни Ленского все же перекликается.

<…> Для чего так сине пламя,
Раскаленность так бела,
И, гудя, с колоколами
Слили звон колокола? («Дочь Иаира») [Анненский 1990: 115].

Наблюдение уничтожения зимнего льда и снега весенним пламенем порождает в сознании лирического «я» размышление о гибели мечты, невозможности ее внешнего воплощения. «Мечта весны» у поэта — «когда-то голубая» [Анненский 1990: 114], «зимний плен» и лед — синий и голубой, снег — «сверкающе белый» и сиреневый [Анненский 1990: 115]. На деле все превращается в тлен, солнечный луч к зиме беспощаден, «непорочные сны» ее снегов приносятся в жертву, которая должна сгореть без остатка.

<…> Истомлена сверканием напрасным,
И плачешь ты, и рвешься трепеща,
Но для чудес в дыму полудня красном
У солнца нет победного луча
(«Ледяная тюрьма») [Анненский 1990: 114].

<…> Точно стада в тумане
Непорочные сны —
На томительной грани
Всесожженья весны («Снег») [Анненский 1990: 115].

В последнем стихотворении трилистника «Дочь Иаира» испепеляющему солнечному лучу противопоставлен «фитиль горящий», а ветхозаветному ритуалу жертвоприношения — тихое чудо Христа:

<…> Тот, грехи подъявший мира,
Осушавший реки слез,
Так ли дочерь Иаира
Поднял некогда Христос?
Не мигнул фитиль горящий,
Не зазыбил ветер ткань…
Подошел Спаситель к спящей
И сказал ей тихо: «Встань» [Анненский 1990: 116].

Фантастическая ситуация смешения «стихов и прозы» разворачивается в стихотворении «Перебой ритма. *Сонет*» из «*Трилистника шуточного*». В нем речь идет о ямбе, который «веленьем щучьим» выбивается из образцовой схемы, преображаясь в пэоны. Эталон ямба замирает «средь мерцаний золотых» — «проза утра», «мерцанье утра» стирают позолоту с живых ритмов. Анненский заметил его обновленную форму у Пушкина:

> Наши учебники, а вслед за ними и журналисты, говоря о русском стихе, никак не выберутся из путаницы ямбов и хореев, которые в действительности, кроме окончания строки, встречаются в наших стихотворных строках очень редко. Например, почти весь «Евгений Онегин» написан 4-м пэоном [Анненский 1979: 120].

Образцовый ямб разбежался по свету живыми ритмами, его «перебои» приспособились к передаче прозы жизни обычного человека.

Как ни гулок, ни живуч — Ям —
— б, утомлен и он, затих
Средь мерцаний золотых,
Уступив иным созвучьям.
То-то вдруг по голым сучьям
Прозы утра, град шутих,
На листы веленьем щучьим
За стихом поскачет стих [Анненский 1990: 133].

Едва ли не самым «прозаическим» в цикле является «*Трилистник вагонный*», первые строки которого посвящены описанию «тоски вокзала»: «О, канун вечных будней, / Скуки липкое жало... / В пыльном зное полудней / Гул и краска вокзала...» [Анненский 1990: 116]. Название миницикла, однако, дает образ вагона поезда из стихотворения «В вагоне». С точки зрения законов механики, находясь в замкнутой физической системе, невозможно определить, покоится она или равномерно движется. Этот психологический эффект, знакомое каждому ощущение Анненский использует для символизации состояния сознания лирического «я», застывшего в своих мыслях, отстраненного от реальности. Начало стихотворения исполнено на контрасте белого и черного, покоя и движения во вне, свет приглушен:

Довольно дел, довольно слов,
Побудем молча, без улыбок,
Снежит из низких облаков,
А горний свет уныл и зыбок.
В непостижимой им борьбе
Мятутся черные ракиты [Анненский 1990: 117].

В вагоне Анненский изображает мужчину и женщину, между которыми идет «непостижимая» вековая борьба мироощущений («До завтра, — говорю тебе, — / Сегодня мы с тобою квиты»), так что трагизм разобщенности происходит не от случайных обстоятельств. В одном физическом пространстве вагона Он отделен от внешнего мира заснеженным стеклом, от женщины — молчанием («Хочу, не грезя, не моля, / Пускай безмерно виноватый, / Глядеть на белые поля / Через стекло с налипшей ватой»), а Она настаивает на выяснении отношений, на их продолжении:

<…> А ты красуйся, ты — гори…
Ты уверяй, что ты простила,
Гори полоской той зари,
Вокруг которой все застыло [Анненский 1990: 117].

В литературно-критических статьях Анненский не раз писал о том, что женщина в большей степени обращена к внешнему течению жиз-

ни, чем мужчина: категория вины и ее искупления для нее действенны, они совпадают с внешним ритмом умирания и возрождения природы. Героиня, вероятно, поэтому и сравнивается с горящей полоской зари на низком, застывшем небе. Символика яркого света и цвета у Анненского также указывает на более крепкую связь женщины с «вещным миром». Безмерная истощенность героя от мыслей, его отстраненность напоминают состояние Гамлета, когда принц советует Офелии выйти замуж за дурака или уйти в монастырь. В шекспировской сцене, как и в стихотворении, мечтателя раздражает женская красота: «*Гамлет*: Ты красива? // *Офелия*: Принц, что вы хотите сказать? // *Гамлет*: А то, что если ты честная и красивая девушка, то твоей девичьей чести не надо бы знаться с красотой» [Шекспир У.]. Автор статьи «Проблема Гамлета», Анненский подчеркивает нераздельность-неслиянность мужского и женского, обреченность на трагизм параллельного существования в фатальной замкнутости вагона.

В стихотворении «Зимний поезд» образ паровоза, состоящего из гробов-вагонов «поколений и масс» людей [Анненский 1979: 477], буквально фонтанирует свето-цветовой символикой. Детали в описании поезда и ритмический строй стиха отсылают к «Фонтану» Ф. Тютчева (<1836>).

> Снегов немую черноту
> Прожгло два глаза из тумана,
> И дым остался на лету
> Горящим золотом фонтана [Анненский 1990: 117].

Чернота поглощает белизну снегов, поезд движется в ночи, которую «прожигает» свет его огней. Цветовой оксюморон («снегов немую черноту») окружающей картины, сочетающий белое и черное, совмещается в первой строфе с агрессивным светом головного вагона и дымом, имеющим неожиданную, противоположную серому свето-цветовую характеристику. Очевидная связь образа с тютчевским «смертной мысли водометом» дает основание предположить, что внешний облик поезда символически указывает на трагический парадокс человеческого существования между ужасом смерти и неистощимой энергией мысли, сформулированный Анненским как «хаос полусуществований» [Анненский 1990: 118]. Вторая строфа, в которой поезд в воображении

лирического «я» оборачивается драконом, как раз и демонстрирует полет фантазии человека, «завороженного» бегом времени, мечтой о будущем:

> <…> Я знаю — пышущий дракон,
> Весь занесен пушистым снегом,
> Сейчас порвет мятежным бегом
> Завороженной дали сон [Анненский 1990: 118].

В 3–9 строфах дается описание ночного «кошмара дум и дрем», в котором «Полночь», «Закат», «Рассвет», образующие дискретную структуру времени в нашем сознании, изображаются из глубины наполненного страхами человеческого подсознания как «призрачный монах», как «вор, наметивший карман», как немощный старик, приподнимающийся с «одра его томившей Тени» [Анненский 1990: 118]. Полночь проходит по вагонам «с разбитым фонарем, наполовину притушенным», среди приговоренных к смерти людей. Символическое цветовое решение Анненского — сочетание черного и красного: пытки, страх, казнь, кровь, смерть, ад.

> <…> Она — как призрачный монах,
> И чем ее дозоры глуше,
> Тем больше чада в черных снах,
> И затеканий, и удуший;
> Тем больше слов, как бы не слов,
> Тем отвратительней дыханье,
> И запрокинутых голов
> В подушках красных колыханье
> [Анненский 1990: 118].

В последней строфе Анненский разворачивает метафору человеческого существования как непрерывного преодоления боли: «Пары желтеющей стеной / Загородили красный пламень, / И стойко должен зуб больной / Перегрызать холодный камень» [Анненский 1990: 119]. Образ холодного вагона, стук колес поезда, не отделимый от музыки забывшейся во сне души, — такой фантазией Анненский завершает статью «Проблема Гамлета»:

> Мы *гамлетизируем* все, до чего ни коснется тогда наша плененная мысль. Это бывает похоже на музыкальную фразу, с которою мы заснули, которою потом грезили в полусне... И вот она пробудила нас в холодном вагоне, на миг, но преобразив вокруг нас всю ожившую действительность: и этот тяжелый делимый нами стук обмерзших колес, и самое солнце, еще пурпурное сквозь затейливую бессмыслицу снежных налетов на дребезжащем стекле... преобразило... во что?... То-то во что?.. [Анненский 1979: 172].

Образ «желтеющей стены» из паровозных паров, загородивших «красный пламень», возвращает нас к первой строфе стихотворения — к «горящему золотом фонтану», из которого «пары» образовались: не осилив реальности, человеческая фантазия закоченела и лишилась позолоты.

В основание другой развернутой метафоры мысли, точнее — «мыслестрадания» [Анненский 1979: 477] лирического «я» из «*Трилистника бумажного»,* Анненским заложен конкретный способ создания офорта. Поэт описывает манеру травленого штриха, при которой важнейшим технологическим приемом является выжигание металла кислотами («Как на меди крепкой водкой / Проведенные штрихи» [Анненский 1990: 120]). Наибольшую выразительность рисунку дает многоразовое травление. В последней строфе застывшая «черная дума» изображается в виде столпа дыма, окутанного неподвижными зимними кольцами.

<…> Ясен путь, да страшен жребий,
Застывая, онеметь, —
И по мертвом солнце в небе
Стонет раненая медь.
Неподвижно в кольца дыма
Черной думы врезан дым…
И она была язвима —
Только ядом долгих зим [Анненский 1990: 120–121].

Наивысшей точки напряжения символика черного цвета у Анненского достигает в образе «черной весны» и ночи Судного дня в «*Трилистнике весеннем*» и «Трилистнике замирания». В первом из них автор хоронит «мечту весны» человека, оказавшегося «среди природы,

мистически ему близкой и кем-то больно и бесцельно сцепленной с его существованием» [Анненский 1979: 102]. Ключевой сценой трилистника является «встреча двух смертей» в стихотворении «Черная весна (*Taem*)» (1906), в которой взглядами встречаются нос покойника («И, жутко задран, восковой / Глядел из гроба нос») и «черная весна», «тупо» глядящая ему прямо «в студень глаз».

> <…> И только изморось, мутна,
> На тление лилась,
> Да тупо черная весна
> Глядела в студень глаз… [Анненский 1990: 131].

Трагическая ирония Анненского, его отсылка к «Носу» Гоголя и толстовскому описанию торчащего носа покойного Ивана Ильича связаны с мыслью о том, что человек, хоть и обречен проиграть поединок природе, но не может жить без учреждения собственного порядка вещей и поэтому «осужден казаться самодовольным» [Анненский 1990: 217]. Свето-цветовой фон последнего пути покойного свидетельствует о тотальной обреченности на смерть всего существующего — мыслящего и немыслящего — на земле. «Черная весна» равнодушна и беспощадна: последний снег «темно-бел», изморось «мутна», ямы «бурые», лица живых людей «позеленелые». Последняя строфа стихотворения содержит прямое обращение автора к человечеству:

> <…> О люди! Тяжек жизни след
> По рытвинам путей,
> Но ничего печальней нет,
> Как встреча двух смертей [Анненский 1990: 131].

«*Трилистник замирания*» — предпоследний миницикл в издании 1910 г., в списке весны 1909 г. он завершал первую часть «Кипарисового ларца». Мысли Анненского о «болевых точках» современного лиризма — «абсурде *цельности*» [Анненский 1979: 109, 305, 109], «провалах и безднах» бессознательного [Анненский 1979: 110], потере Бога и поиске «оправдания для того, что мне кажется справедливым и прекрасным» [Анненский 1979: 457], — скрыты за описанием природных картин, в которых слышатся и пушкинское эхо («Эхо», 1831), и лермонтовский

вечерний звон («Унылый колокола звон...», 1830 или 1831), угадываются осенняя фантазия с кораблем из стихотворения «Осень (Отрывок)» (1833), облака и снежные вершины Кавказа.

В стихотворении «Я люблю» важна перекличка с Пушкиным, однако если у него эхо отзывается на звуки мира, то у Анненского лирический субъект-мечтатель своей фантазией пытается остановить мимолетное, обмануться «цельностью», «продлить этот беглый, объединяющий душу свет» [Анненский 1979: 109], поэтому насыщенные цвета переходят в оттенки, свет рассеивается. Поэт отдает предпочтение моменту «замирания» всего яркого и интенсивного («сверканье задорного смеха», зимнее утро, весеннее солнце), чтобы обмануться мигом несуществующей гармонии: «я люблю замирание эхо», «я истомы люблю полосу», «лиловый разлив полутьмы», «розовый отблеск зимы»:

<…> Я люблю на бледнеющей шири
В переливах растаявший цвет…
Я люблю все, чему в этом мире
Ни созвучья, ни отзвука нет [Анненский 1990: 135].

В отличие от лермонтовского героя, который в звуках вечернего колокола слышит вечность и свободу для божественной души, в природе находит творческую опору и Бога, современник Анненского обречен на вечное сомнение («Закатный звон в поле»):

<…> Что он сулит, этот зов?
Или и мы там застынем,
Как жемчуга островов
Стынут по заводям синим?.. [Анненский 1990: 135].

Природа со спящими горными вершинами и долинами, обещавшая у Лермонтова грядущий покой и отдых человеку («Из Гете» <1840>), теперь только «дразнит возможностью мира»: лес «туманится», небо пусто («синяя пустынь небес»), «пыль от сверкания дня» никак не уляжется. В ранней статье «Об отношении Лермонтова к природе» Анненский заметил, что «синий цвет неба уносил мысль поэта в мир высший» [Анненский 1979: 246], таким образом, не случайно именно синий цвет

в стихотворении «спускает» авторскую мысль с неба на землю, где ей приходится искать «жемчуга островов» в стоячих водах.

«Осень» в трилистнике Анненского связана с одноименным пушкинским стихотворением строкой многоточий, предваряющей основной текст и указывающей на принцип фрагментарности, ритмическими аллюзиями и тематически. Осенний пейзаж обесцвечен, солнечный свет приглушен («бледное светило», «едва <…> золотило», «в выцветшей степи», «туманная река»).

……
Не било четырех… Но бледное светило
Едва лишь купола над нами золотило,
И, в выцветшей степи туманная река,
Так плавно двигались над нами облака <…>
[Анненский 1990: 135].

В 1–4 строках Анненский выстраивает фразу, усекая грамматическую основу (река <текла>), и сказуемое «двигались», связанное только с подлежащим «облака» (существительное во множественном числе), начинает восприниматься как относящееся не только к области неба, но и земли. Зеркальная гладь воды и облака сливаются, прирастают к одному глаголу — этот языковой прием предваряет описание лопнувших струн, натянутых между небом и землей, и наступление вечной ночи жизни. Близкий по значению образ находится в стихотворении «Nox vitae» (с лат. «Ночь жизни») внутри «Трилистника призрачного»:

<…> Как странно слиты сад и твердь
Своим безмолвием суровым,
Как ночь напоминает смерть
Всем, даже выцветшим покровом [Анненский 1990: 111].

Лирическому «я» Анненского, в отличие от Лермонтова, «соединение блеска с движением» [см. Анненский 1979: 248] — блеска горных вершин с движением облаков — особенного эстетического наслаждения не доставляет, поэтому снежная белизна и кажется мертвой («снег

лежал в горах, и было там мертво»), а движение постепенно замирает в ощущении надвигающегося Апокалипсиса.

<…> А к утру кто-то нам, развеяв молча сны,
Напомнил шепотом, что мы осуждены.
Гряда не двигалась и точно застывала,
Ночь надвигалась ощущением провала…
[Анненский 1990: 135–136].

Трагизм стихотворения усиливается отсылкой к образу воображаемого корабля из пушкинского отрывка (11–12 строфы), который возникает сразу же после того, как в условной реальности перо поэта касается бумаги. Фантазия поэта как «громада» корабля; еще не осознав направления движения, она уже преодолевает собственную «недвижимость», покорившись внешним ветрам и волнам. «Гряда» гор и облаков у Анненского, несомненно, перекликается и с этой «громадой», и с «летучей грядой» облаков у Пушкина («Редеет облаков летучая гряда...», 1820), и с лермонтовским парусником, мечтающим о буре («Парус» <1832>), однако остается недвижимой, потому что фантазия поэта не может справиться с жизнью, она не знает, во что ее преображать. Образы и мотивы стихотворения могут быть буквально соотнесены с финалом статьи «Проблема Гамлета», отрывок из которого мы цитировали при разборе «Трилистника вагонного».

В *«Трилистнике одиночества»* мотив замирания представлен состоянием уединения («Полотно над окном моим / Не колышется» [Анненский 1990: 136]), однако световые и цветовые акценты смещены в область фантазии лирического «я», которая Анненским воспринимается одновременно и как смертный приговор к одиночеству для художника, и как единственная возможность слияния с жизнью за пределами отведенного ему времени и пространства. В наброске вступления к первой книге стихов, опубликованном посмертно под названием «Что такое поэзия?» (публ. 1911), Анненский, вдохновляясь сонетом Бодлера, размышляет о «душе поэта»:

Символы четырнадцати строк Бодлера — это как бы маски или наскоро наброшенные одежды, под которыми мелькает тоскующая душа поэта, и желая, и боясь быть разгаданной, ища единения со всем миром

и вместе с тем невольно тоскуя о своем потревоженном одиночестве [Анненский 1979: 204].

В двух первых стихотворениях «Лишь тому, чей покой таим» и «Аромат лилеи мне тяжел» герой-мечтатель сознательно отталкивает от себя женские «чары прелести» и земные «соблазны красоты». Солнечный свет, буйное цветение сирени, «пьяный» пчелиный рой и «голубой огонь» жизни воспринимаются лирическим «я» как обстоятельства, посягающие на его творческий покой, поэтому он вынужден сделать выбор в пользу иной реальности:

<…> Хорошо в голубом огне,
В свежем шелесте;
Только яркой так чужды мне
Чары прелести…

Пчелы в улей там носят мед,
Пьяны гроздами…
Сердце только во сне живет
Да меж звездами [Анненский 1990: 136].

Аромат лилии тяжел напоминанием об оборотной стороне всего яркого и пестрого — период цветения завершается смертью. «Голубому огню» жизни противопоставлены тяжелые «синие смолы» и голубые цветы фантазии, способной отравлять и воодушевлять человека.

Аромат лилеи мне тяжел,
Потому что в нем таится тленье…
Лучше смол дыханье, синих смол,
Только пить его без разделенья…
Оттолкнув соблазны красоты,
Я влюблюсь в ее миражи в дыме…
И огней нетленные цветы
Я один увижу голубыми… [Анненский 1990: 136].

Как кажется, Анненский все же успел распорядиться и дать указание сыну завершить «Трилистники» стихотворением, оказавшим-

ся одним из последних написанных поэтом. Во всяком случае, это подсказывает логика развития свето-цветового сюжета, трагический пафос которого в «*Дальних руках*» *(20–24 октября 1909 г.)* обрел возможность катарсического исхода. В понимании Анненского катарсис — это состояние «просветленного сознания» читателя или зрителя, которое «может свободно, хотя урывками, созерцать идеальный мир» и получать «не только пищу для его болезненно вспыхивающих аффектов, но и определенный *умственный интерес*» [Анненский 1906: 212]. Для знатока, переводчика и создателя трагедий такая расстановка с катарсисом в финале была более естественной, чем завершение цикла «мыслей-игл» образом самой черной ночи и «замеревшей» фантазии творца.

Два куста садовой розы у Анненского — сложный символ мысли, творчества и сотворчества, воплощение индивидуальной и коллективной фантазии. Лепестки роз по цвету двойственны, пурпурный включает в себя синий и красный, в нем скрывается огонь, который «зажат» и кажется розовым:

> Зажим был так сладостно сужен,
> Что пурпур дремоты поблек, —
> Я розовых, узких жемчужин
> Губами узнал холодок [Анненский 1990: 138].

Во второй строфе соцветия роз как руки ласковых сестер, в третьей — руки любовниц, которые соблазняют мысль лирического «я», в ночных фантазиях розы освещены искусственным светом («гейши фонарных свечений»). Не сказанные ими слова — невыразимое, руки связаны с образом поэта, у которого в момент вдохновения вдруг «пальцы просятся к перу, перо к бумаге» (Пушкин).

> <…> О сестры, о нежные десять,
> Две ласково дружных семьи,
> Вас пологом ночи завесить
> Так рады желанья мои.

Вы — гейши фонарных свечений,
Пять роз, обрученных стеблю,
Но нет у Киприды священней
Не сказанных вами *люблю* [Анненский 1990: 138].

Катарсическим потенциалом в стихотворении обладает мотив прирастания творца к стеблю мировой культуры, ведь его слово отражает все то, что было сказано до него, также все, что видел, слышал, ощущал он сам. В этом смысле поэт не имеет индивидуальности, он запечатлевает коллективный опыт, во всяком случае — таков идеал творца для Анненского. Во время работы над «Трилистниками» он писал одной из постоянных корреспонденток: «<…> центр чудесного должен быть перемещен из разоренных палат индивидуальной интуиции в чашу коллективного мыслестрадания» [Анненский 1979: 477]. Фантастический образ «дальних рук» — символ связи времен, они протянуты в прошлое и в будущее — к «другому» поэту и со-творцу.

<…> Как мускус мучительный мумий,
Как душный тайник тубероз,
И я только стеблем раздумий
К пугающей сказке прирос…
Мои вы, о дальние руки,
Ваш сладостно-сильный зажим
Я выносил в холоде скуки,
Я счастьем обвеял чужим [Анненский 1990: 138].

Волшебный цветок перекликается с растительным образом из статьи Анненского «Эстетика “Мертвых душ” и ее наследье», уже упомянутой нами при анализе первого из трилистников. В прозе поэта речь идет о том, что русского писателя И. А. Гончарова именно Гоголь научил «глядеть» и создавать своего героя из «узора жизненной ткани», сначала растворяя авторский взор в окружающих красках и формах, а затем собирая его в Обломове:

А еще интересовал Гончарова узор жизненной ткани, разбор всех этих нитей, теряющих в сплетении каждая свою исключительную

> окрашенность. До чего бы ни касалась, хоть мимоходом, кисть Гоголя, все тотчас же становилось вещью, типом. Гоголь безмерно множил небывалую жизнь этих типов, их божественную карикатурность. Но Гончаров писал с *брезгливым выбором*, он писал только *свое*, и притом непременно выношенное, давнее, улегшееся, сознавшее свою исконность и лишь трезво-буднично-типическое. // Ноздрев создан Гоголем. Ноздрев — гениальная выдумка поэта. Но Обломов — тот жил века, он рос, он культивировался незаметными приращениями куста или дерева; для самого Гончарова даже — Обломов долго прояснялся [Анненский 1979: 230].

В других редакциях и вариантах стихотворения «Дальние руки» мотив творчества звучал более открыто, образ рук поэта даже соотносился с «рабочей» темой (ср.: стихотворение «Рабочая корзинка» из следующего за «Трилистниками» цикла «Складни»):

> Вы — гейши на тонкой бумаге,
> Пять роз, обрученных стеблю,
> Но в мире нет сладостней магий,
> Чем ваше немое люблю [Анненский 1990: 550].

> Оставьте — усталый рабочий,
> Не надо его волновать…
> Не сыпьте ж под пологом ночи
> Щетины ему на кровать… [Анненский 1990: 550].

В черновом автографе руки-искусительницы названы «розами», «кошками», «колдуньями», их пальцы становятся словами («Но будет… Дремотно хмелея, / Бросаю волшебную нить… / Хотя бы во сне разлюбить / Слова твоих пальцев, алмея») [Анненский 1990: 550–551]. Творец осознанно выбирает фантастический мир как спасение от неизбежного уничтожения, но во сне в его голове, представляющей собой лабиринт вопросов и сомнений, пробуждается инстинктивный порыв к тому, чтобы просто жить, тогда он бросает «волшебную нить» воображения и проклинает его соблазны.

<…> Но знаю… дремотно хмелея,
Я брошу волшебную нить,
И мне будут сниться, алмея,
Слова, чтоб тебя оскорбить [Анненский 1990: 138].

В рассуждениях к столетию со дня рождения Достоевского Л. Шестов указал на одну из «истин», которая глядит на нас «своими странными и страшными глазами» со страниц его произведений — «фантастическое реальнее естественного» [Шестов 2: 80]. Анненский много размышлял о Достоевском и его героях, в том числе о «мечтателях», рожденных писателем в муках, «больных детях» его фантазии [Анненский 1979: 128]. В статье «Мечтатели и избранник» к избранным он причисляет «безумцев, мучеников мечты» — творцов, поэтов [Анненский 1979: 126]. Достоевский был одним из них и «рано осудил мечтателя, потому что он его пережил, а главное, потому что мечтатель боится жизни» [Анненский 1979: 126]. По-своему переживал в себе «мечтателя» и сам Анненский, «болезненно-влюбленный в не дающуюся ему жизнь» [Анненский 1979: 127] и буквально ощупью ищущий этической и эстетической опоры в ее вещественном составе.

В свето-цветовом сюжете «Трилистников» противостояние «мира вещей» и «мира идей» выражается в агрессивности и высокой интенсивности света и цвета внешнего мира и, наоборот, приглушенности, затуманенности, мягкости внутреннего. При этом «бездны» человеческого подсознания у Анненского также медные и огненные. Таким образом, то, что находится глубже осознанного, глубже мысли, серьезно осложняет отношения миров, неразрывно связывает их друг с другом, окрашивает мысль иронией, фантазию —трагическим сомнением. Сиреневый, голубой, поблекший пурпурный, аметистовый, синий — цвета мысли и «творческой печали». В первом из циклов «Кипарисового ларца» Анненский, таким образом, представил «внутреннего человека» и «внешнего человека» в их до абсурда невозможной «целостности», горько пошутив над естественностью для искусства фантастической реальности:

<…> И был бы, верно, я поэт,
Когда бы выдумал себя.
В работе ль там не без прорух,
Иль в механизме есть подвох,
Но был бы мой свободный дух –
Теперь не дух, я был бы бог…
Когда б не *пиль* да не *тубо*
Да не *тю-тю* после *бо-бо*!.. [Анненский 1990: 134].

Подчеркнем в итоге, что наши попытки уловить принципы символизации явлений, связанных со светом и цветом, и выявить логику развития свето-цветового сюжета в лирике поэта не могли бы состояться без опоры на литературно-критическое наследие Анненского. Доклад-статью «Бальмонт-лирик» (1904) можно даже назвать прозаическим конспектом «Трилистников», в которых мысли поэта о душевной жизни современников разовьются и обретут сложное символическое воплощение.

Список литературы
Источники

Анненский И. Ф. Из наблюдений над языком и поэзией русского Севера. Иннокентия Анненского. СПб.: Тип. Императорской Академии Наук, 1883. 16 с.

Анненский И. Ф. История античной драмы: Курс лекций. СПб.: Гиперион, 2003. 416 с.

Анненский И. Ф. Книги отражений. М.: Наука, 1979. 680 с.

Анненский И. Ф. Стихотворения и трагедии. Л.: Сов. писатель, 1990. 640 с.

Анненский И. Трагическая Медея // Театр Еврипида. СПб.: Просвещение, 1906. Т. 1. С. 205–265.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. М.: Худож. лит., 1936. Т. 26. 949 с.

Шекспир У. Трагедия о Гамлете, принце датском / пер. К. Р. URL: http://lib.ru/SHAKESPEARE/hamlet3.txt. (дата обращения: 12.09.2026)

Шестов Л. На весах Иова (Странствования по душам) // *Шестов Л.* Сочинения: в 2 т. М.: Наука, 1993. Т. 2. 560 с.

Исследования

Лавров А. В., Тименчик Р. Д. Иннокентий Анненский в неизданных воспоминаниях // Памятники культуры. Новые открытия. Письменность. Искусство. Археология. Ежегодник 1981. Л.: Наука, 1983. С. 61–146.

Малкина В. Я. Фантастическое в лирическом стихотворении: постановка проблемы // В поисках границ фантастического: на пути к методологии / под науч. ред. А. В. Синицкой, Е. А. Нестеровой. Вроцлав: Фонд «Русско-польский институт», 2017. С. 95–115.

Малкина В. Я. Фантастическое в ранних стихотворениях Н. С. Гумилева // Динамическая поэтика / Поэтическая динамика: Сборник статей к юбилею Дины Махмудовны Магомедовой / сост. и ред. В. Б. Зусева-Озкан, В. Я. Малкина. М.: ИМЛИ РАН, 2019. С. 30–39.

Тименчик Р. Д. О составе сборника Иннокентия Анненского «Кипарисовый ларец» // Вопросы литературы. 1978. № 8. С. 307–316.

References

Lavrov, A. V., and R. D. Timenchik. "Innokentii Annenskii v neizdannykh vospominaniiakh" ["Innokenty Annensky in Unpublished Memoirs"]. *Pamiatniki kul'tury. Novye otkrytiia. Pis'mennost'. Iskusstvo. Arkheologiia. Ezhegodnik 1981* [*Cultural Monuments: New Discoveries. Literature, Art, Archaeology. Yearbook 1981*]. Leningrad, Nauka Publ., 1983, pp. 61–146. (In Russ.)

Malkina, V. Ia. "Fantasticheskoe v liricheskom stikhotvorenii: postanovka problemy" ["The Fantastic in the Lyrical Poem: Defining the Problem"]. *V poiskakh granits fantasticheskogo: na puti k metodologii* [*In Search of the Boundaries of the Fantastic: Toward a Methodology*], ed. by A. V. Sinitskaya and E. A. Nesterova. Wroclaw, Russian-Polish Institute Foundation Publ., 2017, pp. 95–115. (In Russ.)

Malkina, V. Ia. "Fantasticheskoe v rannikh stikhotvoreniiakh N. S. Gumileva" ["The Fantastic in the Early Poems of N. S. Gumilev"]. *Dinamicheskaia poetika / Poeticheskaia dinamika: Sbornik statei k iubileiu Diny Makhmudovny Magomedovoi* [*Dynamic Poetics / Poetic Dynamics: A Collection of Articles in Honor of the Jubilee of Dina Makhmudovna Magomedova*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2019, pp. 30–39. (In Russ.)

Timenchik, R. D. "O sostave sbornika Innokentiia Annenskogo 'Kiparisovyi larets'." ["On the Composition of Innokenty Annensky's Collection 'The Cypress Chest'."]. *Voprosy literatury*, no. 8, 1978, pp. 307–316. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-308-331
https://elibrary.ru/GXXCRG
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Т. В. Зверева
Удмуртский государственный университет
г. Ижевск, Россия
А. В. Марков
Российский государственный гуманитарный университет
г. Москва, Россия

Два века русской классики в поэзии Владимира Британишского

Аннотация: Статья представляет комплексное исследование историософского проекта Владимира Британишского, сфокусированного на поэтической реконструкции XVIII–XIX столетий. Центральным объектом анализа является сборник «Движение времени» (1985), рассмотренный как метатекст, где документальная точность исторического нарратива соединяется с лирической интенсивностью и философской рефлексией. Исследуется поэтический метод Британишского, который определяется как «историческая оптика» — способ видения прошлого через призму культуры, искусства и судьбы частного человека. Статья раскрывает механизмы построения полифонического диалога эпох, в котором фигуры Петра I и И. Крылова, А. Радищева и П. Клейнмихеля, Ф. Прокоповича и А. Блока становятся соучастниками единого культурного процесса.

Ключевые слова: Владимир Британишский, историческая поэзия, русская классика, сборник «Движение времени», историософия, верлибр, поэтический метод, культурная память, диалог эпох

Информация об авторах:

Татьяна Вячеславовна Зверева, доктор филологических наук, профессор, Удмуртский государственный университет, ул. Университетская, д. 1, корп. 2, 426034 г. Ижевск, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0485-7664

E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Александр Викторович Марков, доктор филологических наук, профессор, Российский государственный гуманитарный университет, Миусская пл., д. 6. 125047 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6874-1073

E-mail: markovius@gmail.com

Дата поступления статьи в редакцию: 15.04.2026
Дата одобрения статьи рецензентами: 30.07.2026
Дата публикации статьи: 25.12.2026
Для цитирования: *Зверева Т. В., Марков А. В.* Два века русской классики в поэзии Владимира Британишского // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 308–331. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-308-331

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 308–331. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 308–331. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Tatiana V. Zvereva
Udmurt State University
Izhevsk, Russia
Alexander V. Markov
Russian State University for the Humanities
Moscow, Russia

Two Centuries of Russian Classics in the Poetry of Vladimir Britanishsky

Abstract: The article presents a comprehensive study of the historiosophical project of Vladimir Britanishsky, focused on the poetic reconstruction of the 18th–19th centuries. The central object of the analysis is the collection "The Movement of Time" (1985), considered as a metatext, where the documentary accuracy of the historical narrative is combined with lyrical intensity and philosophical reflection. The poetic method of Britanishsky is investigated, which is defined as "historical optics" — a way of seeing the past through the prism of culture, art, and the fate of a private person. The article reveals the mechanisms for building a polyphonic dialogue of eras, in which the figures of Peter I and I. Krylov, A. Radishchev and P. Kleinmichel, F. Prokopovich and A. Blok become participants in a single cultural process.

Keywords: Vladimir Britanishsky, historical poetry, Russian classics, collection "The Movement of Time," historiosophy, free verse, poetic method, cultural memory, dialogue of eras

Information about the authors:

Tatiana V. Zvereva, DSc in Philology, Professor, Udmurt State University, Universitetskaya St., 1/2, 426034 Izhevsk, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-0485-7664

E-mail: tvzver.1968@yandex.ru

Alexander V. Markov, DSc in Philology, Professor, Russian State University for the Humanities, Miusskaya Sq., 6, 125047 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-6874-1073

E-mail: markovius@gmail.com

Received: April 15, 2026

Approved after reviewing: July 30, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Zvereva, T. V., and A. V. Markov. "Two Centuries of Russian Classics in the Poetry of Vladimir Britanishsky." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 308–331. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-308-331

Владимир Львович Британишский (1933–2015) — поэт, переводчик, эссеист, принадлежит к тому поколению ленинградских шестидесятников, чье творчество сформировалось в пространстве между оттепельной публичностью и внутренней эмиграцией, между верой в социальный прогресс и трезвым историческим пессимизмом. Если ранняя его лирика, отмеченная влиянием Н. А. Заболоцкого, Л. Н. Мартынова, Г. С. Семенова, сфокусирована на экзистенциальных темах одиночества, любви, природы, то с 1970-х гг. в творчестве Британишского происходит мощный концептуальный сдвиг. Будучи по профессии геофизиком, исследователем пространства, поэт обращает свой взгляд к формам исторического времени, пытаясь не просто изобразить события, но проникнуть в сущность минувшего, услышать его внутренний ритм, воссоздать колорит той или иной эпохи и постичь внутреннюю логику исторического процесса.

Этот труд, сопоставимый с работой историка-архивиста, но подчиненный законам художественного синтеза, нашел свое наиболее полное воплощение в сборнике «Движение времени» (1985), который сам автор в подзаголовке обозначил как «историю России 1710-х – 1910-х годов». Перед читателем уникальное собрание стихов, в которых факт и вымысел, документ и лирическое переживание, пафос и ирония вступают в постоянный диалог, рождая многомерный образ русской классической культуры на протяжении двух столетий. К сожалению, выход этой книги почти не привлек внимание критики и академической науки. Исключением является отклик Ильи Фаликова на книгу В. Британишского «Петербург — Ленинград» [Британишский 2003], в которую вошли стихи из сборника «Движение времени» [Фаликов]. Фаликов определил петербургскую тему как основную в творчестве Британишского, а также обратил внимание на уникальность поэтического стиля («Вне стилей, школ, манер» [Фаликов]). Б. Голлер указал на «парнасскую закваску» Британишского, имея в виду, что

главной темой для этого автора всегда была история культуры как таковая [Голлер]. Критик подчеркнул и присущую «Движению времени» ориентацию на классицизм: «Он был неоклассик в прямом смысле слова. А если точней — просто классицист в самом старинном, чуть позабытом значении» [Голлер: 253]. Следует также назвать восходящую к теоретическим аспектам стиховедения статью А. В. Маркова, посвященную особенностям ритмической структуры сборника «Движение времени» [Марков]. Время от времени имя поэта упоминается в обзорных работах о поэтах ленинградской школы, но все же приходится констатировать, что творчество Владимира Британишского на сегодняшний день не получило должной научной оценки.

Цель настоящей статьи — представить развернутый анализ историософского проекта Владимира Британишского, раскрывающегося в сборнике «Движение времени». Данный проект будет рассмотрен как целостный метатекст, ориентированный на поэтический способ понимания истории, альтернативный как официозной историографии, так и романтическому мифотворчеству. Задачами настоящего исследования являются, во-первых, реконструкция и детальное описание уникального поэтического метода Британишского, который мы определяем как «историческую оптику» (систему принципов отбора, специфики авторского взгляда и художественного претворения материала прошлого). Во-вторых, мы постараемся проследить, как через эту оптику выстраивается галерея персонажей и сюжетов, составляющих плоть исторического нарратива. В-третьих, проанализируем формальные особенности, лежащие в основании поэтического сборника (жанровая природа, ритмика, лексика, композиция) и выявим, как форма становится выражением концепции «движущегося», незавершенного времени. Мы попытаемся определить место Британишского в широком контексте русской поэтической историософии, выявив как точки преемственности, так и радикальное новаторство его подхода.

Мы убеждены, что в «Движении времени» воссоздана целостная поэтическая модель истории, которая основана на персоналистическом принципе: исторический процесс есть, прежде всего, сумма человеческих судеб, мыслей, чувств и творческих актов, запечатленных в артефактах культуры. История, по Британишскому, принципиально антииерархична: взгляд автора с равным вниманием останавливается на императорах и крепостных, на великих поэтах и безымянных солдатах,

на шедеврах живописи и бытовых вещах. Одновременно история глубоко диалогична: прошлое не отгорожено от настоящего, активно взаимодействует с современностью, задавая ему неудобные вопросы и предлагая неочевидные параллели. Таким образом, наследие русской классики XVIII–XIX вв. предстает у Британишского не как минувшее, а как живая реальность, чье «движение» продолжается в сегодняшнем дне.

1. Историческая оптика В. Британишского: между документом, лирикой и вещью

Поэтический метод Владимира Британишского в работе с историческим материалом представляет собой сложный сплав, в котором можно выделить три компонента: скрупулезный документализм, глубокую лирическую проекцию и феноменологическое внимание к вещи, к детали как ключевому носителю духа времени. Подобный подход формирует ту особую *авторскую оптику*, которая позволяет поэту увидеть прошлое изнутри, минуя «общие места» с их готовыми историческими оценками.

«Движение времени» открывается сонетом «История есть греческое слово…», являющемся прямой цитатой из «Предуведомления об истории всеобщей и собственно русской» В. Н. Татищева. В отличие от «Истории Государства Российского» Н. М. Карамзина, сочинение Татищева «История России» почти незнакомо широкому кругу читателей, однако для самого Британишского «центр» и «периферия» условны — все, что однажды случилось, несет на себе отсвет истории. Важно, что слова Татищева не отделены от авторских, и в этом видится конструктивный принцип, лежащий в основании поэтического сборника, — отсутствие границ между прошлым и настоящим. Взгляд современного поэта направлен на «живое» историческое время, в потоке которого находится XVIII, XIX и XX вв.

За «татищевским предуведомлением» следует стихотворение «Сверкают молнии, грохочут громы…», в котором развернут миф Творения. Всякая великая эпоха зарождается из тьмы мифа, Новое время возникает из звука — грохота и грома («Све*р*кают молнии, *гр*охочут *гр*омы, / обу*гл*енных дубов че*р*неют *гр*обы, *гр*ом *гр*янет — сод*рог*нется д*р*евний лес, / и в *гр*озном *мире* элект*р*ома*г*нитном, *г*де мно*г*о лет спустя по*г*иб-

нет *Р*ихман, сви*р*епствует Пе*р*ун-Юпите*р*-Зевс» [Британишский 1985: 4]). Появлению Петра Великого (подлинного Героя и Демиурга Нового мира), предшествуют хтонические герои («волком рыскающий» по бескрайним просторам будущей империи Вещий Всеслов).

В соответствии с эпохальной оптикой XVIII в. доисторическое время осмыслено Британишским как время Хаоса («Еще в необжитой вселенной — ужас», «Еще герои лик звериный кажут», «Внизу, в дочеловеческих глубинах, / среди червей, корней и нор змеиных…», «темные стихии» [Британишский 1985: 4]). Во второй строфе имеются прямые отсылки к стихотворению Феофана Прокоповича «Прочь уступай, прочь…»:

> Прочь уступай, прочь,
> Печалная ношь!
> Коликий у нас
> Мрак был и ужас! [Прокопович: 218]

Британишский воскрешает одический жанр с антитезой прошлого (доисторической тьмы) и настоящего (исторического света).

В «Движении времени» миф сливается с историей и одновременно противостоит ей. Британишский точен по отношению к историческим фактам, он работает с материалом как исследователь-архивист: сверяет даты, цитирует редкие мемуары, вглядывается в старинные гравюры и вчитывается в документы. Так, стихотворение «Санкт Питербурх» рождается из детального рассматривания рисунков Федора Васильева 1710-х гг., где Петербург предстает еще не парадной столицей, а набором случайных построек среди пустыря, с «двумя коровами на переднем плане» (или «тремя коровами возле церкви») [Британишский 1985: 10]. Этот непритязательный, почти пунктирный рисунок становится для поэта более ценным свидетельством эпохи, нежели панегирик, ибо в зыбкости васильевских творений угадывается неуверенность, материальная хрупкость начинаний Петра.

Другой пример — стихотворение «Слон», где Британишский, опираясь на «Журнал» Петра Великого и публикацию в «Русской старине», восстанавливает курьезную и символически насыщенную историю о персидском слоне, подаренном царю, и тут же вступает в историческую и филологическую полемику: «Загадка вот в чем: в восемьсот восьмом /

Крылов (“По улицам слона водили...”) / писал об этом, самом первом, или / каком-нибудь уже совсем другом?» [Британишский 1985: 12]. Текст намеренно выстроен вокруг цифр («тыща семьсот двенадцатом году», «а было третье октября», «страница триста девяносто пять», «в восемьсот восьмом», «тыща восемьсот восьмидесятом»), но, в конечном счете, Британишскому важна не точность факта, а плоть мифа — проверяется способность факта обрастать культурными смыслами, превращаться в басенную аллегорию.

Интересно пристрастие автора к частным документам, практически не изученным и не вошедшим в культурный оборот на момент написания стихов (например, в стихотворении «Иван Долгорукой» Британишский подчеркивает, что «Записки» Долгорукого еще не стали достоянием науки: «Не успел им заняться Тынянов, / а Гуковским он вскользь упомянут, / нет его и у Лидии Гинзбург, / нет в учебниках, в семах и в “измах”» [Британишский 1985: 50]). В «Движении времени» в центр выдвигаются исторические нарративы, авторы которых не пытались принять какую-либо сторону, а скрупулезно фиксировали происходящее. Наряду с «князем-чудилой» Юрием Долгоруким («Уважал он лишь голую правду…» [Британишский 1985: 52]), это Дмитрий Борисович Мертваго («…пишет записки, как будто глядит с облаков / на тщетность тщеславий и временность временщиков…» [Британишский 1985: 53]). Британишский останавливает взгляд читателя на финале «Записок» Мертваго, с их этической максимой, позволяющей человеку устоять в круговороте русской истории: «В заключение советую сохранить спокойствие совести. Уверяю, что сие единое есть средство быть счастливым в се мире» [Мертваго: 230]. В этом смысловом ряду находится и «Дневник» А. В. Никитенко («Почтенная летопись! Тыща пятьсот страниц!» [Британишский 1985: 91]). Наконец, в последних стихотворениях сборника происходит обращение к личной родовой истории — к отцовскому юношескому дневнику («Уроки Чистякова»). Именно частные свидетельства, находящиеся по ту сторону официальной историографии, становятся подлинными документами эпохи. При этом документ для Британишского — не цель, а точка входа, задача поэта — не проинформировать читателя, а оживить время истории. Отсюда второй важнейший аспект поэтического метода Британишского: лирическое переживание истории как личной, почти интимной драмы. Не случайно в финальных текстах большая история сливается с исто-

рией рода. Рассказы отца о казни матросов в Кронштадте отчасти воспринимаются как личная история («Какой же это? Девятьсот седьмой? / Или шестой? Выходит, и со мной/ все это было: та эпоха, время…» [Британишский 1985: 115]).

История в изображении Британишского лишена абстрактности; она всегда пропущена через сознание и чувства конкретного человека. Поэт мастерски использует прием внутреннего монолога, чтобы дать читателю услышать голос самого персонажа, почувствовать его растерянность, сомнения, страхи и надежды… В монологе Феофана Прокоповича слышится не только уверенность просветителя, но и усталость одинокого интеллектуала в чужой и враждебной среде, осознающего, что просветительские реформы с трудом пробивают себе путь в России. Трагическая фигура Батюшкова явлена через пронзительную физиологическую деталь в пересказе Греча: «А ветер был такой / в тот день, что поднимал — Греч пишет — / фалды фрака. / Дул в спину Батюшкову, гнал во тьму, во тьму» [Британишский 1985: 57]. Ветер истории становится буквальным, осязаемым ветром, срывающим плащ с безумного поэта и гонящим его навстречу тридцатилетнему мраку. Даже в описании могущественного временщика Зубова и его обезьянки («История с обезьяной») Британишский находит точку экзистенциального прозрения, показывая, как унижение становится символом деградации государственной системы: «И над толпой холопствующей дряни / смех всемогущего временщика, / смешавшись с визгом малого зверька, / взлетал / и так летит через века» [Британишский 1985: 39–40].

Наконец, третий столп поэтики Британишского — это культ вещи, детали, материального следа эпохи. История говорит через архитектуру (церковь в Дубровицах, памятник Фальконе, здание Сената, Марсово поле и т. д.), через живопись (от гравюр петровского времени и рисунков Федора Васильева до картин И. К. Айвазовского, апокалипсических полотен Н. Н. Ге и «Красного коня» К. С. Петрова-Водкина), через бытовую утварь («Детали каждой сцены, / вплоть до любой булавки, / сверкают драгоценны, / как в антикварной лавке…» [Британишский 1985: 86]). В стихотворении «Красное и серое» поэт анализирует колорит петербургских повестей Гоголя, увидев в редких вспышках киновари на сером фоне формулу исторического бытия: «И этот ярко-красный блик / так озарит сплошную серость, / что ста-

нет нестерпима вмиг / вся жизнь… / А столько лет терпелась!» [Британишский 1985: 79]. В финальных стихотворениях сборника киноварно-алый цвет будет доминировать и станет символом нового революционного времени («Красный конь», «Буквы»). Сама материя, цвет становятся носителями исторической истины. Подобный взгляд «на вещи» позволяет Британишскому уклониться от прямых идеологических высказываний, предлагая более тонкий и убедительный способ критики: через демонстрацию уродства, абсурда или, напротив, сокрытой красоты мира прошлого.

Таким образом, его метод — это постоянный диалог между внешним (документ, вещь) и внутренним (переживание, рефлексия), где поэт выступает медиатором, переводчиком немого языка ушедшей эпохи на язык современной чувственности.

2. Галерея исторических персонажей: лица, маски и судьбы

Сборник «Движение времени» представляет грандиозную, разветвленную галерею персонажей, чьи переплетающиеся судьбы, мысли и поступки составляют живое тело истории. Британишский избегает создания иерархического пантеона «великих людей»; его интересует не статус, а человеческое содержание, не роль в официальной историографии, а драма индивидуального существования в тисках времени. Поэтому в одном смысловом поле у него оказываются императоры и крепостные, гении и неудачники, святые и грешники, образуя сложную полифоническую структуру, где каждый голос значим, потому что он принадлежит истории.

Эпоха Петра I и Екатерины предстает у Британишского как время титанических усилий и чудовищных противоречий, созидания империи и ломки человеческих судеб. Энергия петровской эпохи одновременно созидательна и разрушительна, что нашло свое воплощение в двойственности новой столицы: «Санкт Питербурх… Вот все, что есть. А то, что позже будет, / другие пусть изобразят в свой час» [Британишский 1985: 10]. Показательно, что в одном из первых стихотворений сборника «Привет из Амстердама!» ключевой для русской истории образ Петра Великого представлен опосредовано — через эрмитажную картину, на которой император изображен не монументальным брон-

зовым всадником и вершителем судеб, а обычным человеком («мальчишески веселый, фатоватый», просунувший «башку» в рыцарские латы [Британишский 1985: 7]). Рядом с ним — плеяда «птенцов гнезда Петрова», каждый из многочисленных героев (Ф. Прокопович, В. Н. Татищев, Я. В. Брюс и пр.) несет в себе зерно будущих конфликтов российской истории. Особое место в «Движении времени» отведено Феофану Прокоповичу (стихотворение «Ладожский канал» и четырехчастный цикл «Феофан Прокопович»). Для Британишского Феофан Прокопович — философ, русский Сократ, чей «соборный, всеобъятный разум» стал вместилищем идей европейского Просвещения. В «Ладожском канале» звучит мысль об исторической миссии России, объединившей сияние Востока и свет Запада. Феофан Прокопович уподоблен странствующему Улиссу, вбирающему в себя свет европейского знания, «корчующего невежество» и разбивающего в России «греко-латинский сад любомудрия» [Британишский 1985: 17]. Однако знание Платона, Аристотеля, Цицерона, Августина и Еразма не избавляет Прокоповича от «последних вопросов», на смертном одре он говорит о тщете знания: «Глава, глава! / Упившись разумом, где ся приклонишь?» [Британишский 1985: 19]. Яков Брюс окружен ореолом народной легенды («московский Фауст»), но его реальная жизнь — это жизнь отставного фельдмаршала, затворника, который в уединении размышляет о смысле пройденного пути и приходит к выводу: «Если на Руси наука будет цвесть / и будет ум в чести, то, стало быть, мы были!» [Британишский 1985: 23]. И уже в этой ранней формуле звучит главная боль и надежда всей русской интеллигенции.

Особое место занимает фигура Василия Татищева. Британишский видит в нем прообраз русского интеллектуала — администратора, ученого, книжника, чья истинная страсть заключена не в служебных успехах, а в бескорыстном служении знанию: «Вечно отрываемый от чтения, / город озирал хозяйским глазом… / все имел он: честь, чины, имение, / но всего превыше ставил — разум» [Британишский 1985: 20]. Судьбы этих персонажей воплощают и противоречивость русского Просвещения, и трагедию разума, и драму зарождающейся интеллигенции.

XIX в., особенно его вторая половина, становится эпохой нарастающего раскола между властью и обществом, официальной Россией и Россией мыслящей. Об истоках этого раскола говорится в текстах,

обращенных к началу петербургского периода русской истории: «Царство — одно, но России-то — две: / Разин на Волге и Петр на Неве» [Британишский 1985: 24], «Воздвигся Город над рекой. / Вознесся Всадник. Царь и конь / на каменной спине мужицкой» [Британишский 1985: 26]. С таким же пристальным вниманием Британишский рассматривает судьбы художников-творцов в условиях просвещенной монархии. В «Движении времени» выстраивается ряд трагических фигур: от пишущего униженные прошения Сумарокова («Заметки о Сумарокове») и вынужденного сочинять стихи за «чая фунт» и «кусок сукна» Василия Рубана («Василий Рубан и другие») — через замученного цензурой и долгами Николая Гнедича («Смотри, сколь многого успел достичь…») — до Ивана Крылова, который, по легенде, был на Сенатской площади и пронес увиденное через всю последующую жизнь («Жизнь Крылова»). Через этих и других персонажей показана драма русской интеллигенции, вынужденной идти на компромиссы с властью. В данном аспекте показательно стихотворение «Кипренский. Портрет С. С. Уварова. 1816 год», рисующее карьеру трех лицеистов — Уварова, Дашкова и Блудова («Три взрослых мальчика на побегушках, / готовых делать, что придется…» [Британишский 1985: 56]). Эта же тема звучит в «Карьерах лицеистов (Страницы дневника М. А. Корфа)» («…Модинька! Жаль мне тебя, чинушу! / Все обретя, потерял ты душу» [Британишский 1985: 70]) и в стихотворении «А у невских берегов…», героями которого стали Глинка, Кукольник и Брюллов («Три пропащих, три раба / в царской службе-кабале…» [Британишский 1985: 78]). Поэт не идеализирует своих персонажей, показывая их компромиссы и слабости, но именно через эти слабости делает их близкими.

Отдельная смысловая линия в «Движении времени» — судьба вольнодумцев и революционеров, бросивших открытый вызов государственной системе. Их портреты отчасти идеализированы, что во многом обусловлено временем написания поэтического сборника. Дмитрий Мертваго оказывается «едва ли не единственным», кто не раскланивается с Аракчеевым («Дмитрий Борисович Мертваго и его “Записки”»). Прозвучавший в «безгласной и немой» стране голос Барклая де Толли уподоблен «гласу вопиющего в пустыне» («Голос»). Однако Британишский и здесь смещает взгляд на периферийные сюжеты. Так, Радищев показан не столько как автор опального романа «Путешествие из Петербурга в Москву», сколько как отец, в сибирской

ссылке открывающий для сына «никуем не виденные… места» [Британишский 1985: 37]. Кюхельбекер в сибирском заточении предстает как человек, силой духа поддерживающий в себе огонь сознания: «Мозг бодрствует. Еще он не ослеп / и может поглощать насущный хлеб / четырехлетней давности журналов» [Британишский 1985: 74]. Апофеозом этой линии становится репинский «Отказ от исповеди», где образ революционера-смертника дан в почти иконописных тонах, как светоносный мученик новой веры: «Свет революционной ревностности: / страсть светится так, что святится» [Британишский 1985: 107]. Всё это просопография революции, личные портреты, через которые показана энергия мысли, зачастую превышающая данности характера.

Однако подлинным открытием Британишского становятся не главные герои учебников, а фигуры второго плана, «маленькие люди» истории, через которых эпоха раскрывается с неожиданной стороны — крепостная интеллигенция (музыканты, актеры, художники), чьи таланты эксплуатировались, а души калечились барским произволом; безликая толпа, народ, который в финале «Памятника» Фальконе осознается как та «сутулая скала», что держит на себе и коня, и всадника, и всю тяжесть имперского величия. Внимание к этим фигурам не просто демократизирует исторический нарратив, но радикально меняет его оптику: история перестает быть делом царей и героев, становясь общим — и часто безрадостным — уделом миллионов. Еще одним символическим решением данной темы является стихотворение «Гравюра петровского времени», в котором авторский взгляд прикован к статисту: «Движется история, а он / дует, дует, дует… Он лишь фон / для фигур, для действий, для сюжета» [Британишский 1985: 14]. Фон для Британишского представляет не меньшую значимость, нежели первый план картины, так как история не различает главного и второстепенного.

3. Поэтика формы: ритм движущегося времени

Несмотря на то, что композиция сборника подчинена хронологическому принципу, он все же является вторичным: стихотворения группируются не столько по десятилетиям, сколько по тематическим и образным перекличкам. В «Движении времени» воплощен не линейный маршрут от Петра Великого к Ленину (типичный вектор, в соответ-

ствии с которым в советское время выстраивалась логики истории), а скорее представлен монтаж эпизодов, смысловых узлов, вспышек авторской памяти. За «церковью-пророчицей» («Церковь в Дубовицах») следует лубочный «Привет из Амстердама!» — и в том и другом стихотворениях автор говорит о насильственном и искусственном внедрении западных форм. Однако именно «надрывная чрезмерность», с которой Новое время усваивает чуждую ему культуру, становится его существом. Тексты, посвященные Ф. Прокоповичу («Феофан Прокопович»), В. Н. Татищеву («Татищев»), и Я. В. Брюсу («Жизнь и легенда Якова Брюса, московского Фауста»), следуют друг за другом, формируя единое смысловое пространство. Британишский размышляет о разуме как главной категории эпохи Просвещения (все три персонажа «всего превыше ставят» разум, забывая о Боге). Расположенные рядом стихотворения об А. П. Сумарокове («Заметки о Сумарокове») и В. Г. Рубане («Василий Рубан и другие») образуют своеобразный диптих, в котором ставится еще одна существенная, проходящая через весь поэтический сборник проблема бедности и зависимости русской интеллигенции от вышестоящих. История о слоне («Слон») перекликается с басней Крылова, заостряя одну из важнейших для Британишского тем — трансформацию реального исторического факта в культурный миф. Подобный монтажный принцип позволяет поэту выстраивать неожиданные параллели, обнажать скрытые связи и конфликты, показывая историю как сложное переплетение, а не как простую цепь причин и следствий.

Историческое содержание у Британишского неотделимо от избранной им художественной формы, которая сама по себе является мощным выразительным средством и непосредственным воплощением концепции «движения». Поэт, известный в 1960-е гг. как один из мастеров русского верлибра, в «Движении времени» совершает сознательный поворот к более традиционным, рифмованным формам. Вместе с тем, подобное возвращение нельзя назвать регрессом или стилизацией; это сложный синтез, где опыт свободного стиха трансформирует классическую систему изнутри, порождая гибридную, чрезвычайно гибкую и выразительную поэтику.

Ритмика сборника «Движение времени» крайне неоднородна и как бы приспосабливается к материалу каждого стихотворения. Так, для описания петровской эпохи, ее хаотичной энергии, Британишский часто использует рубленый, нервный ритм, короткие строки,

обрывистый синтаксис, напоминающий документальную запись или черновик. «Санкт Питербурх. Вот церковь. Вот трактир. / Вот две коровы на переднем плане… / Рисунок — контурный, почти пунктир, / перо чуть-чуть дрожит, как будто мир / чуть зыблется, всплывая перед нами» [Британишский 1985: 10]. В данном случае ритм имитирует дрожание пера художника, неуверенность зарождающегося мира. Для передачи монументальных образов XVIII в., барокко и классицизма, поэт обращается к плавным, одическим интонациям, сложным синтаксическим периодам, как, например, в стихотворении «Ворота», описывающем проект праздничной иллюминации М. В. Ломоносова. В свою очередь для изображения бытовой ситуации, исторического или литературного анекдота, а также внутренних монологов используются разговорные, почти прозаические интонации, возникающие благодаря эллипсисам, вопросам, восклицаниям, синтаксическим переносам. Ритмическая полифония создает эффект «звучащего времени», где каждая эпоха обретает свой уникальный голосовой тембр.

Особого внимания заслуживает работа Британишского со словом. В «Движении времени» лексика представляет собой эклектичный сплав: в одном тексте соположены архаизмы, церковнославянизмы, термины, разговорная и сниженная лексика. Языковой синтез становится моделью исторического сознания Британишского — сознания, которое не выбирает между словом славянофилов и западников, между языком власти и языком народа, а пытается услышать и вобрать в себя их все, формируя тем самым целостный, хотя и внутренне противоречивый, образ национального прошлого.

Поэтическая форма сама становится содержанием, прямым выражением той «исторической оптики», которая видит мир в его становлении, в вечном движении и диалоге разнородных начал.

4. В контексте традиции: В. Британишский и русская историческая поэзия

Осмысление сборника «Движение времени» невозможно вне широкого контекста русской поэтической традиции, для которой обращение к истории всегда было способом самопознания и выработки национальной идентичности.

Прямым предшественником поэтической книги Британишского, на наш взгляд, являются «Думы» К. Ф. Рылеева, восходящие в свою очередь к «Историческим песням» Юлиана Немцевича (для Британишского как переводчика и исследователя польской поэзии связь Рылеева и Немцевича важна). Добавим, что современное литературоведение отмечено всплеском интереса к исторической проблематике и к художественному наследию Рылеева, которое во многом пересматривается [Живов], [Киршбаум], [Нестерова], [Жилина] и т. д. С рылеевскими «Думами» «Движение времени» роднит, прежде всего, попытка представить полномасштабную версию истории государства Российского; правда, в отличие от Рылеева, Британишский ограничивается историей имперского периода. В своей поэтической практике Рылеев опирался на аллюзийный принцип — через историческое прошлое поэт пытался понять настоящее (подобное прямолинейное отношение к истории вызвало критику со стороны современников, в первую очередь — А. С. Пушкина). Британишский также использует аллюзии, но прошлое значимо для него не только потому, что оно перекликается с настоящим, оно явлено в своей собственной уникальности и значимости. Принципиально меняется и сам подход к отбору исторических фактов. Если для Рылеева важны ключевые фигуры русской истории, то, как уже неоднократно было отмечено выше, для Британишского привлекателен исторический фон и второстепенные персонажи. Помимо этого, взгляд современного поэта прикован не столько к историческим деятелям, сколько к художникам (архитекторам, живописцам, поэтам). Однако главное отличие заключено в том, что в «Думах» конструируются мифы, в то время как в «Движении времени» осуществлена обратная операция, связанная с демифологизацией исторического сознания.

В «Движении времени» обнаруживается диалог с целым пластом классических текстов, обращенных к истории: от А. С. Пушкина с его «Полтавой» и «Медным всадником», где история предстает как поле столкновения личной воли и рока, имперского строительства и бунта стихии, через философскую лирику Ф. И. Тютчева и эпические опыты А. К. Толстого, к символистским мифологемам Вяч. И. Иванова и А. А. Блока, к трагическому историзму О. Э. Мандельштама и А. А. Ахматовой — эта традиция образует то смысловое напряжение, внутри которого работает Британишский.

Изучение диалога с предшествующей традицией требует развернутого, может быть, даже монографического изучения, поэтому в рамках настоящей статьи отметим лишь отдельные его составляющие. С Пушкиным Британишского роднит, прежде всего, установка на объективность, на «документальность» поэтического слова. Как и Пушкин, работавший с архивами для «Истории пугачевского восстания» и «Истории Петра», Британишский тщательно выверяет каждый факт. Однако если пушкинский историзм часто тяготеет к трагедийной, фатальной закономерности, то Британишский склоняется к более хаотичной, «мозаичной» картине. Его Петр — не столько демонический созидатель, сколько энергичный и своевольный ремесленник на троне; его Пугачев (воспетый в стихах о Разине и в подтексте «Братьев-разбойников») — не столько стихийная сила природы, сколько часть вечного русского бунта, уходящего корнями в ту самую народную толпу, что держит на плечах Медного всадника. От «культурологической» поэзии Мандельштама, где история предстает как интертекстуальный лабиринт, Британишский наследует внимание к артефакту, к вещи как сгустку времени. Но если для Мандельштама акрополь или собор являются элементами вечного словаря мировой культуры, то для Британишского церковь в Дубровицах или «Красный конь» Петрова-Водкина — это русские символы, кристаллизующие конкретные, национально окрашенные исторические сдвиги и надежды. Близость историософской концепции Британишского и Мандельштама усматривается, скорее, в ощущении апокалипсичности русского XX в. Приведем лишь одну очевидную параллель. В стихотворении Мандельштама «Царское Село» поездка к одному из самых значимых локусов русской культуры обретает временной вектор. Лирический герой осуществляет путешествие в прошлое, наблюдая этапы увядания Российской империи (от золотого Александровского века — к мрачной атмосфере конца XIX столетия). В финальной строфе возникает образ мертвой реальности, олицетворением которой становятся «мощи фрейлины» [Мандельштам: 76]. В «Движении времени» речь также идет о вырождении гениального замысла Петра и закате империи («Чудовищный мир этот — вымерший! / Тень! Невещественное наважденье! / Вымерший он! Он лишь тужится, силится / быть. Он давно уж безжизнен, как призрак…» [Британишский 1985: 103]), однако одновременно присутствует мысль о круговом

движении русской истории, и русская революция осмысляется как возвращение к утопической модели мира.

Наконец, с А. Блоком Британишского роднит ощущение катастрофичности XX в. Сборник «Движение времени» оканчивается событиями Февральской революции, автор обрывает разговор в преддверии «некалендарного настоящего XX века». Но события этого столетия уже увидены пророческим взглядом Блока («Он начинается, век войн и революций, / все будут втянуты в водоворот времен… / Рев пушек вновь и вновь, и реки крови льются, / и трупы склеваны несытым вороньем» [Британишский 1985: 112]. В стихотворении «На рубеже столетий (Блок и Белый)» возникает триединая формула русской истории: «В огонь, в метель и вьюгу!» [Британишский 1985: 112].

Выше уже говорилось о том, что в «Движении времени» история подвержена демифологизации. Британишский сознательно избегает создания новых героических или жертвенных мифов, будь то миф о Петре-демиурге, о декабристах-рыцарях или о народе-страстотерпце. Его герои лишены ореола: они показаны в быту, в слабостях, в компромиссах. Даже вождь революционеров в «Отказе от исповеди» изображен не столько как пламенный оратор, сколько как «невыспавшийся, ежащийся, / худой, всклокоченный, иззябший» человек [Британишский 1985: 107], чья святость проступает через предельную человеческую уязвимость. Эта антиромантическая, почти чеховская установка позволяет Британишскому говорить о трагедии без лишнего пафоса, о подвиге — без героизации, о зле — без прямого морализаторства. Его история лишена телеологии, ясной цели или «смысла»; она есть то, что есть — сложный, часто болезненный процесс, который можно лишь внимательно наблюдать и пытаться понять.

Как это ни парадоксально, но в данном аспекте Британишский ближе всего к традиции русского реализма XIX в., к М. Е. Салтыкову-Щедрину, которого он так тонко изобразил в нескольких текстах («Салтыков и Щедрин», «Градоначальники города Глупова», «Щедрин в лесу реакции»). Как и Щедрин, Британишский видит в истории абсурд, гротеск, уродство чиновников и долготерпение народа, но если Салтыков-Щедрин бичует яростной сатирой, в соответствии с журнальной культурой своего времени, то Британишский проводит ревизию русской истории более отстраненно. Он завершает большую традицию русской исторической поэзии, переводя ее из регистра мифа и траге-

дии в регистр трезвого, аналитического, но от этого не менее пронзительного свидетельства. «Движение времени» — это поэтическая сумма двух столетий, подведенная не с позиций победителя или судии, а с позиции внимательного и сострадающего наблюдателя, который понимает, что он — часть этого же незавершенного движения.

5. «Движение времени»: понимание исторического пути и миссии России

Безусловно, поэтический сборник Владимира Британишского — явление уникальное, это одно из немногих высказываний о русской истории, осуществленных на закате советской эпохи. Симптоматично, что в год выхода сборника в 1985 г. началась новая историческая эпоха. Так, сборник подводит итоги не только «петербургскому» (имперскому) периоду русской истории, но и новейшей советской истории, останавливаясь перед ее закатом.

Прежде всего, следует выделить интерес Британишского к рубежным эпохам, к ключевым точкам русской истории, в которых происходит изменение вектора движения. Это петровское время («Скоро новое летоисчисление будет. История / замерла на мгновение на повороте крутом» [Британишский 1985: 6], это александровская эпоха с ее обещаниями и надеждами («Весна 1801 года»: «О, незабвенная весна / отмен, прощений, возвращений! [Британишский 1985: 48]); Великая реформа 1861 г. («Счастливый год! Остановись, мгновенье! / Застыньте все как есть!..» [Британишский 1985: 91]); наконец, это рубеж XX столетия и революция, в основание которой положены жертвы, лежащие на Марсовом поле («Краеугольные камне времени нового, / как бы начало — а строить будет потом, / как бы фундамент чего-то, что лишь основано / Петросоветом, как Петербург — Петром» [Британишский 1985: 121]). История возвращается на круги своя, оказываясь все на том же рубеже — в преддверии нового летоисчисления и нового мира.

По Британишскому, русская история неотделима от утопии, более того, она только и возможна благодаря вере в другое. В одном из первых стихотворений сборника, рисующем узнаваемый русский пейзаж («глухие леса», «волчья да медвежья дебрь», «необжитые шири»), авторский взгляд различает «иные дали» («…виденья Средиземноморья:

/ маслина, кипарис, ливанский кедр» [Британишский 1985: 5]), ту «райскую страну», отсветы которой ложатся на полотна Андрея Рублева, Дионисия, и М. В. Нестерова… Феофан Прокопович представлен мечтателем, грезящим о греко-латинском «саде любомудрия», Михаил Ломоносов — созидателем ворот, отворяющим путь в идеальную Россию («Они отворены / в Россию мирную, в Россию без войны, / в цветущие сады “Российского покоя”» [Британишский 1985: 27]), а Василий Капнист — певцом райского острова, в котором «ни ябед, ни судилищ, ни судей…» [Британишский 1985: 58]. В стихотворении «Философы! Не верьте островам» происходит развенчание русской утопии — заветной мечты русского человека об Острове, где «всё дается даром» — однако в финальной строфе автор приходит к выводу о неизменности русской веры в утопию.

Вариантом обетованного рая в русском культурном сознании становится Италия. Парадокс заключается в том, что Италия, мыслимая как идеальный топос, недостижима также, как и остров Утопии. Об этом Британишский размышляет в стихотворении «Итальянское путешествие»: ни Карамзину, ни Боратынскому, ни Батюшкову не удается достичь желанных берегов. Вместе с тем, великие периоды русской истории теснейшим образом связаны с утопической мыслью. Поворот к реальности, как правило, приводит к оскудению и измельчанию России. Так, в «Градоначальниках города Глупова» вслед за Щедриным Британишский констатирует духовную гибель государства Российского («богомерзкие хари», «многоголовые Змеи Горынычи», «Чудовищный мир этот — вымерший» [Британишский 1985: 102]. Воскрешение из страшного дочеловеческого мира возможно лишь благодаря появлению новой утопии, которая на этот раз будет связана с мальчиком (неназванным по имени Владимиром Ульяновым), мечтающем о «нереальном» («Провинция 1880-х годов»). Эта же тема развернута в стихотворении «Репин: «“Отказ от исповеди перед казнью”», в котором «светящийся смертник» принимает страдание во имя новой веры («Весь обращенный к царству будущего, / он гибнет, но воскреснет в душах / как отрицанье мрака, тушащего / свет — свет который не потушишь») [Британишский 1985: 108].

Завершают сборник «Свободные стихи», представляющие собой уникальный случай скульптурного экфрасиса. Британишский визуально воспроизводит слова Овидия на цементной мемориальной до-

ске (раннесоветская монументальная пропаганда, использовавшая недорогие материалы и устойчивые для широких масс визуальные паттерны — так, шрифт этой доски представлял собой старославянский шрифтовой модерн, внедренный плакатами Первой мировой войны; но передававшая неподдельность революционного чувства):

Наступит зо
лотой век
люди будут жить
без законов
без наказаний
совершая добро
вольно то что
хорошо и
справедливо
[Британишский 1985: 122].

На Марсовом поле Россия в очередной раз набело начинает свою историю, символом которой становится «киноварно-алый» конь К. С. Петрова-Водкина, соотносимый одновременно и с фреской, и с красным флагом. Революционная история для Британишского всегда двойственна: это полное совпадение революционера со своим предназначением через систему внешнего и внутреннего семиозиса, но вместе с тем и столкновение с неизбежной ветхостью в *движении времени*, неизбежными складками устаревания отдельных нарративов. Только Британишский идет не от истории к меланхолии, но, наоборот, от меланхолии к истории.

Размышления Британишского об утопических аспектах русской истории неотделимы от философских идей, когда-то высказанных Г. П. Федотовым, Н. А. Бердяевым, П. В. Струве, А. Шмеманом и др. Последний проницательно писал:

> Утопизм в русском сознании особенно усилился после Петровской революции. В каком-то смысле она поделила Россию на лагерь «реалистический» и лагерь «утопический», и чем дальше шло время, тем пропасть между двумя этими установками сознания делалась всё очевиднее и глубже <…> Это и обусловило своеобразную настойчивость русской

> культуры, подверженность ее как поразительным взлетам, так и столь же поразительным падениям. Она словно всегда открыта для полной и безоговорочной переоценки всех ценностей под влиянием очередной утопии, очередной «абсолютной» идеологии [Шмеман: 60–61].

Мысль о вторичности реальности — одна из основополагающих в поэтическом сборнике Британишского («Плафоном и панно, / холстом или гравюрой, театром и кино / и лишь потом — натурой / становится пейзаж…» [Британишский 1985: 43]).

Наряду с этим в «Движении времени» содержатся раздумья об исторической миссии России, призванной объединить Запад и Восток («Восток и Запад Петр связал друг с другом, / Неву сближая с Волгою-рекою, / с Казанью, Астраханью, Шемахою…» [Британишский 1985: 15]). В процитированном перечне географических названий показательно появление Шемахи, связанной с идеей призрачности и потусторонности благодаря пушкинской сказке (образ исчезнувшей шамаханской девицы). Дом Феофана Прокоповича становится пристанищем для разных языков («На латинском, на древнееврейском, / итальянском, польском здесь поймут» [Британишский 1985: 19]). Кусковский парк несет в себе черты не только парков Вены и Версаля, но и сотней других европейских садов («Кусково»). При этом Британишский заостряет внимание на подражательном характере русского «европеизма»: «Кусковский парк ничем не виноват, / что чуть наивен этот маскарад» [Британишский 1985: 41].

Наконец, следует сказать, что Британишского интересуют не столько различия в исторических эпохах, сколько сходства. В сфере авторского видения — константы русской истории, то, что неизменно проявляется в настоящем. В данном аспекте наиболее иллюстративно стихотворение «Весна 1801 года», в котором имеются явные переклички с оттепелью: «Но отшипит в бокалах пена, / а охранители основ / подготовляют постепенно / успокоение умов» [Британишский 1985: 49]. Таким образом, Россия — это своеобразная арена, на которой разыгрывается борьба противоположных идей (западничества и славянофильства, либерализма и почвенничества), что и определяет специфику *движения времени*.

Поэтический цикл Владимира Британишского «Движение времени» представляет собой одно из самых значительных и оригинальных яв-

лений в русской поэзии второй половины XX в. Это не просто сборник стихов на исторические сюжеты, а целостный, глубоко продуманный художественный и интеллектуальный проект, предлагающий альтернативную модель постижения национального прошлого. Через призму разработанной поэтом «исторической оптики», синтезирующей документальную точность, лирическую эмпатию и феноменологию вещи, два века русской классики предстают не как череда правителей и войн, а как живое полотно человеческих судеб, творческих озарений, бытовых подробностей и культурных символов.

Основной вывод нашего исследования заключается в том, что Британишскому удалось создать поэзию как форму исторического познания, равноправную с научным исследованием, но обладающую своей, уникальной доказательной силой — силой художественного образа. Его метод, основанный на диалоге с документом, на вживании в персонажа и на фиксации значимой детали, позволяет избежать как сухости академического нарратива, так и вольностей романтического мифотворчества. Выстроенная им галерея лиц — от Петра I и М. В. Ломоносова до Д. Б. Мертваго и крепостного интеллигента — разрушает привычную иерархию «великих» и «малых», показывая, что история творится всеми одновременно, хотя и с разной мерой свободы и ответственности. Форма его стихов, гибридная, ритмически изощренная, лексически эклектичная, становится прямым воплощением идеи «движения» — незавершенного, противоречивого, полифонического процесса.

Таким образом, наследие русской классики в интерпретации Британишского утрачивает музейный лоск окончательности. Оно оказывается не закрытым томом, который можно поставить на полку, а открытым, длящимся разговором. «Движение времени» — это приглашение к этому разговору, где современный читатель оказывается не пассивным зрителем, а соучастником. Поэт не дает ответов и не выносит приговоров; он, как добросовестный реставратор, расчищает потемневший лак с картины прошлого, чтобы мы могли разглядеть подлинные краски, трещины, следы кисти. И в этом акте внимательного, почти любовного рассматривания и состоит, возможно, главный этический и эстетический урок его поэзии. Два века русской классики, пройдя через горнило его стиха, предстают перед нами не как далекая,

отчужденная эпоха, а как наше собственное, еще не до конца понятое и не изжитое прошлое, чье «движение» продолжает определять контуры нашего сегодня и завтра.

Список литературы

Источники

Британишский В. Л. Движение времени: книга стихов. М.: Сов. писатель, 1985. 128 с.

Британишский В. Л. Петербург — Ленинград. Стихи. Рассказы. Эссе. Петербургская серия. СПб: Алетейя, 2003. 279 с.

Мандельштам О. М. Собр. соч.: в 4 т. М.: Арт-Бизнес-Центр, 1993. Т. 1: Стихи и проза. 1906–1921. 370 с.

Мертваго Д. Б. Записки (1760–1824). СПб.: Русская симфония, 2006. 368 с.

Прокопович Ф. Сочинения. М.: Изд-во АН СССР, 1961. 506 с.

Исследования

Голлер Б. Мамонты. Апология Брита // Звезда. 2016. № 9. С. 240–259.

Живов В. Иван Сусанин и Петр Великий. О константах и переменных в составе исторических персонажей // Новое литературное обозрение. 1999. № 4 (38). С. 51–65.

Жилина Н. П., Синюк Е. Р. Образ княгини Ольги в думе Рылеева: агиографические ориентиры // Вестник Балтийского федерального университета им. И. Канта. Сер.: Филология, педагогика, психология. 2018. № 3. С. 56–62.

Киршбаум Г. Жанровые империализмы. Спор о принадлежности «Дум» // Новое литературное обозрение. 2017. № 2 (144). С. 77–92.

Марков А. В. Анапест истории и культурологический потенциал повествовательной поэзии: Британишский и Кривулин // Культура и образование: научно-информационный журнал вузов культуры и искусств. 2020. № 4 (39). С. 79–87. https://doi.org/10.24412/2310-1679-2020-439-79-87

Нестерова Т. П. Образы героев в «Думах» К. Ф. Рылеева // Русская речь. 2016. № 4. С. 3–9.

Фаликов И. Владимир Британишский. Петербург — Ленинград // Знамя. 2004. № 3. С. 133–139.

Шмеман А. Основы русской культуры: Беседы, 1970–1971. М.: Русский путь, 2021. 248 с.

References

Goller, B. "Mamonty. Apologiia Brita" ["Mammoths: An Apology for Brit"]. *Zvezda*, no. 9, 2016, pp. 240–259. (In Russ.)

Zhivov, V. "Ivan Susanin i Petr Velikii. O konstantakh i peremennykh v sostave istoricheskikh personazhei" ["Ivan Susanin and Peter the Great: On Constants and Variables in the Composition of Historical Characters"]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 4 (38), 1999, pp. 51–65. (In Russ.)

Zhilina, N. P., and E. R. Siniuk. "Obraz kniagini Ol'gi v dume Ryleeva: agiograficheskie orientiry" ["The Image of Princess Olga in Ryleev's Duma: Hagiographic Landmarks"]. *Vestnik Baltiiskogo federal'nogo universiteta im. I. Kanta. Seriia: Filologiia, pedagogika, psikhologiia*, no. 3, 2018, pp. 56–62. (In Russ.)

Kirshbaum, G. "Zhanrovye imperializmy. Spor o prinadlezhnosti 'Dum'." ["Genre Imperialisms: The Debate on the Belonging of 'Dumas'."]. *Novoe literaturnoe obozrenie*, no. 2 (144), 2017, pp. 77–92. (In Russ.)

Markov, A. V. "Anapest istorii i kul'turologicheskii potentsial povestvovatel'noi poezii: Britanishskii i Krivulin" ["The Anapaest of History and the Culturological Potential of Narrative Poetry: Britanishsky and Krivulin"]. *Kul'tura i obrazovanie: nauchno-informatsionnyi zhurnal vuzov kul'tury i iskusstv*, no. 4 (39), 2020, pp. 79–87. https://doi.org/10.24412/2310-1679-2020-439-79-87 (In Russ.)

Nesterova, T. P. "Obrazy geroev v 'Dumakh' K. F. Ryleeva" ["Images of Heroes in K. F. Ryleev's 'Dumas'."]. *Russkaia rech'*, no. 4, 2016, pp. 3–9. (In Russ.)

Falikov, I. "Vladimir Britanishskii. Peterburg — Leningrad" ["Vladimir Britanishsky: Petersburg — Leningrad"]. *Znamia*, no. 3, 2004, pp. 133–139 (In Russ.)

Shmemann, A. *Osnovy russkoi kul'tury: Besedy, 1970–1971* [*Foundations of Russian Culture: Talks, 1970—1971*]. Moscow, Russkii put' Publ., 2021. 248 p. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-332-353
https://elibrary.ru/GXYOKT
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. А. В. Журавская
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
г. Москва, Россия

«Размышление по случаю грома» И. И. Дмитриева и поэзия «ночи» (И. В. Гёте, Э. Юнг, Г. Р. Державин, В. А. Жуковский)

Аннотация: Статья посвящена стихотворению И. И. Дмитриева «Размышление по случаю грома» (1795), которое является переложением оды И. В. Гёте “Grenzen der Menschheit” (1781). Мы полагаем, что в данном тексте Дмитриев синтезировал предромантическую «ночную» поэзию и традицию русской философской оды. На материале двух редакций текста (1795 и 1805 гг.) показано, что стихотворение оказывается сжатой версией «юнгианского» настроения, адаптированной к жанровым и мировоззренческим нормам литературной среды Дмитриева: ключевые образы (пловец, буря, заря) возникли под влиянием образного языка «Ночных размышлений» Э. Юнга. В интерпретации данной проблематики Дмитриев сближается с Г. Р. Державиным. Прослеживается трансформация данных образов в раннем творчестве В. А. Жуковского (нравственные оды «Добродетель», ода «Человек» и др.). Таким образом, стихотворение Дмитриева осваивает европейскую предромантическую образность через призму державинской традиции; к этому же кругу образов впоследствии обращается Жуковский, переосмысливая его в рамках романтической религиозно-медитативной поэтики.

Ключевые слова: И. И. Дмитриев, И. В. Гёте, предромантизм, «ночная» поэзия, Э. Юнг, Г. Р. Державин, В. А. Жуковский

Информация об авторе: Алиса Владимировна Журавская, аспирант, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия.

E-mail: alisa16162000@yandex.ru

***Дата поступления статьи в редакцию*:** 14.06.2026
Дата одобрения статьи рецензентами: 29.09.2026
Дата публикации статьи: 25.12.2026
Для цитирования: *Журавская А. В.* «Размышление по случаю грома» И. И. Дмитриева и поэзия «ночи» (И. В. Гёте, Э. Юнг, Г. Р. Державин, В. А. Жуковский) // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 332–353. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-332-353

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 332–353. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 332–353. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Alisa V. Zhuravskaya
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

"Reflection on the Occasion of Thunder" by I. I. Dmitriev and the "Night" Poetry (J. W. Goethe, E. Young, G. R. Derzhavin, V. A. Zhukovsky)

Abstract: The article focuses on I. I. Dmitriev's poem "Reflection on the Occasion of Thunder" (1795), an adaptation of J. W. Goethe's ode "Grenzen der Menschheit" (1781). In this text, Dmitriev synthesized pre-Romantic "night" poetry and the tradition of the Russian philosophical ode. On the basis of the two versions of the text (1795 and 1805), the article demonstrates that Dmitriev's poem constitutes a condensed version of a "Youngian" meditative mood, adapted to the generic and ideological norms of Dmitriev's literary milieu: the key images (the swimmer, the storm, the dawn) emerge under the influence of the figurative language of Edward Young's "Night Thoughts." In interpreting this issue, Dmitriev stands in closer affinity with G. R. Derzhavin. The transformation of these images is further traced in the early works of V. A. Zhukovsky (moral odes such as "Virtue," the ode "Man," etc.). Thus, Dmitriev's poem assimilates European pre-Romantic imagery through the prism of the Derzhavin tradition; the same circle of images is later taken up by Zhukovsky, who reinterprets it within the framework of Romantic religious and meditative poetics.

Keywords: I. I. Dmitriev, J. W. Goethe, pre-Romanticism, "night" poetry, E. Young, G. R. Derzhavin, V. A. Zhukovsky

Information about the author: Alisa V. Zhuravskaya, Postgraduate Student, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia.

E-mail: alisa16162000@yandex.ru

Received: June 14, 2026

Approved after reviewing: September 29, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Zhuravskaya, A. V. "'Reflection on the Occasion of Thunder' by I. I. Dmitriev and the 'Night' Poetry (J. W. Goethe, E. Young, G. R. Derzhavin, V. A. Zhukovsky)." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 332–353. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-332-353

Стихотворение И. И. Дмитриева «Размышление по случаю грома» (1795) известно в двух редакциях[1]. При первой публикации оно было озаглавлено «На случай грома (подражание немецкому поэту Гёте)». Вторая редакция — «Размышление по случаю грома» — перепечатывалась самим Дмитриевым в прижизненных изданиях, она же приводится в более современных изданиях Г. П. Макогоненко [Дмитриев 1967] и А. М. Пескова [Дмитриев 1986]. Стихотворение Дмитриева является переводом («подражанием») стихотворения И. В. Ф. Гете “Gränzen der Menschheit” (1781) и не раз привлекало внимание исследователей [Жирмунский, Аверинцев 2002, Лагутина]. Обсуждался механизм трансформации: «Философская ода <Гете> становится у Дмитриева духовной одой» [Лагутина]; устранив гетевский «пантеизм», он создал свой вариант «религиозного гимна» [Жирмунский]. С. С. Аверинцев заинтересованно обсудил элементы «христианизации» текста; по его мнению, Дмитриев старался устранить «загадочное» и «стихийное», предлагая читателю «благочестивое назидание», но исследователь объясняет такое изменение не «непонятливостью» переводчика, а «необходимостью переводить лексику стихотворения с языка деизма на язык теизма», которую диктовала «логика языка» [Аверинцев 2002: 309]; сложный вопрос о том, был ли Гете именно «деистом», мы здесь не рассматриваем.

Сложность проблемы не исчерпывается обсуждением принципов перевода. В статье «Пушкин и Гёте» Аверинцев писал о специфике литературной деятельности на рубеже эпох, утверждая, что для этих поэтов глубокое усвоение классицистического рационализма не препятствовало, а, напротив, служило основой для преодоления его границ и выхода к новой, романтической эстетике [Аверинцев 1999: 193]. Дмитриев, по сути, является таким же писателем «переходного» типа: по справедли-

[1] Первая редакция 1795 г. [Приятное и полезное препровождение: 209]; вторая редакция — 1805 г. [Дмитриев 1805: 86]

вому замечанию А. М. Пескова, для Дмитриева «не существовало принципиального антагонизма между классицизмом и его стихами» [Песков: 7]. Усвоив уроки классицизма и не отказываясь от него, он обращается к предромантической проблематике и образности, не усматривая в них альтернативу этим урокам. «Размышление по случаю грома», которому посвящена настоящая статья — лишь один из возможных тому примеров. Наша основная цель — уточнить представления о контекстах стихотворения Дмитриева и соотнести его с европейской «ночной» поэзией, в частности в тех её интерпретациях, которые были предложены в лирике Г. Р. Державина и В. А. Жуковского[1].

Считается, что интерес Дмитриева к данному произведению Гёте возник под влиянием Н. М. Карамзина, который мог ознакомить его с текстом, полученным от И. Г. Гердера, либо из сочинения К. Ф. Морица "Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten" («Учение о богах») (1791) [Лагутина: 85]. Последняя версия представляется тем более правдоподобной, что Дмитриев обсуждал с Карамзиным данное сочинение, фрагмент которого был опубликован в июньском номере «Московского журнала» за 1792 г. под заглавием «Нечто из мифологии» [Московский журнал 1792]. Во всяком случае, письма Карамзина к Дмитриеву свидетельствуют о выраженном интересе к данному отрывку со стороны последнего[2].

Мориц, скорее всего, интересовал данный круг как автор одной из эстетических теорий, которая утверждает новый взгляд на задачи искусства[3]. В 1791 г. Карамзин писал о только что вышедшем в свет сочинении Морица в Германии: «Г-н Мориц, которого философический дух ищет во всем новых путей, предлагает митологию не как собрание запутанных аллегорий, но как язык фантазии» [Московский журнал 1791: 326][4].

---

[1] О рецепции ночной поэзии в России см.: [Заборов; Левин: 249–290; Топоров 1981; Топоров 2003; Виницкий]

[2] Ср. «Для тебя в Июне месяце будет нечто из Морицовой митологии» (14 июня 1792 г.); «Для чего по сие время не получаешь ты Мифологии?» (6 сентября 1792 г.); «Июнь пришлю с Сентябрем, который уже отпечатан» (21 октября 1792 г.) [Карамзин: 28, 30, 31].

[3] Этот интерес отмечен: [Кочеткова: 145]. Об эстетических программах Морица см. подробнее: [Moritz; Михайлов; Иванов 1993; Schrimpf].

[4] См.: [Иванов 1994: 13].

Во введении к «Учению о богах», которое и было опубликовано в «Московском журнале», Мориц формулирует идею самоценности художественного произведения. Прекрасный объект оказывается созданным только для самого себя, все части служат целому, а целое выражается через эти части:

> Всякое истинное творение искусства, всякий изящный вымысел есть сам по себе нечто совершенное, собственно для себя существующее и прекрасное от гармонического расположения частей своих [Московский журнал 1792: 279].

Миф, таким образом, рассмотрен как акт творчества, в котором аллегорическая составляющая если и присутствует, то лишь как нечто второстепенное:

> Прекрасная поэма изображает в большом и малом пространстве своем отношения вещей, жизнь и судьбу человеков, и, по словам Горация, учит мудрости лучше Крантора и Хризиппа, но все сие подчинено пиитическим красотам и не есть главная цель поэзии: ибо от того она и лучше учит, что учение не есть мета ее, и что оно, будучи подчинено изящному, делается прелестно и привлекательно [Московский журнал 1792: 279].

В развитии теории воображения Морица сыграл роль Гёте[1], стихотворения которого он приводит в «Учении о Богах» в качестве иллюстраций к статьям. Оду «Границы человечества» он рассматривает именно в этом контексте и приводит ее как пример осознания человеком силы божественного через призму мифологического сознания. Гёте воспевает дистанцию между человеком и божеством «в духе старого», то есть воспроизводя архаическое стремление облечь беспредельное в конкретную форму и описать богов по образу человека: «Утешительные контуры и очертания человека являются надежным рулем» (Перевод наш — *А. Ж.*) [Götterlehre: 72]. Тезис, который иллюстрирует стихотворение Гёте, сформулирован и в «Нечто из мифологии»: «Он <человек> часто бывает игралищем высочайших сил, <...> возвыша-

[1] Подробнее см.: [Schrimpf, Szondi: 82–98].

ющих и низвергающих его по своей воле» [Московский журнал 1792: 283] — именно это пытались осознать древние люди, стараясь создать миф о Юпитере, «очеловечивая» его.

Как известно, идея искусства как подражания природе занимает центральное место в эстетике XVIII в.; Мориц стремится ее переосмыслить. В его системе природа выступает не как предмет прямого копирования, а как образец способа творения: художник уподобляется природе-творцу, создавая произведение как замкнутый в себе внутренне необходимый и законченный мир, подчиненный своим внутренним законам. Заявив это, Мориц тем самым дистанцируется прежде всего от Шарля Баттё, мыслившего более прямолинейно:

> И так Гений, трудящийся для того, чтобы нравиться, не должен и не может выступать из пределов самой Природы. Он не может воображать того, чего быть не может: но обязан искать то, что есть [Баттё: 16].

Дмитриев вряд ли полностью разделял идеи Морица: наименее близки ему, тяготевшему в своей поэзии к традиционным аллегорическим жанрам, могли оказаться утверждения, ставившие под сомнение аллегорию как основу художественного творчества. Вместе с тем выдвижение в качестве ключевой категории «воображения», значимость которой классицисты хорошо понимали, но далеко не всегда выдвигали ее на первый план, уже приобретает особое значение и для европейских литератур, и для русской, чего Дмитриев не мог не понимать.

В переводе Дмитриева можно обнаружить косвенные следы влияния идей Морица, особенно если учесть их роль в формировании предромантической чувствительности. Стихотворение «Размышление по случаю грома» может быть интерпретировано как явление, формирующееся на стыке двух эстетических систем. Оно сохраняет форму духовной оды в том виде, в котором этот жанр существовал в классицизме, но одновременно обнаруживает черты, характерные для предромантизма (интенсификацию личностного переживания, медитативную глубину и др.). Это позволяет рассматривать тексты Морица не как источник заимствования, а как один из факторов, способствовавших усложнению художественного языка Дмитриева на переломе эпох.

Сравним обе редакции стихотворения Дмитриева с текстом Гёте, чтобы проследить зависимость от оригинала и механизм трансформации.

Сразу бросается в глаза главное отличие: Дмитриев начинает стихотворение восклицанием, отсутствующим у Гёте. Интенсифицируется ощущение страха и благоговейного ужаса, переживания при этом вызваны конкретным погодным явлением.

Гремит!.. благоговей, сын персти!
Се Ветхий деньми с небеси
Из тихой, благотворной длани
Перуны сеет по земли.
Всесильный! с трепетом младенца
Целую я священный край
Твоей молниецветной ризы,
И весь теряюсь пред тобой!
[Дмитриев 1805: 82]

Ср. начало стихотворения Гете:

Wenn der uralte,
Heilige Vater
Mit gelassener Hand
Aus rollenden Wolken
Segnende Blitze
Über die Erde sät,
Küß ich den letzten
Saum seines Kleides,
Kindlicher Schauer
Treu in der Brust[1] [Goethe: 81].

В дальнейшем мы увидим, что в тексте Гёте фигурируют «боги» во множественном числе, на фоне которых выделяется «древний Святой Отец» (“Heilige Vater”) (Аверинцевым он ассоциировался именно с Зевсом, а не с христианским Богом), Дмитриев же исполь-

[1] Когда древний / Святой Отец / Невозмутимой рукой / Из раскатистых облаков / благословенные молнии / Сеет по земле / Я целую последний / подол его одежды / с детским верным трепетом в груди (здесь и далее перевод наш — *А. Ж.*).

зует специфически библейские наименования [Аверинцев 2002: 224]. Эпитет «благословенный» (“segnende”), относящийся у Гёте к молниям, у Дмитриева («благотворный») переносится на «длань» Творца. Однако молнии именуются «перунами», что традиционно для торжественной оды, где фигурируют образы из античной мифологии, а «перун» выступает устойчивым атрибутом Юпитера (у самого Дмитриева есть другой текст, небольшая надпись к статуе Юпитера, где описано, что Фидий изобразил его «имущего перун в руках» [Дмитриев 1967: 268]), но в текстах духовного содержания такая лексика встречается редко. Мы не исключаем, что в данном случае употребление может носить окказиональный характер[1]. Подобный образ часто встречается так же в духовных одах Державина, и здесь не исключено его влияние.

Наиболее показательны фрагменты, раскрывающие место человека в мироздании.

Ср. У Гёте:

Denn mit Göttern
Soll sich nicht messen
Irgend ein Mensch.
Hebt er sich aufwärts,
Und berührt
Mit dem Scheitel die Sterne,
Nirgends haften dann
Die unsichern Sohlen,
Und mit ihm spielen
Wolken und Winde.
Steht er mit festen,
Markigen Knochen
Auf der wohlgegründeten,
Dauernden Erde;
Reicht er nicht auf,
Nur mit der Eiche

[1] См. соответствующую статью «перун»: [Словарь]. Словарь фиксирует два основных значения: прямое («молния, гром») и, что важнее для одической традиции, переносное — «громовая стрела, молния как атрибут карающего верховного божества», прежде всего Юпитера.

Oder der Rebe
Sich zu vergleichen [Goethe: 82][1].

У Дмитриева:

Ред. 1795 г.
Что человек? Стремится ль к тверди,
Касается ли темем звезд?
Нигде стопою ненадежной
Не может опереться он,
Игралище легчайших ветров!
Мозговыми ли стал костьми
На землю тверду, долговечну:
Пред дубом, ивой даже мал!
[Приятное и полезное препровождение: 209]

Ред. 1805 г.
Что человек? парит ли к солнцу,
Смиренно ль идет по земле,
Увы! там ум его блуждает,
А здесь стопы его скользят.
Под мраком, в океане жизни,
Пловец на утлой ладие,
Отдавши руль слепому року,
Он спит и мчится на скалу.
[Дмитриев 1805: 83]

Если у Гёте двойственность человеческой природы выражена в форме дидактического императива о недопустимости сравнения себя с богами[2], то Дмитриев передает ее через риторические вопросы. В оригинале речь идет о невозможности человека сравняться с природой по степени укорененности в бытии, у Дмитриева акцент смещается с назидания на субъективное переживание разрыва между стремлением к беспредельному и прикрепленности к тверди. В редакции 1795 г. усилено звучание обреченности по поводу осознания собственной малости, но при этом ее признание является формой утверждения своей прикрепленности к миру земному (не через прочность, а осознание собственной неустойчивости). Речь идет не о пассивной констатации ничтожности, а о душевных метаниях человека, который мечтает о прикосновении к беспредельному в мире, где он меньше «дуба» и «ивы» и не может найти опору.

В редакции 1805 г., в которой Дмитриев сильнее удаляется от оригинала, сохраняется указание на двойственность человеческой природы, и используются более знакомые читателю образы: вариант «паре-

[1] Так как с богами не должен сравнивать себя ни один человек. Если он поднимается и касается теменем звезд, то нигде не встанет его неуверенная подошва, и с ним играют облака и ветры. Если он стоит на земле твердыми, мозговыми костями, он не сравнится ни с дубом, ни с виноградной лозой.

[2] См., например: [Bruns: 100]

ние к солнцу» имеет устойчивую традицию в русской поэзии, восходя, в частности, к ломоносовскому «Утреннему размышлению о Божием величестве». Дмитриевский человек в духе ломоносовского хотел бы проникнуть в законы Вселенной, однако явственно ощущает пределы своего познания.

Кроме того, вводится аллегорический образ пловца во время бури[1], и появляется фатализм, при этом гибель пловца обусловлена его собственной пассивностью («отдавши руль»). Подобная трактовка отличается от стихотворений Г. Р. Державина и М. Н. Муравьева, озаглавленных идентичным образом «Буря», где образ странника также является символическим изображением человека, неспособного противостоять собственной судьбе, но акцент делается на провиденциальной помощи Творца, оберегающего человека в момент катастрофы. Другая трактовка встречается в «Потоплении» Державина, где подчеркивается неизбежность судьбы и скоротечность жизни[2].

Русская литература конца XVIII в. активно разрабатывает ночную тему, не без влияния «Ночных размышлений» Эдварда Юнга. По мнению В. Н. Топорова, поэзия Юнга играет здесь ключевую роль, так как под ее влиянием в «ночных» текстах возникает «тема смерти, неизбежно влекущая за собою две другие темы — жизни и бессмертия как временного и вечного преодоления смерти» [Топоров 2003: 103]. В русской традиции эта проблематика смыкается с жанром духовной оды, что и объясняет жанровое сходство текста Дмитриева с подобными произведениями.

Топоров не включает «Размышление…» в ряд «ночных» текстов, так как отсутствует эксплицитное упоминание ночи. Несмотря на это, нам кажется, что данный текст нельзя исключать из выявляемого исследо-

---

[1] Впервые отметил: [Жирмунский: 534]

[2] Стоит отметить, что данное стихотворение было написано по поводу смерти Ф. М. Дубянского, который утонул в Неве. Дмитриев по этому случаю также написал четверостишие, содержащее те же, что и у Державина, мотивы:

Любезного и прах останется ль безвестным?
Дубянского был дар: гармонией прельщать;
Страсть: дружба и любовь; закон: быть добрым, честным;
А жребий: бурну жизнь в пучине окончать.

Данную параллель отметил еще Грот, см.: [Державин 1: 752].

вателем поэтического комплекса. Стихотворение Дмитриева проникнуто тем же «ночным» состоянием души — благоговейным ужасом и рефлексией о месте человека во Вселенной. Гром может быть рассмотрен как ночное явление, он становится катализатором метафизического прозрения, как и ночная тишина у Юнга — данный мотив вписывается в русскую поэтическую традицию.

Дмитриев читал и обсуждал Юнга с Карамзиным[1], можно предположить влияние «Ночных размышлений» Юнга на обсуждаемый текст: разумеется, речь не о прямом подражании, а об усвоении комплекса философских идей и образного языка, связанного с «ночной» поэзией. «Размышление…» является скорее сжатой версией «юнгианского» настроения, адаптированной к жанровым и мировоззренческим нормам литературной среды.

Дмитриеву был известен перевод поэмы Юнга, осуществленный А. М. Кутузовым, довольно точный (Кутузова, как переводчика «юнговых ночей», он упоминает на страницах своих мемуаров) [Дмитриев 1866: 45]. В его переводе читаем:

> Я пробуждаюсь и выхожу из волнующегося моря сновидений, в котором кораблекрушением угрожаемый и отчаяния преисполненный дух мой, биемый волнами мнимаго бедствия, носился во все стороны; ибо потерял он кормило разума своего [Кутузов: 3].

Юнг пишет об утрате мыслью (в переводе Кутузова — духом) «кормила разума» во время сна, образ плавания по бурному морю используется для описания внутренних терзаний, которые испытывает душа. Буря у Дмитриева — не просто метафора жизненных препятствий: ситуация кораблекрушения — последствие утраты ума, блуждающего «там». Стихия трактуется как страсти, волнующие душу, которым отдается человек: он находится в состоянии сна и теряет контроль разума — отдает «руль» рассудка «слепому року», что и приводит его к гибели.

Гёте завершает стихотворение размышлением о включенности человека в «вечный поток», при этом уже была отмечена пассивная роль богов в данном образе[2]:

---

[1] См.: [Карамзин: 352].

[2] См.: [Bruns: 99].

Was unterscheidet
Götter von Menschen?
Daß viele Wellen
Vor jenen wandeln,
Ein ewiger Strom:
Uns hebt die Welle,
Verschlingt die Welle,
Und wir versinken [Goethe: 82][1].

У Дмитриева, разумеется, подобных рассуждений нет; он сосредотачивает внимание на онтологической дистанции между человеком и Творцом[2]:

Ты дхнешь, и двигнешь океаны!
Речешь, и вспять они текут!
А мы... одной волной подъяты,
Одной волной поглощены!
Вся наша жизнь, о Безначальный!
Пред тайной вечностью твоей —
Едва минутное мечтанье (вар. 1795 г. — Мечтание часов крылатых),
Луч бледный утренней зари
[Дмитриев 1805: 83].

Можно предположить, что аллегорический образ пловца во второй редакции возник именно под влиянием данной строфы. Отказ Дмитриева от идеи «вечного потока» в пользу мотива единичной, поглощающей волны усиливает идею треволнений судьбы. Дмитриев акцентирует внимание на всемогуществе Творца, управляющего Вселенной, и необходимости человека на земле подчиняться судьбе и року, при этом противопоставление «а мы» позволяет предположить, что рок не является инструментом провиденциальной воли, а предстает как стихийная сила, ведущая к гибели. Эта идея находит

[1] Что отличает богов от людей? Что множество волн / Перед ними проходят, / Вечный поток: / Волна поднимает нас, / Волна поглощает нас, / И мы тонем.

[2] Впервые отметил: [Аверинцев 2002: 224]

подтверждение и в финальном четверостишии, которое представляет патетическое обращение к Богу. Земное существование предстает как плавание по бурному морю («океану жизни») во мраке, и лишь заря как традиционный символ божественного откровения и спасения способна этот мрак рассеять. Возникает имплицитное противопоставление дня и ночи. Человеческая жизнь со всеми ее устремлениями уподобляется мгновению перед наступлением утра — «пред тайной вечностью» Творца, и человек своей мечтой устремлен именно туда. Довольно характерные образы, см. например, снова в переводе Кутузовым Юнга:

> Жизнь сия есть начало, темный свет, рассветание, утренний свет, преддверие бытия нашего. Закрыто еще позорище жизни, единая смерть, единая многосильная смерть в состоянии поднять тяжелый затвор оных… [Кутузов: 15].

Юнг пишет о земной жизни как о подготовке к смерти, которая и является жизнью подлинной, подчеркивает трагичность земного существования. В стихах Дмитриева подобная апология смерти отсутствует. Он утверждает всесилие Творца и останавливается лишь на констатации скоротечности человеческой жизни и противопоставлении ее вечности. Вечность является божественным атрибутом, перед ней и обретает смысл краткая земная человеческая жизнь. Дмитриев откликается на актуальные веяния эпохи, приближая текст к медитативной образности «ночной» поэзии, при этом не выходя за рамки рассудочно-дидактической риторики.

Данная трактовка формируется в русле державинской рецепции «ночной» поэзии (на параллели между текстами Юнга и Державина указал еще Я. К. Грот [Державин 1: 464, 792]). Стоит отметить сходство идейных комплексов у Дмитриева с выраженными в державинских текстах («На смерть князя Мещерского» (1779), «Бог» (1784), «Водопад» (1791))[1]. Ср. например, в оде «Бог»:

[1] Топоров также связывал данные тексты с «Ночными размышлениями» Юнга [Топоров 2003: 102]

Лишь мысль к тебе взнестись дерзает,
В своем величьи исчезает,
Как в вечности прошедший миг
[Державин 1: 195].

Или в оде «Успокоенное неверие», написанной ранее (1779), где утверждается необходимость смирения перед непостижимым промыслом, также обнаруживаются некоторые параллели с дмитриевским текстом ("Ты дхнешь, и двигнешь океаны! / Речешь, и вспять они текут!"):

Он взором волны укрощает,
Он всей природой мне вещает:
«Испытывать судьбы забудь,
Надейся, верь — и счастлив будь!»
[Державин 1: 70].

В поэзии Державина гром, буря, ночь — это проявления силы Творца, которые вызывают физически ощутимый ужас перед стихией и Божественным величием, подчеркивая ничтожность человека. Тон часто ораторский, дидактический, исполненный благоговейного трепета. См., например, образы в стихотворении «Гром» (1806).

Данные размышления Державина пересекаются с его романтическими представлениями о провиденциальной миссии поэта — создается образ титанического поэта-демиурга (ср. образ поэта в «Лирике», который «пятою черны бездны давит, челом касается звездам» [Державин 3: 523] — в противопоставление дмитриевскому-гетевскому человеку).

Человек Дмитриева лишен этой грандиозности, он по определению слаб и не может позволить себе державинского дерзновения. Но важно подчеркнуть, что Дмитриев, как и Державин, переводит вселенский конфликт в план личного переживания, где личность растворяется в вечном и беспредельном.

Тексты в юнгианском духе есть и у Карамзина, но в его лирике ночь и природные явления чаще связаны с меланхолией, тихими размышлениями, интимными переживаниями: ночь становится идеальным временем для культивирования чувствительности и меланхолическо-

го созерцания природы[1]. Герой Карамзина обращен сам к себе, герои Дмитриева и Державина обращены к Богу. Стихотворение Дмитриева с его начальным окриком, образами грома, молний-«перунов» и всесильного Бога, по эмоциональному накалу и пафосу ближе к державинской поэтике. Однако такое обращение к «ночной» лирике не является, конечно, единственным у Дмитриева. Некоторые стихотворения оказываются ближе карамзинской поэтике. Один из ярких примеров — стихотворение, озаглавленное «Ночь» (1796), которое, как отметил Топоров, является «эталоном поэтического изображения ночи» [Топоров 2003: 184]. В последней строфе можно наблюдать характерное противопоставление «здесь» — «там» (в данном случае имплицитное, так как «там» не названо, есть лишь указание на скоротечность жизни «здешней», основу которой должна составлять «добродетель»).

В. А. Жуковский писал о «Размышлении по случаю грома»:

> Ваши стихи «Размышление по случаю грома», переведенные из Гёте, были первые, выученные мною наизусть в русском классе, и первые же мною написанные стихи (без соблюдения стоп) были их подражанием [Жуковский 16: 179][2].

Некоторые ранние опыты Жуковского обнаруживают яркие параллели с текстом Дмитриева. Уже в первых творческих опытах Жуковского («Майское утро» (1797), «Мысли при гробнице», две оды «Добродетель» (1798)) формируется устойчивый круг тем: бренность земного существования, бессмертие души, проблема веры и границ человеческого познания, который восходит как к русской литературе XVIII в., так и к западноевропейской поэзии (Томсон, Грей, Юнг в какой-то степени, но он уже скорее «вне сферы литературных связей» [Топоров 1981: 263]). «Ночная» поэзия Жуковского обретает религиозно-мистическую окраску, меланхолическое настроение служит задачам нравственного и духовного самоуглубления. Важно отметить, что для обращения к одним и тем же нравственно-философским проблемам используется та же образная система. Показательна в данном случае вторая ода «Добродетель» (1798), где также появляется аллегорический образ пловца-странника,

[1] См.: [Виницкий, Топоров 2003: 180].

[2] См.: [Жирмунский: 66].

но в данном случае тема скорее представлена в виде меланхолической медитации о жизненном пути, которая разрешается в утверждении добродетели как единственного пути к личному спасению.

Ода «Человек» (1801), написанная под впечатлениями, испытанными в Благородном пансионе, контаминирует державинскую и карамзинскую традицию [Кочеткова: 193; Левин 1970: 260; Жуковский 1: 435]. Отмечено и влияние Юнга, но, как справедливо указал Топоров, юнгианское возникает через державинское [Топоров 1981: 225].

Как мы уже показали выше, Дмитриев не исключен из данной традиции. Его текст использует те же образы и символику, при этом обнаруживаются яркие текстуальные параллели. Ода «Человек» состоит из двух частей: первая часть почти дословно развивает мотивы Дмитриева и Державина (возмущение, отчаяние, осознание собственной ничтожности):

Ничтожный человек! что жизнь твоя? — Мгновенье.
Взглянул на дневный луч — и нет тебя, пропал! [Жуковский 1: 49]

Аналогично своему предшественнику, Жуковский использует комплекс ключевых мотивов: антитезу «человеческая жизнь — вечность», метафору жизни как мимолетного луча, а также образы поглощающей волны и человека — «игралища ветров»:

Несчастный, поглощен могучими волнами,
Ты страшну смерть находишь в них.
В бессилии своем, пристанища лишенный,
Гоним со всех сторон, ты странник на земли!
Что твой парящий ум? что замыслы твои?
Дыханье ветерка, — и где ты, прах надменный? [Жуковский 1: 50]

Однако во второй части оды провозглашается величие человека, заключенное в бессмертии его души и устремленности к добродетели как залогу спасения. Таким образом, Жуковский предлагает преодоление мысли о границах собственного существования через внутреннее, нравственное совершенствование и добродетель. Оду «Человек» можно рассматривать как идейное развитие тех же философских вопросов, что были поставлены в «Размышлении...» Дмитриева.

Зависимость текста Жуковского от произведения Дмитриева не может считаться доказанной: отсутствует автограф текста Дмитриева, мы не знаем, когда была подготовлена вторая редакция (до 1805 г. или ранее) и когда мог ознакомиться с ней Жуковский. Вместе с тем, имеются основания для постановки соответствующей гипотезы. Скорее всего, как дмитриевское переложение, так и гётевский оригинал были известны Жуковскому. Приведенные нами параллели свидетельствуют о творческом диалоге в рамках общей системы образов. При этом Дмитриев оказывается ближе к державинской поэтике, в то время как Жуковский — к стилю и идеологии Карамзина. Еще А. Н. Веселовский писал, что данные тексты «карамзинские», отмечая при этом влияние мистицизма Штурма и учения о «внутренней церкви» И. В. Лопухина [Веселовский: 63].

Упомянутые выше тексты еще находятся под сильным влиянием традиции классицизма: в них присутствуют свойственный одам ораторский пафос и дидактизм. В элегии «Сельское кладбище» явлены те же темы быстротечности жизни, бренности человеческого бытия и размышлений о судьбе перед лицом вечности. Однако теперь эта проблематика подвергается значительному художественному усложнению. Жуковский впервые вводит в русскую поэзию экзистенциальное, личностное переживание тем смерти, памяти и поэтического призвания, превращая их в интимное переживание «нежной души». Этот новый философско-эстетический комплекс лег в основу модели русской романтической элегии, получившей развитие в позднем творчестве поэта («Вечер», «Славянка» и др.) [1].

Образ странника / путника / пловца в романтической лирике Жуковского становится довольно частотным. Особенно иллюстративными здесь являются переводы из Шиллера («Путешественник» (1810), «Желание» (1811)), оригинальное стихотворение «Пловец» (1812), а также более позднее стихотворение «Жизнь» (1819). Все они содержат аллегорические изображения человека, гонимого «вихрем бедствия», на «челноке» (лодке / корабле) без «кормила и весла», обретающего кормщика в лице Провидения. При этом образ осмысляется в романтическом ключе: он актуализирует идею двоемирия, где земное существование («здесь») противопоставлено желанному «там», а централь-

[1] См. [Топоров 1981, Вацуро]

ным сюжетным мотивом становится движение души через стихию жизни к спасению, которое мыслится не как результат личных усилий, а как акт милости высшей, провиденциальной силы[1].

Одним из ключевых текстов в данном случае можно назвать стихотворение «Младенец» (1814), в котором образ плывущего по бурному морю в утлом челноке ребенка, хранимого Провидением, обретает следующую трактовку: жизненные невзгоды и «треволнения» преодолимы благодаря высшему Промыслу, который оберегает чистоту и невинность. Таким образом, аллегория плавания у Жуковского эволюционирует от традиционного аллегорического истолкования к образу, отражающему ключевые идеи его религиозно-романтического мировоззрения.

Показательно, что в 1826 г. Дмитриев снова обратился к данному образу в апологе «Челнок без весла» (видимо, оригинальном — других подобных басен обнаружено не было), где подчеркнул «рациональное» начало:

По ветру, без весла,
Челнок помчался в море,
Ударился в скалу и раздробил свой бок.
На жизненной реке и нам такое ж горе:
Без мудрости прощай наш утлый челночок! [Дмитриев 1986: 162]

Дмитриев обращается к той же теме, применяя ту же символику, однако он более прямолинеен: акцент у него смещается на необходимость «мудрости» как противовеса року. Рациональное требование «мудрости» может быть воспринято как ответ на развитие мистико-провиденциальной линии в поэзии Гете и Жуковского. Однако важно подчеркнуть, что такое отношение к теме Дмитриева, возможно, не лишенное иронии, не свидетельствует о программном антагонизме. Напротив, оно указывает на существование творческого диалога в рамках общего сегмента литературно-идеологического пространства. Интерес Дмитриева к предромантической мистике не подлежит сомнению, но не означает ее безоговорочного принятия. Отдельные мотивы поэзии такого типа Дмитриев учитывал, однако включал их в свой контекст и «переводил» на язык привычной поэзии классицизма.

[1] См.: [Вацуро: 142]

Список литературы

Источники

Баттё Ш. Начальные правила словесности г. Аббата Баттё / пер. с фр. Д. Облеухов: в 4 т. М.: В университетской тип., 1806. Т. 1. 366 с.

Державин Г. Р. Сочинения Державина, с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб.: Имп. Акад. наук, 1864. Т. I. 872 с.

Державин Г. Р. Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. К. Грота. СПб.: Имп. Акад. наук, 1866. Т. III. 808 с.

Дмитриев И. И. Сочинения и переводы Ивана Дмитриева. М.: В тип. Платона Бекетова, 1805. Ч. 3. 89 с.

Дмитриев И. И. Взгляд на мою жизнь. Записки Действительнаго Тайнаго Советника Ивана Ивановича Дмитриева: в 3 ч. М.: Издание М. А. Дмитриева, 1866. 315 с.

Дмитриев И. И. Полн. собр. стихотворений. Л.: Сов. писатель, 1967. 504 с.

Дмитриев И. И. Сочинения. М.: Правда, 1986. 592 с.

Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: В 20 т. М.: Языки славянской культуры, 1999. Т. 1. 761 с.

Жуковский В. А. Полн. собр. соч. и писем: в 20 т. М.: Издат. Дом ЯСК, 2020. Т. XVI. 1148 с.

О иностранных книгах // Московский журнал. М.: Унив. Тип. 1791. Ч. II. Кн. 6. С. 326.

«Нечто из мифологии» (Перевод из Морицовой Götterlehre) // Московский журнал. М.: Унив. Тип. 1792. Кн. 6. С. 277–286.

Письма Н. М. Карамзина к И. И. Дмитриеву. По поручению Отделения русского языка и словесности Императорской Академии наук издали с примечаниями и указателем Я. К. Грот и П. Пекарский. СПб.: издание II-го Отделения Императорской Академии наук, 1866. 727 с.

Приятное и полезное препровождение времени. М.: Унив. тип., у Ридигера и Клаудия, 1795. Ч. 8. Кн. 93. С. 209–210.

Словарь русского языка XVIII века. СПб.: Наука, 2024. Вып. 19. 293 с.

Кутузов А. М. Плачь Эдуарда Юнга, или Нощныя размышления о жизни, смерти и безсмертии: В девяти нощах помещенныя: С присовокуплением двух поэм: 1) Страшный суд, 2) Торжество веры над любовию, творения сего же знаменитаго писателя. М.: Тип. И. Лопухина, 1785. 187 с.

Goethe J. W. V. Goethe's Werke. Vollständige Ausgabe letzter Hand. Stuttgart; Tübingen: J.G. Cotta, 1827. Bd. 2. 296 S.

Moritz K. Ph. Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. Berlin: Friedrich August Herbig, 1832. 376 S.

Moritz K. Ph. Scriften zur Asthetik und Poetik / hrsg. von H. J. Schrimpf. Tübingen, 1962. 122 S.

Исследования

Аверинцев С. С. Гёте и Пушкин // Новый мир. 1999. № 6. С. 189–198.

Аверинцев С. С. Казусы «христианизации» немецкой поэтической лексики в русских переводах // Диалог культур — культура диалога: Сб. науч. ст. к 70-летию Нины Сергеевны Павловой. М.: РГГУ, 2002. С. 307–317.

Вацуро В. Э. Лирика пушкинской поры: «Элегическая школа». Л.: Наука, 1993. 241 с.

Веселовский А. Н. В. А. Жуковский. Поэзия чувства и «сердечного воображения». М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2016. 512 с.

Виницкий И. Ю. Утехи меланхолии // Ученые записки Московского культурологического лицея № 1310. Серия: Филология. 1997. Вып. 2. С. 107–287.

Жирмунский В. М. Гете в русской литературе. Л.: Наука, 1981. 560 с.

Заборов П. Р. «Ночные размышления» Юнга в ранних русских переводах // Русская литература XVIII века: эпоха классицизма. М.; Л.: Наука, 1964. С. 269–279.

Иванов П. И. Карл Филипп Мориц. Его жизнь и деятельность: неизвестные страницы из истории немецкой классической литературы эпохи Просвещения. Псков: Изд-во Псков. гос. пед. ин-та, 1993. 143 с.

Иванов П. И. К. Ф. Мориц на страницах «Московского журнала» Н. М. Карамзина. Псков: Изд-во Псковского государственного педагогического института, 1994. 26 с.

Кочеткова Н. Д. Литература русского сентиментализма (Эстетические и художественные искания). СПб.: Наука, 1994. 280 с.

Лагутина И. Н. Россия и Германия на перекрестке культур: Культурный трансфер в системе русско-немецких литературных взаимодействий конца XVIII — первой трети XX века. М.: Наука, 2008. 342 с.

Левин Ю. Д. Английская поэзия и литература русского сентиментализма // От классицизма к романтизму. Из истории международных связей русской литературы. Л.: Наука, 1970. С. 195–298.

Михайлов А. В. Вольфганг Амадей Моцарт и Карл Филипп Мориц // Языки культуры. М.: Языки русской культуры, 1997. С. 748–757.

Песков А. М. «Поэт и стихотворец Иван Иванович Дмитриев» // И. И. Дмитриев. Сочинения. М.: Правда, 1986. С. 5–22.

Топоров В. Н. «Сельское кладбище» Жуковского: к истокам русской поэзии // Russian Literature. 1981. Т. 10. С. 207–282.

Топоров В. Н. Из истории русской литературы. М.: Языки русской культуры, 2003. Т. 2, кн. 2. 928 с.

Bruns F. Goethes „Grenzen der Menschheit“ // The Journal of English and Germanic Philology, 1919. T. 18, № 1. P. 97–101.

Schrimpf H. J. Karl Philipp Moritz. Stuttgart: Metzler, 1980. Bd. 195. 269 S.

Szondi P. Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen. 5. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkampf, 1974. Bd. 2. 537 S.

References

Averintsev, S. S. "Gete i Pushkin" ["Goethe and Pushkin"]. *Novyi mir,* no. 6, 1999, pp. 189–198. (In Russ.)

Averintsev, S. S. "Kazusy ʻkhristianizatsiiʼ nemetskoi poeticheskoi leksiki v russkikh perevodakh" ["Cases of ʻChristianizationʼ of German Poetic Vocabulary in Russian Translations"]. *Dialog kul'tur — kul'tura dialoga: Sbornik nauchnykh statei k 70-letiiu Niny Sergeevny Pavlovoi* [*Dialogue of Cultures — Culture of Dialogue: A Collection of Scholarly Articles for the 70th Anniversary of Nina Sergeevna Pavlova*]. Moscow, Russian State University for Humanities Publ., 2002, pp. 307–317. (In Russ.)

Vatsuro, V. E. *Lirika pushkinskoi pory: "Elegicheskaia shkola"* [*The Lyrics of Pushkin's Time: "The Elegiac School"*]. Leningrad, Nauka Publ., 1993. 241 p. (In Russ.)

Veselovskii, A. N. *V. A. Zhukovskii. Poeziia chuvstva i "serdechnogo voobrazheniia"* [*V. A. Zhukovsky: Poetry of Feeling and "Heartfelt Imagination"*]. Moscow, St. Petersburg, Center for Humanitarian Initiatives Publ., 2016. 512 p. (In Russ.)

Vinitskii, I. Iu. "Utekhi melankholii" ["The Joys of Melancholy"]. *Uchenye zapiski Moskovskogo kul'turologicheskogo litseia no. 1310. Seriia: Filologiia*, issue 2, 1997, pp. 107–287. (In Russ.)

Zhirmunskii, V. M. *Gete v russkoi literature* [*Goethe in Russian Literature*]. Leningrad, Nauka Publ., 1981. 560 p. (In Russ.)

Zaborov, P. R. "ʻNochnye razmyshleniia' Iunga v rannikh russkikh perevodakh" ["Young's ʻNight Thoughts' in Early Russian Translations"]. *Russkaia literatura XVIII veka: epokha klassitsizma* [*Russian Literature of the 18th Century: The Age of Classicism*]. Moscow, Leningrad, Nauka Publ., 1964, pp. 269–279. (In Russ.)

Ivanov, P. I. *Karl Filipp Morits. Ego zhizn' i deiatel'nost': neizvestnye stranitsy iz istorii nemetskoi klassicheskoi literatury epokhi Prosveshcheniia* [*Karl Philipp Moritz. His Life and Work: Unknown Pages from the History of German Classical Literature of the Age of Enlightenment*]. Pskov, Pskov State Pedagogical University Publ., 1993. 143 p. (In Russ.)

Ivanov, P. I. *K. F. Morits na stranitsakh "Moskovskogo zhurnala" N. M. Karamzina* [*K. F. Moritz in the Pages of N. M. Karamzin's "Moscow Journal"*]. Pskov, Pskov State Pedagogical University Publ., 1994. 26 p. (In Russ.)

Kochetkova, N. D. *Literatura russkogo sentimentalizma (Esteticheskie i khudozhestvennye iskaniia)* [*Literature of Russian Sentimentalism (Aesthetic and Artistic Quests)*]. St. Petersburg, Nauka Publ., 1994. 280 p. (In Russ.)

Lagutina, I. N. *Rossiia i Germaniia na perekrestke kul'tur: Kul'turnyi transfer v sisteme russko-nemetskikh literaturnykh vzaimodeistvii kontsa XVIII — pervoi treti XX veka* [*Russia and Germany at the Crossroads of Culture: Cultural Transfer in the System of Russian-German Literary Interactions from the Late 18th to the First Third of the 20th Century*]. Moscow, Nauka Publ., 2008. 342 p. (In Russ.)

Levin, Iu. D. "Angliiskaia poeziia i literatura russkogo sentimentalizma" ["English Poetry and the Literature of Russian Sentimentalism"]. *Ot klassitsizma k romantizmu. Iz istorii mezhdunarodnykh sviazei russkoi literatury* [*From Classicism to Romanticism: From the History of International Relations of Russian Literature*]. Leningrad, Nauka Publ., 1970, pp. 195–298. (In Russ.)

Mikhailov, A. V. "Vol'fgang Amadei Motsart i Karl Filipp Morits" ["Wolfgang Amadeus Mozart and Carl Philip Moritz"]. *Iazyki kul'tury.* [*Languages of Culture*]. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 1997, pp. 748–757. (In Russ.)

Peskov, A. M. "Poet i stikhotvorets Ivan Ivanovich Dmitriev" ["The Poet and the Versifier Ivan Ivanovich Dmitriev"]. *I. I. Dmitriev. Sochineniia* [*I. I. Dmitriev: Works*]. Moscow, Pravda Publ., 1986, pp. 5–22. (In Russ.)

Toporov, V. N. "'Sel'skoe kladbishche' Zhukovskogo: k istokam russkoi poezii" ["'A Rural Cemetery' by Zhukovsky: Towards the Origins of Russian Poetry"]. *Russian Literature*, vol. 10, 1981, pp. 207–282. (In Russ.)

Toporov, V. N. *Iz istorii russkoi literatury* [*From the History of Russian Literature*], vol. 2. Moscow, Iazyki russkoi kul'tury Publ., 2003. 928 p. (In Russ.)

Bruns, F. "Goethes 'Grenzen der Menschheit'." *The Journal of English and Germanic Philology*, vol. 18, no. 1, 1919, pp. 97–101. (In German)

Schrimpf, H. J. Karl Philipp Moritz. Stuttgart, Metzler Publ., 1980, Bd. 195. 269 S. (In German)

Szondi, P. Poetik und Geschichtsphilosophie I. Studienausgabe der Vorlesungen. 5. Aufl. Frankfurt a. M., Suhrkamp Publ., 1974, Bd. 2. 537 S. (In German)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-354-385
https://elibrary.ru/HOULLS
Научная статья и публикация архивных материалов
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Е. Е. Дмитриева
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
г. Москва, Россия

Тригорская барыня: загадка архивных материалов, хранящихся в Рукописном отделе ИРЛИ РАН

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00051-П, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

Аннотация: Среди тех, кто сумел скрасить А. С. Пушкину годы Михайловской ссылки, П. А. Осипова-Вульф занимает особое место. Неоспоримо ее участие в его судьбе в 1824–1825 гг., когда она пыталась оградить поэта от неприятностей. По сей день обсуждается вопрос ее возможной влюбленности в Пушкина в 1825 г. и вследствие этого ее жесткого поведения с дочерью Анной, которую она оставила в тверском имении Малинники, не позволив вернуться в Тригорское. Совершенно иной свет проливают на личность Осиповой-Вульф хранящиеся в Рукописном отделе Института русской литературы немецкие письма Карла Аскана графа Верри делла Бозиа, баварского офицера, по невыясненным причинам оказавшегося в 1812 и 1813 гг. в Тригорском. В статье высказывается предположение, что он мог быть пленным, которому Осипова чем-то помогла, этим объясняется благодарственный тон его первых писем. Очевидно, что признательность вскоре перерастает в любовное чувство и щемящее предвидение неминуемой разлуки. В приложении к статье публикуются в извлечении письма графа 1812 и 1813 гг.

Ключевые слова: Карл Аскан граф Верри делла Бозиа, П. А. Осипова-Вульф, А. С. Пушкин, усадьба, Тригорское, 6-й (Баварский) пехотный корпус, война 1812–1813 гг.

Информация об авторе: Екатерина Евгеньевна Дмитриева, доктор филологических наук, член-корреспондент РАН, главный научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9692-8329

E-mail: katiadmitrieva@mail.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 02.08.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 24.09.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Дмитриева Е. Е.* Тригорская барыня: загадка архивных материалов, хранящихся в Рукописном отделе ИРЛИ РАН // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 354–385. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-354-385

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 354–385. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 354–385. ISSN 2686-7494

Research Article and Publication of Archival Materials

© 2026. Ekaterina E. Dmitrieva
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

The Trigorskaya Landlady: A Mystery of Archival Materials Stored in the Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences

Acknowledgements: This work was carried out at IWL RAS with financial support of the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00051-P, https://rscf.ru/project/22-18-00051/

Abstract: Among those who managed to brighten A. S. Pushkin's years in exile in Mikhailovskoye, P. A. Osipova-Vulf occupies a special place. Her involvement in his life in 1824–1825 is undeniable: she tried to protect the poet from family and other troubles. To this day, literary critics debate the question of her possible infatuation with Pushkin in 1825 and, as a result, her harsh treatment of her daughter Anna, whom she left at the Malinniki estate in Tver, not allowing her to return to Trigorskoye. The German letters of Karl Askan, Count Verri della Bosia, a Bavarian officer who, for reasons that remain unclear to this day, ended up in 1812 and 1813 in Trigorskoye, are kept in the Manuscript Department of the Institute of Russian Literature and shed a completely different light on the personality of Osipova-Vulf. The article suggests that he might have been a prisoner whom Osipova helped in some way, which is why the first letters addressed to her have a grateful tone. It is obvious that the gratitude soon develops into a feeling of love and a poignant anticipation of inevitable separation. In the appendix to the article, excerpts from the count's letters from 1812 and 1813 are published.

Keywords: Carl Ascan Graf Verri della Bosia, P. A. Osipova-Vulf, A. S. Pushkin, country estate, Trigorskoye, the 6th (Bavarian) Infantry Corps, the war of 1812–1813

Information about the author: Ekaterina E. Dmitrieva, DSc in Philology, Corresponding Member of RAS, Director of Research, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9692-8329

E-mail: katiadmitrieva@mail.ru

Received: August 02, 2026

Approved after reviewing: September 24, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Dmitrieva, E. E. "The Trigorskaya Landlady: A Mystery of Archival Materials Stored in the Manuscript Department of the Institute of Russian Literature (Pushkin House), Russian Academy of Sciences." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 354–385. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-354-385

Из тех, кто оказался близок А. С. Пушкину в годы его Михайловской ссылки, наверное, самым неоднозначным и самым загадочным персонажем была хозяйка Тригорского — Прасковья Александровна Осипова-Вульф. Противоречивыми были отзывы о ней ее детей, одни из которых нешуточно ссорились с ней (Алексей Вульф), а другие (Анна Вульф) еще и утверждали, что она все их «судьбы исковеркала»[1]. Тригорские барышни, имевшие, казалось бы, все преимущества молодости, в середине 1820-х гг. видели в ней соперницу и ревновали к Пушкину. Но ведь это именно ей Пушкин посвятил свой первый лирический цикл «Подражание Корану» и ряд других стихотворений, именно в ней (а не в своей сестре, О. С. Павлищевой) хотел видеть в 1835 г. новую хозяйку Михайловского, и ей же почти в отчаянии тогда же написал: «Свет — это мерзкая куча грязи. Я предпочитаю Тригорское» [Пушкин: 686][2].

«Я на днях видела брата Алексея Вульфа, который сообщил мне странную особенность предсмертного *единственного* распоряжения своей матери, Прасковьи Александровны Осиповой — писала в 1859 г. А. П. Керн (тогда уже Маркова-Винорадская) П. В. Анненкову. — Она уничтожила всю переписку с своим семейством: после нее не нашли ни одной записочки ни одного из ее мужей, ни одного из детей!.. Нашли только все письма Александра Сергеевича Пушкина» (Курсив Вульфа — *Е. Д.*) [Керн: 336][3].

По счастью, кто-то из них ошибся, и для потомков оказались сохраненными не одни только письма А. С. Пушкина…

Сам Пушкин, как мы все хорошо знаем, познакомился впервые с Прасковьей Александровной, тогда еще просто Вульф (урожденной

[1] Письмо Анны Николаевны Вульф к Евпраксии Николаевне Вревской от 13 мая 1836 г. [Письма: 337].

[2] Письмо от 26 октября 1835 г. Оригинал на франц. яз.

[3] Письмо от 4 июля 1859 г.

Вындомской) в 1817 г., когда она была уже вдовой и матерью пятерых детей (Алексея, Анны, Евпраксии, Михаила и Владимира). Ко времени приезда Пушкина в Михайловскую ссылку она овдовела уже во второй раз. Ее второй муж Иван Сафонович Осипов скончался 5 февраля 1824 г., то есть за несколько месяцев до приезда Пушкина, причем не в Тригорском, а Берново. К детям от первого брака добавились еще две дочери от второго: Мария и Екатерина. Записок или писем ни первого мужа, Николая Ивановича Вульфа, ни Ивана Сафоновича Осипова, которые были бы обращены к Прасковье Александровне или ею к ним адресованы, действительно, не сохранилось. Оба они так и остались в тени этой яркой и незаурядной женщины, о которой остались столь противоречивые отзывы даже ее детей. Не без ехидства писала об Осиповой в ее роли супруги своего первого мужа все та же А. П. Керн:

> Это была замечательная партия: муж нянчился с детьми, варил в шлафроке варенье, а жена гоняла на корде лошадей или читала «Римскую Историю». Оба они, однако, были люди достойные любви и уважения [Керн: 104].

Впоследствии, и не без участия Керн, сложится легенда, что именно Н. И. Вульфа Пушкин изобразил в «Евгении Онегине» в облике старика Ларина. Несколько иную оценку в своем дневнике дал в 1827 г. отцу Алексей Вульф:

> Мой отец Николай Иванович Вульф, отставленный коллежским асессором, жил по обычаю большей части русских дворян у отца своего Ивана Петровича Вульфа в тверской деревне, не имея никакого постоянного занятия. Потеряв его очень рано (в 1813 году), я мало об нем помню, но сколько слышал, все знавшие его любили в нем человека с редкою добротою сердца и с тою любезностью в обращении, которая привлекала всех к нему; чувствительность его души видна была в нежной привязанности к своему семейству: он был равно почтительным сыном, как и нежным братом; любя своих детей, он был и добрым супругом. <…> Знакомый в лучшем кругу тогдашнего общества обеих столиц, он имел и образование, общее нашему высокому дворянству того времени, то есть, он знал французский язык, следственно, все, что на нем хорошего было написано. Я сам помню его декламирующим трагедии Расина [Вульф: 127].

Столь же благожелательно отзывался Вульф в дневнике и о своем отчиме Осипове, который, по его словам, «сделал мать счастливою» и с ее детьми был «лучше иного родного отца» [Вульф: 256]. Впрочем, были об этом браке с отставным почтамтским чиновником, с которым она прожила менее 8 лет, и другие суждения. Вопросом задавался ее дальний родственник Н. Н. Кашкин[1] в своих «Родословных разведках»:

> Что побудило ее, тридцатисемилетнюю женщину, к этому шагу и чем был обусловлен ее выбор, тем более странный, что Осипов был тоже вдовец и имел дочь Александру — остается загадкой. Можно думать, что она, утомленная хозяйственными заботами, искала помощника в них; можно предполагать и потребность сердца, разжигаемого чтением, которым она питалась, а misalliance ее объясним скудостью представлявшегося ей, почти постоянной жительницы деревни, выбора [Кашкин: 125].

Рискнем предположить, никак не настаивая на данной версии, что была у этого мезальянса, который, если верить сыну, сделал его матушку счастливой, еще одна причина. И крылась она в еще одном мужчине, появившемся в ее жизни между двумя браками, а точнее, на исходе первого (Николай Иванович Вульф умер в 1813 г. в своем имении Берново). Имя этого мужчины — граф Карл Верри де Бозио. А письма его (131 лист), адресованные на немецком языке П. А. Осиповой-Вульф и чудом уцелевшие, хранятся ныне в шифрованном фонде рукописного отдела Пушкинского дома в деле под номером 22892 (архив села Тригорского). Скорее всего, письма эти были привезены в 1902 г. либо Л. Н. Майковым, либо Б. Л. Модзалевским в составе бумаг, вывезенных ими из Тригорского и Голубово[2]. Однако в материалах, опубликован-

[1] Матерью Осиповой-Вульф была Мария Аристарховна Кашкина, вышедшая замуж за Александра Максимовича Вындомского.

[2] В протоколе заседания ОРЯС за 16 февраля 1902 г. упоминается о том, что вследствие запроса Отделения «относительно предоставления Академии наук владелицей села Тригорского баронессой С. Б. Вревской и владельцем села Голубова бароном А. Б. Вревским возможности ознакомиться с хранящимися там и имеющими отношение к А. С. Пушкину бумагами и книгами» земским начальником 1-го участка Опочецкого уезда Псковской губернии П. О. Карповым были сообщены «все необходимые сведения». «В том же отношении г. Карпов сообщает,

ных Б. Л. Модзалевским «по результатам его поездки летом 1902 г. в село Тригорское Псковской губернии», письма Бозио Осиповой-Вульф не значились [Модзалевский: 1–190][1].

О том, кем был автор адресованных хозяйке Тригорского писем, мы имеем крайне скудные сведения. Из немецких источников мы знаем, что он — потомок пьемонтской знати: предки его получили дворянство в 1724 г. от Виктора Амадея II Савойского, а после того, как его дед Йозеф Аскан Граф Верри делла Бозия (1756–1828) переехал из Альбы в Баварию, графский титул был признан баварским королем Максимилианом I. Сам Карл Аскан граф Верри делла Бозиа родился в Нойбурге-на-Дунае 26 мая 1790 г. Свое обучение он начал в 1803 г. в Королевском баварском пажеском корпусе и завершил 7 октября 1806 г. в звании лейтенанта лейб-гвардии. 31 мая 1806 г. он стал кавалером французского ордена Почётного легиона.

Далее в немецких биографических лексиконах выпадает почти десятилетие. Сообщается только, что в 1818 г. он — уже капитан от инфантерии, тогда же получает титул королевского камергера. В 1852 г. Карл Верри делла Бозио был награжден Рыцарским крестом Баварской Короны и российским орденом Станислава 2-й степени. В октябре 1853 г. он принял отставку в звании бригадного генерала 1-й армейской дивизии. Умер 2 августа 1878 г. в Мюнхене. В большую историю вошел его сын, Максимилиан фон Верри делла Бозия (1824–1909), по

что акад. Л. Н. Майков, будучи в селе Голубове, взял оттуда многое, что, по его мнению, было полезно для начатого им издания сочинений А. С. Пушкина» (СПбФ АРАН. Ф. 1. Оп. 1. Д. 124. Л. 25–25 об.). В протоколе от 9 марта 1902 г. «председательствующий сообщил о получении письма из Парижа от барона А. Б. Вревского (8 марта 1902 г.) с уведомлением, что он и его сестра готовы принять Б. Л. Модзалевского в Голубове и в развалинах прежнего села Тригорского, куда барон и надеется возвратиться летом из-за границы» (СПбФ АРАН. Ф. 1. Оп. 1. Д. 124. Л. 38об.–39). За сообщение данных сведений приношу искреннюю благодарность О. А. Кириковой.

[1] Б. Л. Модзалевским были опубликованы: 1. Каталог библиотеки села Тригорского. 2. Письма А. И. Тургенева к П. А. Осиповой. 3. Письма А. Н. Вульфа к А. Н. Вульф, 4. Выборки из писем А. П. Керн к А. Н. Вульфу. 5. Выборки из писем Е. Е. Кашкиной к П. А. Осиповой. 6. Стихотворение Н. М. Языкова к бар. Е. Н. Вревской. 7. Об имении Вульфов и Осиповых. 8. Выписки из месяцесловов и календарей. 9. Альбомчики А. М. Вындомского и П. А. Осиповой.

прозвищу Кюльберг фон Гансхайм унд Берг, активно принимавший участие в войнах, которые вела Бавария за свою независимость в ходе объединения немецких земель вокруг Пруссии, а затем, в эпоху второго Рейха, дослужившийся до звания генерал-квартирмейстера и инспектора военно-учебных заведений с 1883 по 1888 г.

В русской печати, насколько можно судить по имеющимся у нас данным, имя Бозио всплывает, кажется, впервые, в описании Б. Л. Модзалевским привезенных им из Голубово «альбомчиков», принадлежавших Прасковье Александровне: в их числе один «в красном сафьянном переплете <…> ею почти весь заполненный в 1810–1816 гг. [Модзалевский: 154]. Именно в этот альбом под датой *Тригорское 16 июля* (л. 34–34 об. альбома) вписал серию четверостиший собственного сочинения на немецком языке граф Карл Верри делла Бозиа, подписавшись криптонимом C. V. — Карл Верри. Криптоним был расшифрован Б. Л. Модзалевским, и им же опубликованы следующие стихи [Модзалевский: 155–156]:

Trigorski, 16-ten'July 1813.
Lied.
Ich lese in manchen Blicken
Der Zufriedenheit seltenes Glück
Und ich möchte nicht wieder so gerne,
Auch in mir empfinden die Ruh.

Doch vergebens fühl ich in mir
Für Liebe ein sanftes Gefühl
Mein Schicksaal lässt nie mir erreichen
Der Sehnsucht einziges Ziel.

Die Freuden des Häusslichen Glückes
Sie weilen entfernet von mir
Für mich ist ohne dem Glücke
Auf Erden nichts werthes mehr da.

Selbst in der fernsten Zukunft
Erblick ich kein lächelndes Bild,

Nur stete Schwermuth alleine
Ist mir von den Schicksaal bestimmt.

Drum schreckt mich auch nicht das Scheiden
Von hinnen in jenes Sein,
Und gelassen erwart ich die Stunde.
Die Ruhe dem Herzen ertheil.

Ниже предлагаем выполненный нами перевод:

У многих во взглядах я читаю
Редкое счастье довольства,
Но я бы не желал вновь,
Сам ощутить в душе подобный покой.

Но тщетно ищу я в душе
Нежное чувство любви:
Судьба не дает мне достичь
Заветной цели моих стремлений.

Радости домашнего счастья —
Как они от меня далеки;
Без этого счастья для меня
На земле нет ничего ценного.

И даже в отдаленном будущем
Не видится мне ни одной светлой картины,
Одно только постоянное уныние
Определила для меня судьба.

И потому меня не пугает переход
Из этого мира в иной
И спокойно я жду часа,
Когда покой исцелит мое сердце

Далее в альбоме следует запись, сделанная рукой П. А. Осиповой: “Den 16 September C. G. V. verlis Trigorski dem 1813 Jahr” («16 сентября

1813 года К.Г.В. покинул Тригорское»). Ниже еще одна запись: “Zum zweiten mal war es den 21 Nowembre das C.... schon wirklich Russland verliss; vieleicht um einmahl wieder auf dessen Boden zu treten” («Во второй раз это было 21 ноября, когда К… действительно покинул Россию; возможно, чтобы снова однажды ступить на её землю» (*нем.*) [Модзалевский: 156].

Кроме того, на лл. 53 об.–55 об. альбома 8 августа 1813 г. графом Верри были вписаны, как то определял Модзалевский, стихотворение “Der glückliche Bauer”, приписанное им Иоганну Мартину Миллеру (поэту-сентименталисту)[1]; под датой 29 сентября 1813 г. — “An die Abendstern”[2]; под датой 9 августа 1813 г. — “An Betty” (von Cramer)[3] и 12 августа 1813 г. “An des Vergissmeinnicht” («К незабудке»)[4] со следующей припиской П. А. Осиповой:

> und den 29 Jannuar erhielt ich aus B---- die nachricht von C. W., das er sich eine Lebens Gefärtin auserlöst hätte. 1815 Jahr
>
> а 29 января я получила из Б<ерлина?> известие о К<арле>. В<ерри>, будто бы он нашел себе спутницу жизни. 1815 год (*нем.*) [Модзалевский: 157].

Обратим здесь внимание на сослагательное наклонении “auserlöst hätte” («будто бы нашел»). Впрочем — и это как раз известно — 12 мая 1816 г. Карл Верри делла Бозио на самом деле женился — на Фридерике Катарине Йордис.

Совпадение ли то, что вслед за записями Карла на лл. 67 об.–69 следует еще одно стихотворение неизвестного автора с гораздо более ранней датой (1810 г.), но словно подводящее итог всему сказанному:

Винят меня в народе,
Велят ее забыть;
На что-ж закон в природе,
Коль Лилу не любить?

---

[1] «Счастливый крестьянин» (Миллер) (*нем.*).

[2] «К вечерней звезде».

[3] «Бетти» (Крамер) (*нем.*)

[4] «Незабудке» (*нем.*)

Какие-ж благи свѣту
Даны ко счастью дней,
Не Лилу-ли к предмету
Принес в дар сердце ей?

Пусть сердцем обладает
Умев ее хвалить,
Темъ сердцем управляет,
Кто мог ее любить.

Кто к Лилы равнодушен
Узреть и не любить,
И сердцу непослушен —
Жестоким можетъ быть.

Природой управляя,
Велишь ты мне молчать,
И в горести стеная,
Векъ долженъ я страдать.

Беседую с луною,
Грущу с тоской моей,
Вся мысль полна тобою
И дух весь преданъ ей

Клянуся алтарями
И небом и землей,
Клянуся я богами,
Клянуся и тобой,

Что в мире я не знаю
Других тебе сравнить;
Другого не желаю,
Как вечно вернымъ быть.

Вынь сердце изнуренно,
Исторгни дух ты мой, —

На нем изображенным
Увидишь образ свой.

Когда и то не тронет, —
Дай яд мне с рук твоих,
И сердце то, что стонет, —
Конец пределу их.
Альтон, 9-го августа 1810 г. от афтора (sic!)
[Модзалевский: 157–158].

Имя Карла Верри делла Бозио упомянуто дважды в «Пушкинской энциклопедии “Михайловское”»: в статье «Альбом (альбомы обитателей Тригорского)», где со ссылкой на Б. Л. Модзалевского он описан как «поклонник» Осиповой-Вульф, чьи стихи на немецком языке были внесены в ее альбом в 1813 г. [Пушкинская энциклопедия: 138].

Еще одно упоминание, более инновативного свойства, имеется в статье Л. В. Левковой «“Воспоминания Фридриха Маттисона”, Цюрих, 1810 [Пушкинская энциклопедия: 150]. На полях книги «Воспоминания Ф. Маттисона», имевшихся в библиотеке Тригорского, в печатном тексте пятой главы автором были обнаружены пометы, сделанные карандашом Осиповой, а «рядом чернилами, оставленные ее другом графом Карлом де ла Бозиа (вероятно, итальянцем немецкого происхождения)»:

> Содержание отмеченных отрывков, название главы («Зарубежные гости»), эпиграф в ней из любимого Осиповой немецкого поэта Х.-М. Виланда (1733–1813), название самой книги <…> — все вместе взятое свидетельствует о том, что книга «Воспоминаний» Маттисона была использована Осиповой и ее романтическим поклонником для объяснения в чувствах личной симпатии друг к другу [Пушкинская энциклопедия: 150][1].

Добавим к этому еще одно нечаянное совпадение: десятилетием позже сходным образом книга баронессы Ю. Крюденер «Валери, или Письма Густава де Линара Эрнесту де Г***.» послужит племяннице

[1] См. подробнее: [Левкова: 91].

Осиповой А. П. Керн и А. С. Пушкину для любовного диалога (книга также имелась в библиотеке Тригорского) [Вольперт: 77–109].

Кратко упомянут Карл Верри делла Бозио в статье Л. В. Герашко «Итальянские материалы в рукописном собрании Пушкинского Дома» [Герашко: 296, 322].

Остается загадкой (впрочем, может когда-то она будет разрешена), каким образом баварский офицер итальянского происхождения оказался в 1812 и 1813 гг. в Тригорском. Был ли он пленным офицером? (Некоторый намек на это в его письмах к Осиповой имеется). Или же, напротив, немецким офицером на русской службе, как это нередко бывало в те годы? Вспомним, что Бавария в 1806 г. одной из первых вступила в Рейнский союз, что повлекло за собой вхождение баварских войск в состав Великой армии и их активных действий вместе с французами на всех театрах войны, в том числе и в 1812 г. в России[1]. Собственно, именно в 1812 г. в походе в Россию приняли участие 11 баварских полков линейной пехоты, объединенные в 6-й (Баварский) пехотный корпус, которым командовал дивизионный генерал маркиз Сен-Сир, француз по происхождению. В двухдневной битве под Полоцком Баварский корпус потерял ранеными и убитыми 155 офицеров и 1807 солдат.

Когда Наполеон начал выводить войска из Москвы и отступать к границам, Баварский корпус также начал отступать, теряя в сражениях или от голода и холода своих солдат. В это время Король Баварии Максимилиан-Иосиф разорвал союз с Францией и присоединился к антинаполеоновской коалиции. Так что в 1813 г. баварские офицеры в России были вовлечены в военные действия в рамках Шестой коалиционной войны, которая шла против наполеоновской Франции, участвуя одновременно в освободительной войне в Германии[2].

Был ли Карл Верри делла Бозио среди них? Во всяком случае, письма его, адресованные П. А. Осиповой-Вульф, подтверждают его участие в маневренных действиях, в переживаниях и испытаниях, с этим связанных. Для нас, однако, не менее интересна и значима аффективная сто-

[1] Отметим попутно, что основным цветом мундиров баварской линейной пехоты, в которой служил Карл, был синий. Не этот ли цвет обыгрывается в стихотворении «К незабудке», вписанном Карлом в альбом П. А. Осиповой (см. выше).

[2] См.: [Богданович].

рона этой переписки, продлившейся не одно десятилетие (первое письмо делла Бозио датировано 1812 г., последнее — 1841-м г.). Ответные письма Осиповой, к сожалению, не сохранились, во всяком случае, нам они неизвестны, однако одни уже письма Карла позволяют судить о том, как могла воспринять Прасковья Вульф появление в своей жизни этого человека. И как тяжело далось им обоим расставание. Сопоставив письма «верного Карла» «любезной Паше», как он с определенного момента начинает и себя, и ее именовать, со стихами, внесенными им в ее альбом, можно понять, что отношения обоих явно выходили за рамки светского флирта или просто дружеских отношений. Как реагировали на верного Карла дети, о которых он постоянно вспоминает в своих письмах? И в особенности Alexis (Алексей Вульф). Однако в его бумагах имя Карла отсутствует.

Знал ли Пушкин, уже впоследствии подружившись с Осиповой, об этом заезжем госте? Не отозвалась ли их история, по принципу «от противного», в «Графе Нулине»? Того мы знать не можем и никогда не узнаем. Однако именно письма Карла Верри делла Бозио способны пролить свет на столь неоднозначную личность П. А. Осиповой-Вульф и, может быть, увидеть причину той неподдельной нежности, которую к ней испытывал также и А. С. Пушкин.

Ниже в извлечениях мы публикуем письма графа Верри делла Бозио П. А. Осиповой-Вульф, хранящиеся в Рукописном отделе Пушкинского дома[1], в оригинале и в переводе с немецкого языка. Особенности орфографии немецких писем и их синтаксиса в основном сохранены[2].

---

[1] РО ИРЛИ. № 22892. Л. 1–113.

[2] Приношу искреннюю благодарность Н. А. Бондарко и О. А. Кириковой, оказавшим неоценимую помощь в транскрипции немецких писем графа делла Бозио, написанных готическим шрифтом **куррент**, который в XIX в. использовался в государственных канцеляриях, школьном образовании и частной переписке. Первые четыре письма печатаются в переводе Н. А. Бондарко, остальные — в переводе Е. Е. Дмитриевой.

***

Geschrieben nachts 11 Uhr den
29ten May 1812. Opozcka

Gnädige Frau!

Vor wenigen Augenblicken wurde ich durch die Ankunft Ihres Bedientens schon unbeschreibbar überrascht, welches mir ein neues Zeugniß Jhrer für mich gränzenlosen Güte war, um so mehr aber mußte ich tief erschüttert werden über das Erhalten Ihres mir so werthen Brief[e]s, welchem Wohlthaten begleiten, wofür ich nur dankbar fühlen kann, denn hier finde ich mich wirklich zu schwach, um es mit der Feder ausdrücken zu können, doch kann ich mir je von meinem Schicksaal die Erfühlung meines innigsten Wunsches erwarten, so möchte es je selbe seyn, Jhnen die für mich so beruhigende und beglückende Überzeigung, ganz geben zu können, daß sie an keinen Unwürdigen Jhren Wohlhalten und Jhre mir ewig unvergeßliche herzliche Theilnahme an meiner Laage verschwendet haben.

Jch bitte herzlichst um Vergebung, daß ich Sie durch die Hastigkeit erschreckte, mit welcher ich Jhnen die mit mir vorfallende Veränderung mittheilte, allein mein Gefühl war hier über so ungeheichelt wahr, daß es mir unmöglich gewesen ist, da an eine Mäßigung anzubringen, wo so sehr mein Herz die Feder leittete, und es nun eben so wenig im Stande bin, da Freude in dem nemlichen Grade mich belebt, welche zur höchsten Stufe geleittet wird, da ich Jhnen selbe kund mache, und auch Theilnahme mir schmeicheln darf.

Es ist nemlich wohl andem, daß wir Opozcka verlassen müssen, doch mir glänzt so unverhofft ein Glücks-Stern, daß ich es wirklich kaum glauben kann, und noch stets für ein Traumbild halte, welches zu verliehren ich fürchte: denn wie konnte ich erwarten, daß der *Com[m]andant* selbst dem Dettenkoffen den Antrag machen würde, er wölle es billigen ihm als krank anzugeben, wenn er noch wünschte ferner hier zu bleiben, und auch dieses Anerbiethen auf mich aus dehnte, welches nathürlich ich mit unbegränzder Freude mit meinem Kameraden ergrieff.

Bis jetzt soll es noch ein Geheimniß bleiben, denn sonst kön[n]te es leicht unerfühlbar gemacht worden, weßwegen ich wirklich mich von einer Bangigkeit nicht befreien kann, bis nicht die Stunde der Abreise für mich glücklich vorbey ging, und ich mit Gewießheit hoffen darf, daß ich Jhnen beste Wohlthuterie, /: vergön[n]en Sie mir die Zufriedenheit, Sie so zu betitteln, als was Sie so wahrhaft für mich sind, und wie Sie mit unauslöschbaren Zeichen in mein Herz eingezeichnet sind : vielmal noch dankbar die Hände küssen kann, und Sie in meinem ersten Blick

unverken[n]bar lassen können, was ich fühle, und wie sehr ich den Werth Jhrer Güte zu hochachten und zu schätzen weiß.

Vermuthlich wird es noch zwey bis drey Tage hergehen bis der Transport abgeht, und Sie kennen sich hiemit denken, in welchen Stim[m]ung ich lebe. Das wäre grausam, wenn mir unbegränzte Freude und Hoffnung, Sie noch einmal zu sehen, durch einen feindseeliger Zufall zernichtet würde, doch ich will das Beste hoffen und nicht verzagen.

Leben Sie wohl, und nehmen Sie diese Zeillen ebenfalls gütig auf, als die ungezeichnete Darstellung der Gesinnung.

Jhres dankbarsten und aufrichtigsten Dieners.

Carl Verri Capt.

P.S. Jrer liebenswürdigen kleinen Familie bitte ich meine Empfehlung zu entrichten, besonders aber viel Schönes an den *Alescis*.

Перевод:

Писано ночью в 11 часов
29 мая 1812 г. Опочка.

Милостивая государыня!

Уже несколько мгновений назад я был неизъяснимо поражен прибытием Вашего слуги — и это было для меня новым свидетельством безграничной Вашей ко мне доброты; но куда более глубоко потрясло меня получение Вашего столь драгоценного для меня письма, каковому сопутствуют благодеяния, за кои я могу лишь чувствовать благодарность, ибо здесь я нахожу себя поистине слишком слабым, чтобы выразить это пером. Однако если мне когда-либо и суждено ожидать от моей судьбы исполнения сокровеннейшего моего желания, то пусть им будет — суметь полностью дать Вам то успокоительное и осчастливливающее меня убеждение, что не на недостойного Вы расточаете Вашу благосклонность и Ваше вечно для меня незабвенное, сердечное участие в моем положении.

Покорнейше прошу прощения за то, что встревожил Вас поспешностью, с коей сообщил Вам о происходящей со мной перемене; однако чувство мое было здесь столь неподдельно истинным, что мне было невозможно обуздать себя там, где пером моим водило само сердце, — и точно так же я ныне не в силах [сделать так], чтобы радость, оживляющая меня в той же мере, не достигла высочайшей своей степени, когда я Вам о ней возвещаю и когда могу льстить себя Вашим участием.

А дело все в том, что хотя, конечно, прискорбно, что нам должно покинуть Опочку, но для меня воссияла столь нежданно звезда счастья, что я поистине едва могу тому поверить и все еще принимаю это за сонное видение, лишиться коего я страшусь; ибо как мог я ожидать, что сам *комендант* сделает Деттенкоффу предложение — согласиться на засвидетельствование его больным, если он пожелает еще остаться здесь, — и распространит это предложение также и на меня, за кое я, разумеется, с безмерной радостью ухватился вместе с моим товарищем!

Доныне сие [обстоятельство] должно еще оставаться тайной, ибо иначе легко можно было бы помешать его исполнению; посему я поистине не могу избавиться от некоей тревоги, покуда не минует благополучно час моего отъезда и я не смогу с уверенностью надеяться, что смогу еще много раз благодарно лобызать руки Вам, лучшей моей благодетельнице (не откажите мне в удовольствии именовать Вас соответственно тому, какая Вы для меня воистину есть, и тому, как Вы неизгладимыми чертами запечатлены в моем сердце!), и дать Вам при первом же взгляде недвусмысленно узреть, что́ я чувствую и сколь высоко ценю и почитаю я достоинство Вашей доброты.

Вероятно, пройдет еще два-три дня, покуда отправится транспорт, и Вы можете себе представить, в каком я нахожусь расположении духа. Жестоко было бы, если бы безграничная моя радость и надежда увидеть Вас еще раз были уничтожены каким-либо враждебным случаем; однако я буду надеяться на лучшее и не предаваться унынию.

Прощайте, и примите эти строки столь же благосклонно, сколь беспритязательно изъявление чувств

Вашего благодарнейшего и искреннейшего слуги

Карла Верри, *капитана.*

P. S. Вашему любезному малому семейному кругу прошу засвидетельствовать мое почтение, а особливо [передать] всего самого доброго *Алексису*.

***

<б.д.>[1]

Gnädige Frau!

Ich bin unvermögend Jhnen mit Worte meinen Dank für Jhre mir unbeschreibliche Güte, aus zu drücken, allein desto mehr fühl ich es, und sie wird meinem Gedächtnieß nie entschwinden könne[n], wobey ich keinen herzlichen Wunsch mir denken kann, als daß ich doch im Stande sein möchte, Jhnen recht sehr meinen herzlichsten Dank er kenne[n] geben zu könne[n].

Seid Jhrer Abreise schmeichle ich mir stetsmit der angenehmen Hoffnung, daß sie recht wohl seyn werden, und glücklich in ihrem ländlichen Aufenthalt angekom[m]en sind.

Mir geht es hier nun sehr langweilig, denn Jhre Güte und Gnade hat mir so frohe Stunden gegeben, daß ich ungeheichelt mit Wahrheit sprechen nie kann, in Opozka ist mir nun alles wie ausgestorben.

Verzeihen Sie mir schliesslich meinen Zeillen, daß ich so frey bin, Sie mit diesen Zeillen zu belüstigen, allein ich baue auf ihre gütige Verzeihung, und bin mit unbegränzder Hochachtung

Jhr ergebenster Diener

Karl Verri *Capt.*

P. S. Verzeihen Sie mir auch meine eilige Schrift, allein ich wollte Jhre Leute nicht zu lange verweillen.

Перевод:

Милостивая государыня!

Я не в силах выразить Вам словами мою благодарность за Вашу неописуемую доброту, но тем более живо я ее чувствую, и она никогда не изгладится из моей памяти; при сем я не могу помыслить себе более сердечного желания, как только быть в состоянии дать Вам вполне ощутить мою глубочайшую признательность.

Со времени Вашего отъезда я лелею себя приятной надеждой, что Вы пребываете в добром здравии и благополучно прибыли в Ваше сельское уединение.

[1] В оригинале имеется помета карандашом неизвестного происхождения «1812 – 13 г.» На оборотной стороне письма запись на французском языке: “A Madame. / Madame de Wolf née de Witemskoi (Так! — *Е. Д.*)” «(Госпоже / Госпожа де Вольф урожденная де Витемская (Так! — *Е. Д.*)»

Мне же здесь теперь весьма тоскливо, ибо Ваша доброта и милость дарили мне столь радостные часы, что я могу без притворства сказать по истине: в Опочке для меня теперь всё словно вымерло.

Простите мне напоследок мои строки, за то, что я позволил себе такую вольность оными. Вас развлечь; но я полагаюсь на Ваше добродушное снисхождение и пребываю с безграничным почтением

Вашим покорнейшим слугой

Карлом Верри, капитаном.

P. S. Простите мне также мою поспешную руку, но мне не хотелось слишком долго задерживать Ваших людей.

***

Den 2ten Juny 1813.
Morgens ½ 7 Uhr

Beste gnädige Frau!

Niemand kann wohl mehr die Nachricht, daß Sie wirklich nicht diese Feiertage hieher kom[m]en, betrüben als mich, denn schon seyd zwey Tagen des ich stets in der freudigsten Erwartung, daß ich Sie gütigste Wohlhüterin zu meiner nun unumgänglich notwendigen Beruhigung und zu meiner in[n]igsten Zufriedenheit wieder zu sehen bekom[m]en möchte, worin ich mich also leider getäuscht fühle, doch ich lasse die Hoffnung nicht sinken, daß mir nicht sollte noch von der Zukunft dieses wahre Glück aufbehalten seyn, und suche hiemit hierin meinnen Trost.

Der Trasport ist zwar noch nicht von hier abgegangen, sondern erst bis kom[m] enden Mittwoch, weßwegen meine Beunruhigung mich stets noch beherrscht, doch ist selten um vieles gemindert, da ich mir wohl keinen Zufahl denken kann, der nun mir meine Zufriedenheit stöhren sollte, allein in dieser bösen Welt ist so manches bestim[m]t unwahrscheinlich, doch möglich kann es dabey den[n]och werden, und ist leider nun gar zu oft bey dem Angenehmen der Fahl.

Jch bin sehr beglückt zu wiessen, daß Sie blos ein Besuch hieher zu reissen verhindert hat, und ich kann mich hiemit mit Gewießheit den für mich so freudigen Gedanken überlassen, daß die besten Wohlthuterinn sich recht wohl befindete, und nicht minder ihre liebenswürdige Familie.

Haben Sie wohl! Möchte je von der Zukunft, Sie wieder zu sehen, recht bald vorbehalten seyn:

Jhrem dankbarsten und aufrichtigsten Diener

Carl Verri, *capt.*

An ihre Familie bitte ich mich zu empfehlen, und ihr von deutschem Einwohner einen herzlichen Gruß zu entrichten.

Перевод

Июня 2-го дня 1813 г.
Поутру в половине седьмого.

Премилостивейшая государыня!

Никто, конечно, как я, не может быть столь опечален известием, что Вы в сии праздничные дни сюда не прибудете, ибо вот уже два дни пребывал я в непрестанном радостнейшем ожидании, что вновь сподоблюсь узреть Вас, мою милостивейшую покровительницу, к совершенному моему успокоению, в коем ныне имею крайнюю надобность, и к моему глубочайшему удовольствию; в каковом ожидании, увы, и обманут. Однако ж не теряю надежды, что в будущем мне еще предстоит сие истинное счастие, и в том ищу себе утешения.

Транспорт отсюда еще не отбыл, но простоит до будущей среды, отчего моя обеспокоенность все еще не покидает меня совершенно, хотя и уменьшилась много, ибо я не могу вообразить случая, который бы ныне мог нарушить мое спокойствие; однако в сем дурном мире столь многое почитается невероятным, но притом может произойти и, увы, слишком часто это случается с делом приятным.

Я весьма счастлив знать, что единственно лишь визит помешал Вам предпринять путешествие сюда, и могу с уверенностию предаться столь отрадной для меня мысли, что моя дражайшая благодетельница пребывает в полном здравии, равно как и ее любезнейшее семейство.

Прощайте! Да будет угодно судьбе скорую возможность увидеть Вас вновь даровать

Вашему преданнейшему и покорнейшему слуге,

Карлу Верри, капитану.

Семейству Вашему прошу засвидетельствовать мое нижайшее почтение и передать им от немецкого жителя самый сердечный поклон.

***

Schilderung eines gehabten Traums zu Trigorski
den 8ten July 1813 gegen den Morgen.

Beym Begin[n]en des Traums kam es mir vor, als befünde ich mich im Wohnzimmer auf den Kanapen sitzend, alwo soeben Kaffe genohmen wurde, und wie ich denselben genoßen hatte, so befiehl mich ein ungewöhnlicher Anfahl vom Schlaff, so zwar daß es meine Freundin bemerkte, und mich hieß noch etwas zuruhen, allein ich gab ihr zu Antwort, daß es nicht nöthig wäre, sondern es würde vergehen, wenn ich blos ein wenig in die Luft ginge, um dieß nun zu bemerkstelligen verließ ich das Zim[m]er, und begab mich in den Garten, doch ich erreichte kaum dem *(sic!)* Saal im Freien, so überfiehl mich die Macht des Schlaffes noch mehr, und ich legte mich unter einem Baum, wo alsdan mir schien, ich wäre auf der Stelle in einen tiefen Schlum[m]er gesunken, aus welchem ich lange nicht erwachte.

Allein bey meinem Erwachen fand ich mich nicht mehr an nemlichen Ort, sondern ich sah mich in einer ganz andern Gegend versetzt, und zwar in einem Ort wo ich meinem Leben unentliche mal auf ein paar Stunden war, nemlich zu Tirol in einem kleinen Thal ohnweit Sterzing, das besonders sich durch seine romantisch milde Laage auszeichnet, und rings von steillen Felsen umgeben ist, wie auch sehr unbedeutend bewohnt wird, denn es befindet sich in selben *nur*[1] eine armseelige Seimhütte, von welcher eine Bank steht, auf ~~welcher~~ der ich nun lag, stat unter dem Schattigen Baum zu Trigorski. Anfangs konnte ich mich nicht gleich fassen, denn mir schien alles was ich sich für ein Schattenbild, und traute meinem Auge nicht, doch wie ich näher die Gegenstände betrachtette, so wurde es nur zur Wirklichkeit, und erkannte auch die Gegend nun mit dem Unterschied, daß auf einer Seite mir schien es stünde stat dem Felsen ein grüner Hügel auf welchem sich ein Weeg herum schlengelte, wie ich nun dieß alles so beobachte, so erscheint auf den kleinen Berg geritten mein schon im vorigen Jahr gestorbener Freund Graffenreith, dem ich entgegen eillen will, doch er winkt mir zu bleiben, kom[m]t herab, und giebt mir auf meine hastige Fragen warum ich hiersey zur Antwort, daß ich als Straffe die Bestimmung erhilt, da Leben zu müssen, fern von allem was mir werth ist, und zugleich die Sorge und Pflege für das Thal über nehmen müssen, wer es befahl sagte

[1] Вставлено поверх строки.

er nicht, sondern entfernt sich schnell. Kaum war er verschwunden, so hörte ich hastig schießen, und noch und noch zeigte sich vor meinem Blicke auf den nemlichen Hügel eine förmliche Vorstellung eines Gefechts, und wie sich es zeigt, daß es näher kom[m]en wollte, so verschwand es plötzlich, noch mehr erstaunnt wand ich mich gegen die Hütte, und ging in selbe, wo ich den Landmann mit seiner Familie traf, der mir sogleich meine Werkzeig zur Arbeit für die Zukunft reichte, und wie ich den soselbe betrachte, so entreißt mich dieser Betrachtung eine ungemein sanfte und angenehme Musik, ich springe aus der Hütte, und höre daß selbe ebenfalls vom Hügel her erschallt, weßwegen ich mich verwundert auf die Bank wieder niedersetze, und mit gespanten Erwartung die kom[m]enden entgegen sehe, doch wie der Schall so nah war, daß ich meinte ich müßte nun Menschen sehen, so verhallten die Töne plötzlich im Echo. Es ließ mir nicht Zeit mich dieser neuen Erscheinung zu erinnern, als ich den fröhlichen… <далее текст обрывается>

Перевод

Описание привидевшегося сна в Тригорском.
Июля 8-го дня 1813 г., под утро.

При начатии сна казалось мне, будто нахожусь я в гостиной, сидя на канапе, где только что принимали кофе, и как скоро я оный кофе выпил, напал на меня необычайный припадок сна, столь сильный, что приятельница моя то приметила и велела мне еще несколько отдохнуть; но я ответствовал ей, что в том нет надобности, а довольно будет, если я немного пройдусь по воздуху, дабы сие прошло. Для исполнения сего вышел я из комнаты и отправился в сад, но едва достиг я залы на вольном воздухе, как сила сна одолела меня еще пуще, и я лег под деревом, где затем показалось мне, что я в тот же миг погрузился в глубокий сон, от коего долго не пробуждался. Однако, пробудившись, очутился я уже не на прежнем месте, но увидел себя перенесенным в край совсем иной, а именно в места, где я в жизни моей несчетное число раз бывал по нескольку часов, — в Тироль, в небольшую долину близ Штерцинга[1], которая особливо отличается своим романически приятным положением, будучи окружена отовсюду крутыми скалами, и весьма скудно обитаема. Ибо находится в оной лишь одна убогая хижина, подле коей стоит скамья, на каковой я теперь и лежал вместо тенистого древа в Тригорском. Поначалу я не скоро мог опомниться, ибо все виденное мнилось мне призраком, и я не доверял глазам

[1] Тироль, в небольшую долину близ Штерцинга.

своим; но чем ближе я рассматривал предметы, тем более обращалось все в действительность, и я узнал ту местность, однако с тою разницей, что с одной стороны, казалось мне, вместо скалы высился зеленый холм, вокруг коего змеилась тропинка. В то время как я всё сие так наблюдал, является на холме верхом мой, еще в минувшем году скончавшийся, друг Граффенрейт[1], коему я порываюсь поспешить навстречу, но он подает мне знак оставаться на месте, сходит вниз и на мои торопливые расспросы, отчего я здесь, ответствует, что мне в наказание назначено жить здесь, вдали от всего, что мне дорого, и притом принять на себя заботу и попечение о долине. Кто повелел сие, он не сказал, но быстро удалился. Едва он исчез, как услышал я поспешную стрельбу, и мало-помалу представилось пред моим взором на том же холме форменное изображение *(л. 2об)* сражения; и когда казалось уже, что оно приближается, все вдруг рассеялось. В еще пущем изумлении обратился я к хижине и вошел в оную, где и встретил крестьянина с его семьею, который тотчас подал мне мои орудия для предстоящей работы; и в то время как я их рассматривал, отрывает меня от сего занятия необычайно нежная и приятная музыка. Я выбегаю из хижины и слышу, что оная раздается с того же холма; посему я в удивлении вновь опускаюсь на скамью и с напряженным ожиданием взираю навстречу грядущему; но когда звук сделался столь близок, что я полагал уже увидеть людей, звуки внезапно замерли в эхе. Не успел я осмыслить сие новое явление, как услышал радостный ……. *[Обрыв текста]*

***

№ 15. Geschrieben in dem Dorfe *Schmolewitzschi*[2].
Den 25ten December 1813…[3]

Theuerste Freundin!

Nachdem wir abermals nach alter Gewohnheit fünf Tage lang in Barisow verweillen mußten, so befinden wir uns nun Gottlob den zweiten Tag wieder auf der Reise, und ich kann sagen, daß es für mich die höchste Zeit war, denn ein längerer Aufenthalt wäre für mich bestimt zum Schaden ausgefallen, indem ich in meinem Quartier das Unleidlichste zu erdulten hatte. In den erstern Tage machte eine Juden-

[1] Неустановленное лицо.

[2] Возможно, неправильная транскрипция села Шмойлово Порховского уезда.

[3] Здесь и далее по тексту все многоточия расставлены автором писем.

Hochzeit den größten Specktackel, doch both selbe[1] auch die drolligsten Speren dar, allein die folgenden zwei war es zum davonlauffen, und ich mußte alle Gewalt anwenden, um der Macht einer wahren Melancholie die nöthigsten Gränzen zu setzen. Besonders trug hier eine neue gemachte Erfahrung das Wesentlichste bey, und diese ist, daß man nur am Tag vorm Abgang der Post einen Brief aufgeben kann, sonst wird keiner angenohmen, da nun gleich am Tag meiner Ankunft die Zeit war, so hat[2] mir auch das Schreiben nichts gefruchtet, denn bis zum nöchsten Termin konnten wir doch unmöglich hier festgesetzt sein.

Da ich nun weiß, wie es zugehen pflegt, so bringe ich hiemit vor, und fange zwei Märsche von Minsk mein Schreiben an[3], damit wenn es bey der Ankunft zur Abgab Zeit ist, ich selbe nicht versäumen kann.

Heute befinde ich mich zum wiederhollten mal in einem[4] Ort, wo ich auch vergangenen Jahr, und zwar in einer Lage, wo jede Schilderung weit von der Wirklichkeit zurickbleibt, war. Es giebt mir hinlänglich Stoff zum Nachdenken, und es belebt ordentlich doppelt meine Hoffnung, denn es ist doch bestimt unbegränzd wunderbar wie mannichfaltig der Wechsel oft statfindet, warum sollte es nicht möglich sein, daß sich diese nur mich umgebende undurchsichtige Vorworrenheit freundlich aufklären könnte…

Перевод

Дражайшая подруга!

После того, как нам снова пришлось по старой привычке задержаться на пять дней в Барисове[5], теперь, слава Богу, второй день мы снова в пути, и я могу сказать, что для меня это самое подходящее, ибо более длительное пребывание наверняка пошло бы мне во вред, ибо на квартирах вынужден был я терпеть самое невыносимое. В первые дни самым большим развлечением была еврейская свадьба, и она забавнейшим образом закончилась, но на двух последующих можно было от скуки умереть, и мне пришлось приложить все уси-

[1] Далее зачеркнуто: doch.

[2] Далее зачеркнуто: es.

[3] Глагольная приставка написана над строкой.

[4] Слово написано над строкой, в которой зачеркнуто: dem.

[5] Город Борисов на реке Березина расположен в 77 км к северо-востоку от Минска. Был ареной боевых действий в ноябре 1812 г.: в 15 км. северо-западнее Борисова, у деревни Студенка, была разгромлена армия Наполеона.

лия, дабы по необходимости обуздать надвигавшуюся на меня глубокую меланхолию. Тому в особенности способствовало сделанное важное открытие, заключившееся в том, что письма здесь можно передавать только за день до отправления почты, иначе никто их не примет, и поскольку этот день совпал с днем моего прибытия, то и писание письма мне ничего бы не дало, поскольку мы не могли оставаться здесь до необходимого следующего срока.

Теперь, когда я знаю, как это бывает, я порешил начинать писать письмо, находясь в двух маршах от Минска, чтобы иметь по прибытии время и не пропустить час отправления почты.

Сегодня я снова нахожусь в тех местах, где был в прошлом году, и в положении, всякое описание которого будет лишь слабым слепком с действительности[1]. Это дает мне достаточную пищу для размышлений и вдвойне укрепляет надежду, потому что безгранично удивительно видеть разнообразие происходящих перемен, почему же не должно случиться так, что окружающий меня тусклый хаос[2] вдруг дружески в отношении меня прояснится…

***

Den 26ten Oseritzschki…

Ich kann Ihnen nicht schildern, Liebe Herzens gute Freundin, wie gerechte Ursache ich habe voll Unwillen zu sein, denn weder gestern noch heute ist abermals meine Wohnung von der Art, daß ich mein sehnlichstes Verlangen zu schreiben stillen kann, indem als gestern ein wahrer Taubenschlag mir dargebothen ward, und heute raucht es zum Ersticken. Wie gerne wollte ich über nichts ernstlich klagen, wenn ich nur ein erträgliches Wohnort jedesmal erhilt, und dieses noch dazu allein bewohnen dürfte, denn wie unleidlich mir mit jedem Tag die große Umgebung wird, kann ich nur fühlen, nicht sagen…

Ich tauge einmal nicht in *die wahre allgemeine Welt*, und gebe mir täglich mehr die Probe, daß wenn mich auch die Nothwendigkeit unausmeidlich in selbe verbannt, ich mich doch nie finde, noch jemals finden werde.

---

[1] По-видимому. Эту фразу можно понять как воспоминание о переправе через Березину, в которой участвовал Карл Верри делла Бозта.

[2] В оригинале: undurchsichtige Vorworrenheit. По-видимому, аллюзия на известный философский фрагмент Новалиса *"Die Verworrenen und Geordtenen"*.

Beste Praskowia (*Alexandrowna*[1]) In wenigen Tagen beschließen auch Sie ein Jahr, in welchen Ihnen von der Vorsehung eine schwere Prüfung aufgelegt ward, möchte im folgenden selbe Ihnen mit milder Hand dasjenige darreichen, was Ihrer Ruhe und Bestem das Zweck mäßigste sey, dies ist der herzlichste und innigste Wunsch Ihres Karls, der obwohl ihm die vollkommste Überzeigung einzig belebt, daß seine theuerste Freundin ihm unveränderlich in Ihrer Gesinnung bleibt, doch die Wiederhollung seiner Bitte um dieses Glück sich nicht versagen kann. Wie sehr martert mich oft der Gedanken, daß ich noch niemals im Stande war Ihnen nach meiner eignen Idee zu beweisen, wie gränzenlos ich mich sehen Ihnen nützlich sein zu können.

Es gehört auch unter die Zahl einer Unmöglichkeit, und ich muß gestehen, daß mir für meine ganze Ankunft der wünschenswerthteste Trost geraubt ist, wenn es so bleibt…

Wie ewig lange kommt mir doch die Zeit[2] vor, und morgen[3] kommen wir erst nach Minsk, dann haben wir noch 19 Märsche ohne 6 Rasttag nach Breslatowski. Was mir auch noch besonders unangenehm ist, besteht darin, daß unser Führer von Pleskow in Barisow abgelößt wurde, weil er mit der Croaten einen andern Weeg einschlug. Ich hätte nehmlich einen sichern Brief von B. Ihnen schicken können.

26-е. Озерички…

Я не могу описать вам, добрая сердечная моя подруга, по какой извинительной причине я погружен в полнейшую апатию, потому что ни вчера, ни сегодня моя квартира не была таковой, чтобы я мог удовлетворить свое самое страстное желание писать, ибо вчера поселили меня в настоящую голубятню, а сегодня дым стоит такой, что можно задохнуться. Как бы мне хотелось ни на что всерьез не жаловаться, если бы только каждый раз имел я сносное жилье и имел возможность размещаться в нем один, потому что, как с каждым днем мне невыносимее становится большое окружение, я могу только прочувствовать, но не высказать…

Однажды не вписавшись в *действительный умопостигаемый мир*[4], я с каждым днем все более убеждаюсь, что если даже необходимость неизбежно загонит меня в него, я все равно никогда себя там не найду и никогда не смогу себя найти.

---

[1] В тексте слово подчеркнуто пунктиром.

[2] Далее зачеркнуто: lang.

[3] Слово исправлено, было: morgens.

[4] Возможный парафраз одной из философских идей Платона.

Бесценная Прасковья (*Александровна*) через несколько дней вы тоже завершите год, в котором провидением было возложено на вас тяжелейшее испытание, в грядущем году хотел бы я с легкой руки пожаловать (пожелать) вам то, что могло бы стать залогом вашего спокойствия и благоденствия, это самое сердечное и сокровенное желание вашего Карла, который, несмотря на единственно одушевляющую его веру в то, что его дражайшая подруга в своем расположении к нему останется неизменной, не может отказать себе и вновь не испрашивать для себя это счастье. Как часто меня мучает мысль, что я никогда не был в состоянии доказать вам, следуя моему собственному разумению, насколько безгранично считаю я себя способным быть вам полезным.

Это также относится к разряду невозможного, и я должен признаться, что у меня за все время моего приезда похищено самое желанное утешение, если так будет продолжаться…

Мне кажется, что время тянется вечно, и завтра мы только доберемся до Минска, а далее нам предстоят еще 19 маршей без 6 дней отдыха до Брестовски[1]. Что мне особенно неприятно, так это то, что наш начальник из Плескова[2] был сменен в Борисове за то, что вместе с хорватами последовал другой дорогой. Я мог бы тогда послать вам письмо из Б. с более надежной оказией.

***

Minsk d. 27ten Abends ½ 8 Uhr…[3]

Liebe Freundin! Dieß mal wird mein Brief ein wahres Reise-Jurnal, denn kaum schreibe ich an einem Ort etliche Zeillen, so werde ich der Gestalt unterbrochen, daß was ich mich auch bemühe, ist es doch eine Unmöglichkeit fortzusetzen. Wir kommen heute Nachmittags 3 Uhr hier an, und der Eintritt versprach abermals keinen erfreulichen Aufenthalt, doch machte sich die Sache noch so, daß ich wenigstens insofern zufrieden bin, weil es wenigstens ruhiger als wie gewöhnlich zu geht… Auch hier erinnert mich… manches recht sehr unangenehm an die Vergangenheit, und ich fühle doppelt wie gut es sich für mich geendet hat…

---

[1] Брест-Литовск, нынешний Брест. В 1795 г. Брест-Литовск вошел в состав Российской империи. До этого был в составе Речи Посполитой.

[2] Пскова.

[3] Так в тексте.

Ich wollte Ihnen schon in meinen vergangenen Briefen einen zu späten Gedanken von mir mittheilen, und dieser in Hinsicht einer noch sehr guten Gelegenheit mir Briefe schicken zu können. Welche darin besteht, daß Sie selbe nur Joseph geben dürfen, der leicht erfahren kann, wenn LandsLeute von mir Ihre Gegend paßiren, kennt unter selben nur einer mich, oder ist er selbst von meinem Regiment, so[1] kann obbenannter brave Geist ohne Bedenken sie übergeben…

Hier wiederholle ich Ihnen noch einmal von wo aus ich an Sie Briefe abschickte bis hieher. Von *Sebis*[2]. *Polotzk. Lepple Barisow*. Da nun die Posten sehr gut im Stande sind, so zweifle ich[3] nicht an dem richtigen Erhalten. Wenn Sie diesen bekommen, das umso mehr bestimt sein muß, weil ich ihn auf einer Gouvernement Posthaltung aufgebe, und es fählt einer von denen angezeigten, so können Sie sich gleich dorthin mit einer Anfrage wenden…

Wie ist es nicht lieb, daß als morgen durch Zufahl schon wieder die Aufgabszeit ist, indem ich meinen hiesigen Aufenthalt ganz zum Schreiben verwendet haben möchte. Doch hier bin ich überzeigt macht man mit der Aufgabe eine Ausnahme, und niehmt sie an jedem Tag an. Denn für einer durchreisenden wäre dieß oft sehr bedeutend unangenehm…

Es reut mich nun recht sehr, daß ich von meiner Abreise an den Herrn Kaufmann Ambourger nach Archangel nicht mehr geschrieben habe, indem ich nur in Erfahrung gebracht[4], daß selbe folgender maßen verfahren. Sie setzen nemlich dreimal das anverlangte Individium in die Petersburger Zeitung[5], erfolgt nun hierauf keine Anmeldung an Sie, so berichten Sie zurick, daß sich selbes nicht mehr vorfindet, und was vermuthet man nathürlich anders, als es sey verstorben. Ich muß gestehen, es bangt mir ordentlich, wenn ich denke, daß meine arme Mutter, da unser Mensch so langsam geht, noch vor meiner Ankunft, durch eine falsche Meldung von dort in Sorge gesetzt werden kann.

Freilich werde ich nicht unterlassen, so bald als nur immer möglich Sie wegen meiner der Ungewießheit zu entreißen, doch beßer ist beßer…

Werthe Freundin! Wie oft denke ich mir[6], Sind[7] aber auch in diesem Augenblick alle die nur so theuere Seelen recht wohl, fühlt keinem nichts. O könnte ich mir

---

[1] Далее зачеркнуто: darf ob.

[2] Далее зачеркнуто: Lepple.

[3] Далее зачеркнуто: gar.

[4] Далее зачеркнуто: habe.

[5] Далее зачеркнуто: dreimal.

[6] Далее зачеркнуто: ist.

[7] Далее зачеркнуто: Sie.

nur diese Überzeigung vollkommen geben, wie unaussprechlich glücklich würde[1] ich mich nennen.

Mein Wohlsein ist noch stets von der Art, daß man es nicht beßer sich wünschen kann.

Ich denke mir nemlich, daß sich die **AJ.** noch bey Ihnen befindet, und da ich jede Unbilde von Herzen der Vergessenheit weihe, so können Sie auch überzeigt sein, als[2] ich sehr wünsche, daß selbe es ebenfalls sein möchte, wie ungeheuchelt ich Ihr [nicht minder][3] zum kommenden neuen Jahr und zu Ihrem Geburtsfeste um 9ten Jäner Glück wünsche.

Hat kein Magnet noch nicht angezeigt, wo sich das Verlohrengegangene befindet. Wie träumt es einstmal recht närrisch davon…

Auch mir will es bis jetzt noch nicht aus dem Kopf, doch immer niehmt die Ruhe deßwegen mehr zu als ab, und ich glaube die Errinnerung daran wird nur recht bald gar nicht mehr auffallend sein…

Für heute muß ich schliessen, weil meine doch wieder ansennliche Schlaffgeselschaft zu Ruhen wünscht, und sich nach Dunkelheit sehet, daher ich mein Lämpchen auszulöschen genöthiget bin. Da heißt es[4] halt Geduld bringt Rosen. Ich hoffe morgen Abends wird sich alles in den großen Geseelschaften zerstreuen und mir wird das Terrain dann frey bleiben.

Die Trennung von der alten Verbindung dauert noch stets fort, doch ist die Gegenseitige Begegnung von der Art, daß man meint es sey gar nichts zur Veränderung vorgefallen. Selbst bis jetzt kam es nicht zur Sprache deßwegen, und es bleibt auch wie ich denke so… Ich bin nun recht froh, daß ich kein eigens Pferd besitze, denn es wäre mir wirklich zur Last…

Die lieben Kinder küsse ich wie immer unzähligemal in Gedanken herzlichst. Täglich stelle ich mir selbst vor, und mache mir ein Bild von Ihrer Freude an der steten Vervollkommnung, die Sie so sehr unverkenntliche bemerken können.

Leben Sie wohl Theuerste beste Freundin.

Es grüßt Sie herzlichst.

Ihr wahrer Freund Carl.

---

[1] Слово написано над строкой, в которой зачеркнуто: [kennte].

[2] Слово исправлено, ранее было написано: wie.

[3] Взятые в квадратные скобки слова написаны над строкой, в которой зачеркнуто: ebenfalls.

[4] Слово написано над строкой.

Перевод

Минск, 27-го, вечер, половина восьмого…

Дражайшая подруга! На этот раз мое письмо станет настоящим журналом путешествий, потому что едва я напишу несколько строк в одном месте, как меня останавливает то, что, к чему бы я ни стремился, не может иметь продолжение. Мы прибыли сюда сегодня в 3 часа дня, и вступление <в город> снова не обещало здесь приятного пребывания, но все же для меня дело обстоит так, что я в этом отношении доволен, потому что, по крайней мере, здесь спокойнее, чем обычно… И здесь также многое вызывает воспоминания… и весьма неприятные, о прошлом, и я вдвойне ощущаю, насколько хорошо все это закончилось для меня…

Я хотел поделиться уже в своих прошлых письмах с вами одной своей запоздалой мыслью, и также ввиду очень хорошей возможности получать от вас письма. <Возможность> заключается в том, что вы сами можете передавать их только Иосифу, который может легко узнать, когда мои соотечественники проходят через вашу местность, если же среди них кто-то знает меня, или сам он служит в том же полку, то вышеупомянутый храбрец может без колебаний их передать…

Здесь я еще раз повторяю вам, откуда я отправлял вам письма до сих пор. Из *Себиса*[1], *Полоцка, Лепле*[2], *Барисов*[3]. Теперь, когда почта отлично работает, я не сомневаюсь в своевременном их получении. Когда вы получите это письмо, в чем тем более можно быть уверенным, что я отправляю его с губернской почтовой станции, и если заметите, что одно из тех, что я указал, отсутствует, можете сразу же обратиться туда с запросом…

Как неудачно, что по нечаянному стечению обстоятельств завтрашний день у меня снова занят, в то время как я хотел бы полностью посвятить свое здешнее пребывание писанию писем. Но здесь я уверен, что если для того, кто выполняет поручение, делается исключение, то поручений этих с каждым днем прибавляется. И для тех, кто находится в пути, это часто бывает весьма неприятно…

Теперь я очень сожалею, что не написал о своем отъезде господину Кауфман Амбургеру в Архангельск, особенно когда узнал, как он поступил. Трижды помещается в петербургской газете запрошенное имя, если никто не откликнется на него, то следует оповещение, что этого человека больше нет, и, конечно, трудно предположить что-либо иное, чем то, что он умер.

---

[1] Себежа.

[2] Лепель, уездный город Витебской губернии.

[3] Борисов.

Должен признаться, я очень огорчен, когда думаю, что моя бедная матушка, поскольку друг наш перемещается слишком медленно, может быть обеспокоена ложным сообщением оттуда, поступившим еще до моего прибытия.

Конечно, я без устали буду стараться, как только будет представляться подобная возможность, выводить ее из своего состояния неведения в отношении меня, но чем лучше, тем хуже…

Дражайшая подруга! Как часто я спрашиваю себя, пребывают ли в благополучии в этот момент дорогие мне люди, не нуждаются ли они в чем-либо? О, если бы я только мог полностью в том убедиться, каким невыразимо счастливым я бы назвал себя.

Мое благополучие по-прежнему такого рода, что лучшего и желать нельзя.

Я, конечно, полагаю, что АЙ все еще у вас, и, поскольку я искренне предаю забвению все несообразности (безобразия), вы также можете быть уверены, чего я искренне желаю, чтобы то же самое смогли сделать и вы, убедившись, сколь нелицемерно я желаю Вам [не менее] счастья в грядущем новом году и ко дню Вашего рождения 9-го января.

Никакой магнит еще не указал, где находится то, что утрачено. Как же глупо порой мечтается об этом…

У меня это тоже до сих пор не выходит из головы, но спокойствия от этого становится все больше, а не меньше, и я думаю, что воспоминание об этом очень скоро перестанет быть сколь-либо примечательным…

На сегодня я вынужден закончить, так как моя, ставшая уже снова довольно многочисленной ночная компания хочет отдохнуть и жаждет темноты, из-за чего я вынужден погасить свою лампу. Что ж, терпение и труд всё перетрут. Надеюсь, завтра вечером все рассеются по большим компаниям, и пространство для меня будет свободно.

Разрыв с прежними отношениями все еще продолжается, однако взаимные встречи проходят так, что можно подумать, будто ничего не изменилось. До сих пор эта тема даже не поднималась, и, думаю, так оно и останется... Я очень рад, что у меня нет собственной лошади, потому что для меня это было бы действительно в тягость.

Милых детей я, как всегда, бесчисленное множество раз мысленно целую от всего сердца. Я ежедневно представляю себе и рисую в воображении ту радость, которую вы испытываете от непрерывного <их> совершенствования, что вы так отчетливо можете наблюдать.

Будьте счастливы, моя дражайшая, лучшая моя подруга.

От всего сердца приветствую Вас.

Ваш верный друг Карл

Список литературы

Источники

Вульф А. Н Дневники (Любовный быт пушкинской эпохи). Со статьей М. И. Семевского «Прогулка в Тригорское» / ред. и вступ. ст. П. Е. Щеголева. М.: Федерация, 1929. 446 с.

Керн А. П. Воспоминания. Дневники. Письма. М.: Правда, 1989. 480 с.

Модзалевский Б. Л. Поездка в село Тригорское в 1902 г. (Отчет Отделению Русского языка и словесности Императорской Академии Наук) // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. СПб.: Тип. Импер. Академии наук, 1903. Вып. 1. С. 1–190.

Письма Анны Николаевны Вульф к баронессе Е. Н. Вревской и П. А. Осиповой / публ. и ред. М. Л. Гофмана // Пушкин и его современники. Материалы и исследования. Петроград: Тип. Имп. Акад. наук, 1915. Вып. XXI–XXII. С. 311–354.

Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: в 10 т. Л.: Наука, 1979. Т. 10. 711 с.

Исследования

Богданович М. История войны 1813 года за независимость Германии: в 2 т. СПб.: Альфарет, 2012.

Вольперт Л. И. Загадка одной книги из библиотеки Пушкина: Пометы на романе Ю. Крюденер “Valérie” // Пушкинский сборник. Псков: б. и., 1973. С. 77–109.

Герашко Л. В. Итальянские материалы в рукописном собрании Пушкинского Дома // Dagli archivi romani agli archivi pietroburghesi. Nuovi materiali = От римских архивов к архивам петербургским. Новые материалы / под ред. Д. Джулиано, А. Б. Шишкина; введ. А. Б. Шишкина. Roma: Valore Italiano Editore, 2024. С. 291–447.

Левкова Л. В. Автограф и пометы П. А. Осиповой на книге из ее библиотеки // Псков. 1998. № 9. С. 91.

Кашкин И. Н. Родословные разведки: в 2 т. / под ред. Б. Л. Модзалевского. СПб.: Отпеч. на средства Н. С. Кашкина, 1912–1913.

Пушкинская энциклопедия «Михайловское»: в 3 т. с. Михайловское: Кириллица; М.: Консул-СКС, 2003. Т. 1. 447 с.

References

Bogdanovich, M. *Istoriia voiny 1813 goda za nezavisimost' Germanii: v 2 t.* [*History of the War of 1813 for German Independence: in 2 vols*.]. St. Petersburg, Alfaret Publ., 2012. (In Russ.)

Vol'pert, L. I. "Zagadka odnoi knigi iz biblioteki Pushkina: Pomety na romane Iu. Kriudener 'Valérie'." ["The Mystery of a Book from Pushkin's Library: Annotations in Juliane von Krüdener's Novel 'Valérie'."]. *Pushkinskii sbornik* [*Pushkin Collection*]. Pskov, [s. n.], 1973, pp. 77–109. (In Russ.)

Gerashko, L. V. "Ital'ianskie materialy v rukopisnom sobranii Pushkinskogo Doma" ["Italian Materials in the Manuscript Collection of Pushkin House"]. *Ot rimskikh arkhivov k arkhivam peterburgskim. Novye materialy* [*From Roman Archives to St. Petersburg Archives: New Materials*]. Roma, Valore Italiano Editore Publ., 2024, pp. 291–447. (In Russ.)

Levkova, L. V. "Avtograf i pomety P. A. Osipovoi na knige iz ee biblioteki" ["Autograph and Annotations by P. A. Osipova in a Book from Her Library"]. *Pskov*, no. 9, 1998, p. 91. (In Russ.)

Kashkin, I. N. *Rodoslovnye razvedki: v 2 t.* [Genealogical Investigations: in 2 vols.], ed. by B. L. Modzalevsky. St. Petersburg, printed with funds from N. S. Kashkin, 1912–1913. (In Russ.)

Pushkinskaia entsiklopediia "Mikhailovskoe": v 3 t. [*Pushkin Encyclopedia "Mikhailovskoye": in 3 vols.*], vol. 1. Mikhailovskoe, Kirillitsa Publ., Moscow, Konsul-SKS Publ., 2003. 447 p. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-386-401
https://elibrary.ru/GQSMPG
Научная статья
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. М. С. Крутова
Российская государственная библиотека,
Государственный университет просвещения
г. Москва, Россия

Шуточное стихотворное послание “Ma cousine” М. Ю. Лермонтова в контексте архивных материалов фонда Верещагиных

Исследование выполнено в Государственном университете просвещения за счет гранта Российского научного фонда № 26-18-00293 https://rscf.ru/project/26-18-00293/

Аннотация: Статья посвящена небольшому шуточному стихотворению “Ma cousine” М. Ю. Лермонтова, написанному в 1838 г. на французском языке и обращенному к его «благословенной кузине» Александре Верещагиной-Хюгель. Это юмористическое послание рассмотрено в контексте материалов, рассказывающих о взаимоотношениях кузенов. Рассмотрены биографические документы родителей кузины Александры, личная и деловая переписка родственников семей Верещагиных, Столыпиных, Арсеньевых, Анненковых, в которых они предстают искренне заботящимися друг о друге. В этих документах есть интересная сопутствующая информация о храмах и духовенстве в России и Германии, о браках, заключенных между православными и евангелистами, о жизни русских за границей в XIX в. Стихотворение “Ma cousine” М. Ю. Лермонтова, как и другие, относящиеся к этому жанру, характеризуются погруженностью лирического героя в литературную игру, мягкой иронией.

Ключевые слова: М. Ю. Лермонтов, А. М. Верещагина-Хюгель, рукопись, поэтика, юмор, послание, археография

Информация об авторе: Марина Семеновна Крутова, доктор филологических наук, доцент, Российская государственная библиотека, ул. Воздвиженка, д. 3/5, 119019 г. Москва, Россия; Государственный университет просвещения, ул. Фридриха Энгельса, д. 21 а, 105005 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3564-1505

E-mail: mskrutova@yandex.ru

***Дата поступления статьи в редакцию*:** 17.09.2026
Дата одобрения статьи рецензентами: 21.10.2026
Дата публикации статьи: 25.12.2026
Для цитирования: *Крутова М. С.* Шуточное стихотворное послание “Ma cousine” М. Ю. Лермонтова в контексте архивных материалов фонда Верещагиных // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 386–401. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-386-401

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 386–401. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 386–401. ISSN 2686-7494

Research Article

© 2026. Marina S. Krutova
Russian State Library,
State University of Education
Moscow, Russia

M. Yu. Lermontov’s Playful Verse Epistle “Ma cousine” in the Context of Archival Materials from the Vereshchagin Family Collection

Acknowledgements: This work was carried out at State University of Education with financial support from the Russian Science Foundation, project no. 26-18-00293 https://rscf.ru/project/26-18-00293/

Abstract: This article examines the short, playful poem “Ma cousine” by M. Yu. Lermontov, written in French in 1838 and addressed to his “blessed cousin” Alexandra Vereshchagina-Hügel. The humorous missive is analyzed against the backdrop of materials documenting the relationship between the cousins. The study draws on biographical documents concerning Alexandra’s parents, as well as the personal and business correspondence of the Vereshchagin, Stolypin, Arsenyev, and Annenkov families — records that reveal the genuine care and concern the relatives felt for one another. These documents also provide fascinating incidental information regarding churches and the clergy in Russia and Germany, marriages between Orthodox Christians and Evangelicals, and the lives of Russians abroad during the 19th century. Like other works in this genre, Lermontov’s “Ma cousine” is characterized by the lyrical persona’s immersion in a literary game and by a tone of gentle irony.

Keywords: M. Yu. Lermontov, A. M. Vereshchagina-Hügel, manuscript, poetics, humor, epistle, archeography

Information about author: Marina S. Krutova, DSc in Philology, Associate Professor, Russian State Library, Vozdvizhenka St., 3/5, 119019 Moscow, Russia; State University of Education, Friedrich Engels St., 21 a, 105005 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0003-3564-1505

E-mail: mskrutova@yandex.ru

Received: September 17, 2026

Approved after reviewing: October 21, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Krutova, M. S. “M. Yu. Lermontov’s Playful Verse Epistle ‘Ma cousine’ in the Context of Archival Materials from the Vereshchagin Family Collection.” *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 386–401. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-386-401

В Отделе рукописей Российской государственной библиотеки хранятся разнообразные материалы, связанные с именем М. Ю. Лермонтова. Это автографы его стихотворений и поэм, списки его произведений, воспоминания современников и исследовательские материалы [Каталог рукописных источников: 896–924]. Данная статья посвящена небольшому шуточному стихотворению Лермонтова, написанному в 1838 г. на французском языке и обращенному к его «благословенной кузине» Александре Верещагиной-Хюгель. Стихотворение это занимает немаловажное место в жизни и творчестве великого поэта. Хотя к этому произведению обращались многие исследователи творчества Лермонтова, однако специально в контексте других материалов архивного фонда Верещагиных оно не рассматривалось. Об этом сти-

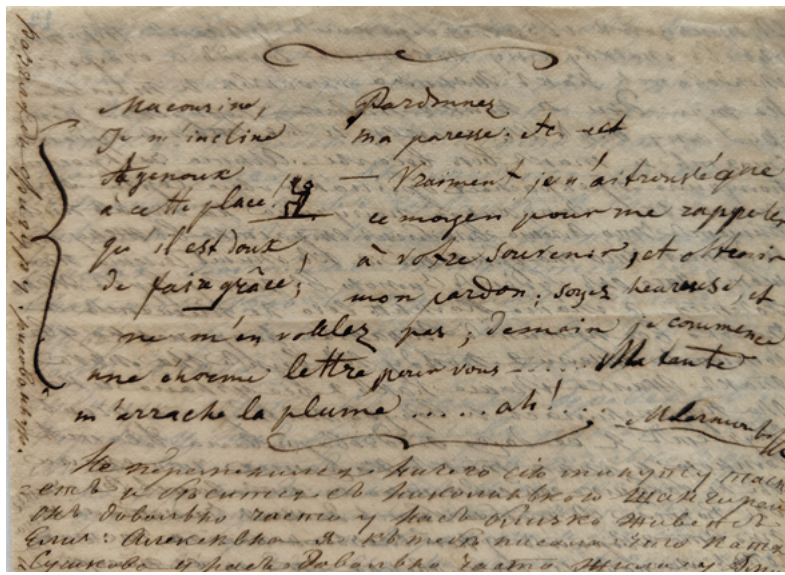


Рис. 1. Фото рукописи “Ma cousine” М. Ю. Лермонтова

хотворении, а также о самой кузине есть отдельные краткие статьи в Лермонтовском энциклопедическом словаре, изданном в 2014 г. под редакцией И. А. Киселевой [Дорожкина: 544; монах Лазарь: 598–599]. Данное стихотворение не было озаглавлено автором, но в дальнейшем в научной литературе и изданиях оно могло получать следующие названия: "Ma cousine", «Моей кузине», «А. М. Верещагиной».

Текст автографа	Перевод
Ma cousine je m'incline à genoux à cette place! Qu'il est doux de faire grâce! Pardonnez ma paresse, etc., etc.	Дорогая кузина, склоняюсь на колени на этом месте! Как сладостно быть милостивым! Простите мою лень и т. д. и т. д.

Это небольшое шутливое стихотворение на французском языке с комментарием и подписью "M. Lermontoff" приписано рукой Лермонтова 16 (28) ноября 1838 г. к письму его тети Е. А. Верещагиной к ее дочери баронессе А. М. Верещагиной-Хюгель, кузине поэта[1]. Стихотворение обрамлено стилизованной виньеткой. В конце его нарисован коленопреклоненный человечек с воздетыми руками (перо, чернила). Далее поэт сопроводил стихотворение комментарием на французском языке:

> Vraiment je n'ai trouvé que ce moyen pour me rappeler à votre souvenir, et obtenir mon pardon; soyer heureuse, et ne m'en voulez pas; demain je commence une énorme lettre pour vous... Ma tante m'arrache la plume... ah!...
>
> Право, я не нашёл ничего другого, чтобы напомнить о себе и вымолить прощение; будьте счастливы и не сердитесь на меня; завтра я приступаю к длиннейшему письму к вам… Тётя вырывает у меня перо… ах!.. (Перевод мой. — *М. К.*)

Частично текст письма с этой важной для нас припиской был опубликован И. Л. Андрониковым в статье «Рукописи из Фельдафинга»

[1] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр. 13. Л. 27 об.

[Андроников 1963: 25–28]. Однако в ней допущена ошибка в датировке: это письмо датируется 1838, а не 1839 г. (дата отчетливо проставлена автором письма). Интересны две приписки рукой Е. А. Верещагиной:

> Миша Лерм[онтов] велел написать, что он с нетерпением будет ждать ответ на его приписку. Хотя в моем письме я тебе спишу его. Новые сочинения он обещал дать. (Сделана по левому краю *л.* 26 — *М. К.*);
>
> Разсмотри фигуру рисованную (Сделана по левому краю *л.* 27 об. — *М. К.*).

По воспоминаниям двоюродного брата поэта А. П. Шан-Гирея, великий поэт «был характера скорее веселого, любил общество, особенно женское, в котором почти вырос и которому нравился живостью своего остроумия и склонностью к эпиграмме…» [Шан-Гирей: 37]. Эта особенность характера Лермонтова обусловила то, что в разные годы он написал, по подсчетам ученых, шестьдесят шутливых стихотворений, из них десять посланий, в том числе три в 1838 г. («Расписку просишь ты, гусар…», «К М. И. Цейдлеру», “Ma cousine”) и одно в 1839 г. («А. А. Олениной»). По наблюдениям М. Л. Соболевой, эти краткие юмористические «эпистолы» отличаются целым рядом художественных особенностей: теплотой дружеских или родственных взаимоотношений адресата и адресанта, их «впаянностью» в литературный контекст произведений, погруженностью лирического героя в литературную игру, мягкой иронией [Соболева: 4, 11, 12].

Стихотворение “Ma cousine” написано на французском языке, которым, как и немецким, великий поэт «владел как собственным» [Шан-Гирей: 37]. Оно обращено к его кузине А. М. Верещагиной, в замужестве баронессе фон Хюгель. Их взаимоотношения были действительно теплыми, их связывали узы тесной дружбы, о чем свидетельствуют письма Лермонтова к своей кузине, пронизанные иронией и тонким юмором, а также письма его современников [Сушкова: 86–102]. Так, в письме из Санкт-Петербурга в конце октября 1832 г., он писал Александре:

> Несправедливая и легковерная женщина! (заметьте, что я имею полное право так называть вас, милая кузина). <…> прощайте же, милый друг, и приложите все усилия, чтобы найти для меня будущую; надо,

чтобы она была похожа на Дашеньку, но только без ее большого живота, ибо тогда не будет соответствия со мной, как вам известно или как вам не известно, потому что я стал худ как щепка [Лермонтов 1979–1981. 4: 378].

Письмо к ней весной 1835 г. (написано на французском языке) он начал с таких строк:

Милая кузина! Я решил уплатить вам долг, который вы не соблаговолили с меня требовать, и надеюсь, что мое великодушие тронет ваше сердце, с некоторых пор ставшее таким жестким ко мне. Я не прошу другого вознаграждения, кроме нескольких капель чернил и двух или трех штрихов пера, которые известили бы меня, что я еще не совершенно изгнан из вашей памяти…» [Лермонтов 1979–1981. 1: 392].

Заметим, что именно в этом письме он доверительно рассказал о своей неудачной шутке со сватовством к Сушковой.

В фонде Верещагиных (Ф. 456) Отдела рукописей Российской государственной библиотеки находится 69 единиц хранения, датирующихся 1806–1887 гг., представляющих собой материалы семей Хюгелей и Верещагиных [Опись фонда Верещагиных]. В них содержатся творческие рукописи Лермонтова, списки произведений разных авторов, личная и деловая переписка членов семьи и их личные документы. Часть этих материалов находится в России, часть хранится в библиотеке Колумбийского университета [Михайлова; Голованова]. О том, как произошло возвращение в Россию части этого архива, рассказал в своих публикациях И. Л. Андроников [Андроников 1963, 1964, 1977]. Благодаря его поездкам в Германию оказалось возможным приобретение автографов Лермонтова и архива Верещагиных. Вклад этого выдающегося ученого в отечественную культуру был отмечен Государственной премией. В отдел рукописей материалы данного фонда поступали дважды в 1963 г. Одно поступление содержит материалы от немецкого ученого историка-византиниста и египтолога Мартина Винклера, купившего его после смерти последнего владельца замка Эжена Берольдигена, внука Александры Хюгель, в 1934 г. на аукционе в замке Хохберг. Второе поступление произошло вследствие передачи по приказу № 59 от 1963 г. Министерства культуры РСФСР документов правнука

Александры Хюгель, доктора Вильгельма фрайхерра фон Кенига фон Вартхаузена, хранившихся в Государственном литературном музее[1].

Интерес Мартина Винклера к архиву Верещагиных, в котором находились материалы Лермонтова, не был случайным. О Мартине Винклере (1893–1982), купившем в 1934 г. часть этого архива, известно не так уж много. Во время Первой мировой войны он получил тяжелое ранение, из-за которого был вынужден отказаться от изысканий по археологии, и обратился к изучению византологии и египтологии — эти его труды получили научное признание. Особый интерес у него вызывала история России, так как брат его деда переехал из Лейпцига в Россию в 1847 г. Он побывал несколько раз в России и даже написал книгу «Между Москвой и Архангельском. Мое первое путешествие в Советский Союз в 1924 году», которая была опубликована уже после его кончины в 1996 г. [Винклер].

Вскоре после создания в отделе рукописей ГБЛ фонда Верещагиных в «Записках отдела рукописей» появилась статья П. А. Гладыш и Т. С. Динесман [Гладыш, Динесман], содержащая аналитический обзор материалов, содержащихся в фонде Верещагиных.

В каком же родстве находись М. Ю. Лермонтов и его кузина Александра? Бабушка М. Ю. Лермонтова Елизавета Алексеевна Арсеньева (урожденная Столыпина, 1773–1845) и Елизавета Аркадьевна Верещагина (урожденная Анненкова, 1788–1876) были двоюродными сестрами. Из этого следует, что Александра Михайловна, дочь Е. А. Верещагиной (1810–1873) и Михаила Петровича Верещагина (1784–1817), была троюродной сестрой великого поэта. Их связывали теплые, дружеские, доверительные, истинно родственные отношения. Ей он посвятил несколько стихотворений, сохранилась их переписка, в том числе и в архивном фонде Верещагиных. Именно она сохранила три альбома с рисунками и стихотворениями Лермонтова [Голованова].

В фонде 456 хранятся ценные исторические документы о тесно связанных между собой представителях дворянских родов Столыпиных, Анненковых, Верещагиных, а также семьи немецкого барона Карла фон Хюгеля, за которого Александра вышла замуж в июле 1836 г. Эти документы существенно расширяют сведения о кузине

[1] Об этом есть сведения в паспорте фонда № 456, хранящемся в группе учета ОР РГБ.

Лермонтова, героине рассматриваемого стихотворения. Остановимся на тех из них, которые содержат информацию о самой Александре и членах ее семьи.

Она вступила в брак с бароном Карлом фон Хюгелем в возрасте 26 лет. Он был дипломатом, занимал до вступления в брак должность атташе, впоследствии стал министром иностранных дел королевства Вюртембергского, посланником в Лондоне. Для возможности совершения брака с иностранцем русские подданные должны были предоставить целый ряд документов, необходимых для получения дозволения на это из Министерства иностранных дел России. Одним из наиболее важных документов было свидетельство о рождении и крещении А. М. Верещагиной[1]:

> По Указу Его Импер[аторского] Величества из Московской Духовной Консистории, вследствие прошения умершего коллежского асессора Михаила Петрова Верещагина, жены Елисаветы Аркадьевой Верещагиной, о выдаче ей метрического свидетельства о рождении и крещении законной дочери ее Александры, для выдачи ее в замужество, на основании Указа Святейшего Правительствующего Синода 1835 года сентября 7 день, дано сие свидетельство в том, что в метрической книге Пречистенского Сорока церкви Николая Чудотворца, что слывет Явленной, тысяча восемьсот десятого года в статье о родившихся под № 20-м написано следующим образом Марта двадцать четвертого числа, Дому статского советника Петра Алексеевича Верещагина, у его сына Михаила Петровича родилась дочь Александра, молитвословил священник Егор Михайлов с дьячком Семеном Павловым, крещена того ж месяца 30 дня. Восприемником был генерал Николай Иванович Баранов, восприемницей генеральша Прасковья Александровна Анненкова. Оное крещение исправляли священник Егор Михайлов, диакон Иаков Андреев, дьячок Семен Павлов, пономарь Петр Антонов. Апреля 8 дня 1837 года. Трех святителей протоиерей и кавалер Николай Другов.

Из этого документа следует, что Александра была крещена в московской церкви Трех Святителей у Красных ворот в Москве. К сожалению,

[1] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр. 6. Л. 1–1 об.

в 1928 г. эта церковь была разрушена. Заверивший этот документ протоиерей Другов Николай Петрович (1777–1858) был известным автором трудов по богословию.

Интересны также документы о дозволении вступить в брак с бароном Карлом фон Хюгелем:

Министерство иностранных дел. Департамент внутренних сношений. Октября 26 дня 1837 года № 6947. По Высочайшему повелению.

Его Превосходительству А. И. Рибопьеру

Милостивый государь Александр Иванович!

Проживающая в Берлине вдова коллежского асессора Елизавета Верещагина подала Государю Императору прошение о дозволении дочери ее вступить в брак с занимающим место секретаря при Виртембергском посольстве в Париже бароном Гюгелем.

Вследствие сего, по требованию обер-прокурора Святейшего Синода, сделано было с Миссией нашею в Стутгарте сношение о истребовании, чрез Виртембергское Министерство // от барона Гюгеля удостоверительных сведений о том, холост ли он или вдов, и также обязывается ли дать требуемую законами нашими подписку о крещении и воспитании детей от сего брака в греко-российском исповедании и о неотвлечении будущей жены своей от исповедуемой ею православной веры, и где предполагают они совершить сие бракосочетание.

В объявлении, которое на сем основании истребовано было Виртембергским Министерством от барона Карла Гюгеля и сообщено обер-прокурору Святейшего Синода графу Протасьеву, барон Гюгель объявил, что он не заключал до сего никакого брака, обязуется исполнить все те условия, которые, как выше сказано, требуются от него законами нашими для вступления в брак с дочерью г-жи Верещагиной, и что брак сей он желает совершить в Париже по обрядам греко-российского исповедании, в церкви Российского посольства.

Именно я получил от графа Протасова уведомление, что Государь Император, по всеподданнейшему докладу его, Всемилостивейше соизволяет на прошение вдовы коллежского асессора Елизаветы Верещагиной о дозволении дочери ее Александры, вступить в брак с Виртембергским подданным, камергером бароном Гюгелем, принимающим на себя при сем случае обязательства, в согласности // правил нашей церкви

крестить и воспитывать детей от сего брака в православном исповедании <…>.[1]

О выдавшем этот документ графе Александре Ивановиче Рибопьере (1781–1865) есть сведения, сообщающие, что он был русским подданным швейцарского происхождения, известным дипломатом, действительным тайным советником [Половцев: 173–178].

Тесные узы связывали Александру с матерью, переехавшей в Германию вслед за дочерью. Мать и дочь Верещагины предстают в этих документах как истинно православные русские люди, заботящиеся друг о друге, с уважением относящиеся к друзьям и знакомым, любящие Россию, интересующиеся литературой, искусством. Александра ласково обращается к родительнице «Любезный друг маминька», «Любезная маминька»[2]. Та, в свою очередь, называет ее «Любезный друг мой Сашенька», «Друг мой милый Сашенька»[3].

Отец Александры — Михаил Петрович Верещагин был коллежским асессором и сенатским секретарем. Его отец Петр Алексеевич Верещагин (1747–1873), надворный советник, вице-председатель Государственной камер-коллегии Тульского губернского прокурора, был женат на Александре Ивановне Бакуниной. Интересно отметить тот факт, что их внучкой была Варвара Лопухина (в замужестве Бахметьева), в которую был влюблен Михаил Лермонтов. В архиве есть письмо П. А. Верещагина к невестке Елизавете Аркадьевне[4]. К сожалению, отец Александры умер, когда дочери было семь лет, сохранилось свидетельство о его смерти. Два письма его к супруге, написанные в 1816 г., когда он «сыновней обязанностью» находился в разлуке с ней, характеризует его как человека, искренне любящего жену и дочь и пронизано искренней заботой о членах своей семьи:

Здравствуй, мой безценный, милый-премилый, душевный друг и сердца моего сокровище Лизанька, с общим нашим сокровищем премилою Сашенькой. Желаю, чтобы строки сии нашли вас совершенно

[1] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр. 6. Л. 6–7 об.

[2] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр. 50.

[3] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр.14, 15.

[4] ОР РГБ. Ф.456. К.1. Ед. хр. 26.

здоровых и благополучных <…> Мое сокровище, будет милость Господня над нами. Верный твой друг и муж Михаил Верещагин[1].

Александр Петрович был вторым мужем Екатерины Аркадьевны, до него она была замужем за Александром Васильевичем Воейковым, офицером, участником Отечественной войны 1812 г., но рано овдовела, так как он умер от ранения в 1815 г. В этом браке у нее родилась дочь Прасковья, которая впоследствии вышла замуж за генерала Анненкова и была крестной своей младшей единоутробной сестры Александры Верещагиной. Как свидетельствуют архивные документы, жизнь членов этих знаменитых дворянских родов был тесно переплетена.

Особое значение для А. М. Хюгель и ее матери имело все, что было связано с жизнью и творчеством их дальнего родственника М. Ю. Лермонтова, перед талантом которого они преклонялись. Об этом свидетельствуют стихотворения поэта, которые они выписывали «из свежих номеров журналов» [Гладыш, Динесман: 60]. В фонде Верещагиных хранятся эти списки, а также несколько автографов самого Лермонтова, например, поэма «Ангел смерти», посвященная А. М. Верещагиной[2]. После рождения Елизаветы, своей первой дочери, Александра Хюгель получила от тети Е. А. Арсеньевой переписанное для нее в декабре 1838 г. стихотворение ее внука «Казачья колыбельная», которым она поздравила молодую мать и пожелала укачивать младенца этой «баюкашной песней»[3].

Интересен и тот факт, что внуком Екатерины Аркадьевны был знаменитый Петр Аркадьевич Столыпин, председатель Совета министров Российской империи (1862–1911). В архиве сохранилось письмо от его отца Аркадия Дмитриевича Столыпина (1822–1899), датированное 20 января 1863 г., пронизанное теплыми родственными чувствами, отличающими всех членов этой семьи:

Любезная тетушка Елизавета Аркадьевна! Мое семейство увеличилось еще одним человеком, родился у меня сын Александр. Итого 4 сына и 1 дочь, немножко уже чересчур много; но слава Богу, дети все

[1] ОР РГБ. Ф.456. К.1. Ед. хр. 25. Л. 3.

[2] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр. 2.

[3] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр. 18.

здоровы, и говорят, что большие семейства — семьи счастливые. Прошу Вас благословить их всех на жизненный путь и на любовь к Богу, к царю и Отечеству <…> Покорного племянника Аркадий Столыпин[1].

После того, как Е. А. Верещагина переехала к дочери за границу, управляющим их имением в с. Ильинском был назначен Николай Петрович Баташев, с ним велась активная переписка ею самой и дочерью[2], а затем ее наследниками. Сохранился комплекс документов о ведении финансовых дел в их русских имениях, там находятся векселя, расписки, отчеты о приходе-расходе финансов[3]. Александра вела активную переписку с родственницей Е. А. Столыпиной, со знакомыми из России: Е. К. Львовой, С. С. Джунковским и др. В них можно найти интересные наблюдения, истории из жизни их общих знакомых.

Особый интерес представляет биографические материалы Александрины Берольдиген, младшей дочери Александры Хюгель, а также письма к ней от Павла Александровича Висковатова, первого биографа М. Ю. Лермонтова[4]. Так, в «Выписке из метрической книги церкви Российской церкви в Стутгарте за 1843 год», заверенной красной сургучной печатью, содержатся следующие сведения:

№1. Женска пола. Число: рождения 22 июля [1810], крещения 6 ноября. Имя родившейся: Александра. Родители: отец Виртембергский посланник при Великобританском Дворе, барон Карл фон Гюгель, евангелического исповедания, жена его Александра Михайловна, православного исповедания. Восприемники: Виртембергский генерал-лейтенант, тайный советник барон Ернст фон Гюгель; генерал-майорша Екатерина Аркадьевна дочь Столыпина, и дочь коллежского асессора девица Мария Александрова дочь Лопухина. Таинство крещения совершал Екатерининской церкви на Ротемберге протоиерей Иоанн Певницкий, со псаломщиками Алексеем Миловым и Дамианом Лапчинским.

В верности сей выписки подписуемся, с приложением печати церкви св. Великомученицы Екатерины, что на Ротемберге, Стуттгарт, апре-

[1] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр. 42.

[2] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр. 23, 24.

[3] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр. 8.

[4] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр. 58.

ля 20 дня 1848 года в значенной церкви: ротоирей Иоанн Михайлов Певницкий, псаломщик Алексей Петрович Милов, псаломщик Дамиан Михайлов Лапчинский[1].

О крестившем дочь Александры Хюгель протоиерее Иоанне Михайловиче Певницком известно, что он долгое время служил в православной церкви в Штутгарте, которая была построена на горе Ротенберг, на могиле Вюртембергской королевы Екатерины Павловны. После 1852 г. протоиерей Иоанн был переведен в придворный собор Императорского Зимнего Дворца. Он был автором известных опубликованных богословских трудов: «Рассуждение о том, что Иисус Христос есть истинный Сын Божий, Единородный Богу Отцу», «О состоянии учебной части в Виртембергском королевстве», «Всеобщее обозрение Виртембергских народных школ», «О необходимости добрых дел ко спасению» [Половцев 1910: 354].

Изложенное позволяет сделать вывод о том, что рукописные материалы фонда Верещагиных, несмотря на уделенное им внимание исследователей, таят в себе еще много интересной информации о взаимоотношениях Михаила Лермонтова и Александры Верещагиной-Хюгель, о семьях Верещагиных, Столыпиных, Анненковых, Арсеньевых, их окружении, об автографах и списках произведений Лермонтова. В письмах содержится интересная сопутствующая информация о храмах и духовенстве в России и Германии, о межконфессиональных браках христиан и о проживании русских за границей в XIX в. — все это при дальнейшем изучении материалов фонда Верещагиных, которые до сих пор в значительной степени не опубликованы, может дать очень интересные результаты. Нами рассмотрены биографические документы родителей кузины Александры, личная и деловая переписка родственников семей Верещагиных, Столыпиных, Арсеньевых, Анненковых, в которых они предстают любящими и заботящимися друг о друге. Стихотворение М. Ю. Лермонтова “Ma cousine”, как и другие произведения, относящиеся к этому жанру, характеризуются общностью художественных особенностей, такими, как погруженность лирического героя в литературную игру, мягкая ирония и юмор.

[1] ОР РГБ. Ф. 456. К. 1. Ед. хр.7. Л. 1.

Список литературы

Источники

Андроников И. Л. Рукописи из Фельдафинга // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 26. М.: ГБЛ, 1963. С. 5–33.

Андроников И. Л. Лермонтовские реликвии за океаном // Иностранная литература. 1964. № 10. С. 267–272.

Андроников И. Л. Лермонтов. Исследования и находки. М.: Худож. лит., 1977. 650 с.

Гладыш И. А., Динесман Т. С. Архив А. М. Верещагиной // Записки Отдела рукописей Государственной библиотеки СССР им. В. И. Ленина. Вып. 26. М.: ГБЛ, 1963. С. 34–62.

Голованова Т. П. Автографы Лермонтова в альбомах А. М. Верещагиной // М. Ю. Лермонтов: Исследования и материалы. Л.: Наука. Ленинградское отделение, 1979. С. 7–23.

Григорий (Воинов Иван Иванович; архим. Московского Спасо-Андрониева монастыря). Сборник для любителей духовного чтения / [Соч.] Архим. Григория. Ч. 1–4. М.: Унив. тип., 1889–1890.

Лермонтов М. Ю. Собр. соч. в 4 т. Л.: Наука, 1979–1981.

Опись фонда Верещагиных № 456. Материалы 1806–1887 гг. / сост. К. А. Майкова. М.: ГБЛ, 1963. 28 с.

Половцев А. А. Рибопьер, Александр Иванович // Русский биографический словарь. Т. 16. СПб.: Тип. Императорской Академии наук. 1913. С. 173–178.

Сушкова Е. Л. 1830-й год. Глава из записок // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1964. С. 86–102.

Шан-Гирей А. П. М. Ю. Лермонтов // М. Ю. Лермонтов в воспоминаниях современников. М.: Худож. лит., 1964. С. 33–56.

Michailoff H. The Vereschagina Albums // Russian Literature Triquarterly. 1975. Vol. 10. P. 363–380.

Исследования

Дорожкина М. А. “Ma cousine” («Моей кузине») // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И. А. Киселева. М.: Индрик, 2014. С. 544.

Каталог рукописных источников о жизни и творчестве М. Ю. Лермонтова // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И. А. Киселева. М.: Индрик, 2014. С. 896–924.

Лазарь (Афанасьев), мон. Верещагина Александра Михайловна // М. Ю. Лермонтов. Энциклопедический словарь / гл. ред. и сост. И. А. Киселева. М.: Индрик, 2014. С. 598–599.

Скобелева М. Л. Комические жанры в лирике М. Ю. Лермонтова: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Екатеринбург, 2009. 23 с.

Winkler, Martin: Zwischen Moskau und Archangelsk. Meine erste Reise in die Sowjetunion im Jahre 1924. Berlin: Edition Ost, 1996.

References

Dorozhkina, M. A. "'Ma cousine' ('Moei kuzine')" ["'Ma cousine' ('To My Cousin')"]. *M. Iu. Lermontov. Entsiklopedicheskii slovar'* [*M. Yu. Lermontov: An Encyclopedic Dictionary*], ed. and comp. by I. A. Kiseleva. Moscow, Indrik Publ., 2014, p. 544. (In Russ.)

"Katalog rukopisnykh istochnikov o zhizni i tvorchestve M. Iu. Lermontova" ["A Catalog of Manuscript Sources on the Life and Work of M. Yu. Lermontov"]. *M. Iu. Lermontov. Entsiklopedicheskii slovar'* [*M. Yu. Lermontov: An Encyclopedic Dictionary*], ed. and comp. by I. A. Kiseleva. Moscow, Indrik Publ., 2014, pp. 896–924. (In Russ.)

Lazar (Afanas'ev), monk. "Vereshchagina Aleksandra Mikhailovna" ["Vereshchagina Alexandra Mikhailovna"]. *M. Iu. Lermontov. Entsiklopedicheskii slovar'* [*M. Yu. Lermontov: An Encyclopedic Dictionary*], ed. and comp. by I. A. Kiseleva. Moscow, Indrik Publ., 2014, pp. 598–599. (In Russ.)

Skobeleva, M. L. *Komicheskie zhanry v lirike M. Iu. Lermontova* [*Comic Genres in the Lyric Poetry of M. Yu. Lermontov: PhD Thesis, Summary*]. Ekaterinburg, 2009. 23 p. (In Russ.)

Winkler, M. *Zwischen Moskau und Archangelsk. Meine erste Reise in die Sowjetunion im Jahre 1924*. Berlin, Edition Ost, 1996. (In German)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-402-435
https://elibrary.ru/GFYKWM
Научная статья и публикация архивных материалов
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. А. В. Бакунцев, С. Н. Морозов
Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук
Москва, Россия

И. А. Бунин и елецкий Общедоступный народный театр в 1890 г.

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда № 22-18-00347-П, https://rscf.ru/project/22-18-00347/

***Аннотация*:** Авторы статьи вводят в научный оборот неизвестные ранее критико-публицистические тексты И. А. Бунина (четыре корреспонденции, заметку и статью), посвященные елецкому Общедоступному народному театру. В статье обосновывается атрибуция указанных текстов, дается подробная характеристика бунинского отношения к сценическому искусству, кратко излагается история елецкого Общедоступного народного театра в начальный период его существования, показывается специфика народного театра как феномена культурной жизни России в последней четверти XIX в., отмечаются содержательные особенности бунинской театральной критики в контексте общероссийской дискуссии о значении и функциях театра. Авторы приходят к выводу, что Бунин как театральный критик отличался самостоятельностью суждений и глубоко индивидуальным взглядом на то, о чем и как ему следует писать. В статье приводятся тексты бунинских публикаций, которые снабжены подробным научным комментарием.

***Ключевые слова*:** И. А. Бунин, Общедоступный народный театр, Елец, «Орловский вестник», неизвестные публикации, жанры периодической печати, народный театр, театральная критика

***Информация об авторах*:** Антон Владимирович Бакунцев, кандидат филологических наук, доцент, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького Российской академии наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7087-3235
E-mail: auctor@list.ru

Сергей Николаевич Морозов, кандидат филологических наук, старший научный сотрудник, Институт мировой литературы им. А. М. Горького, Российская академия наук, ул. Поварская, д. 25А, стр. 1, 121069 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4986-3291
E-mail: morozov.sn@yandex.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 16.04.2026
Дата одобрения статьи рецензентами: 23.09.2026
Дата публикации статьи: 25.12.2026
***Для цитирования*:** *Бакунцев А. В., Морозов С. Н.* И. А. Бунин и елецкий Общедоступный народный театр в 1890 г. // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 402–435. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-402-435

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 402–435. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 402–435. ISSN 2686-7494

Research Article and Publication of Archival Materials

© 2026. Anton V. Bakuntsev, Sergey N. Morozov
A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences
Moscow, Russia

Ivan Bunin and the Yelets Public People's Theater in 1890

Acknowledgements: This work was carried out at IWL RAS with financial support from the Russian Science Foundation, project no. 22-18-00347-P, https://rscf.ru/project/22-18-00347/

Abstract: The authors of the article introduce into scientific circulation previously unknown critical and journalistic texts by Ivan Bunin (four correspondences, a note, and an article) dedicated to the Yelets Public People's Theater. The article substantiates the attribution of these texts, provides a detailed description of Bunin's attitude to the performing arts, summarizes the history of the Yelets Public People's Theater in the early period of its existence, shows the specifics of folk theater as a phenomenon of cultural life in Russia in the last quarter of the 19th century, and highlights the substantive features of Bunin's theater criticism in the context of the all-Russian debate about the meaning and functions of the theater. The authors conclude that Bunin, as a theater critic, was distinguished by his independence of judgment and a deeply individual view of what and how he should write. The article presents the texts of Bunin's publications, accompanied by detailed scholarly commentary.

Keywords: Ivan Bunin, Public People's Theater, Yelets, newspaper "Orlovsky Vestnik," unknown publications, genres of periodicals, people's theater, theater criticism

Information about the authors: Anton V. Bakuntsev, PhD in Philology, Associate Professor, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7087-3235

E-mail: auctor@list.ru

Sergey N. Morozov, PhD in Philology, Senior Researcher, A. M. Gorky Institute of World Literature, Russian Academy of Sciences, Povarskaya St., 25A, bld. 1, 121069 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0002-4986-3291

E-mail: morozov.sn@yandex.ru

Received: April 16, 2026

Approved after reviewing: September 23, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Bakuntsev, A. V., and S. N. Morozov. "Ivan Bunin and the Yelets Public People's Theater in 1890." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 402–435. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-402-435

Принято считать, что И. А. Бунин не любил театр и актеров. Действительно, в прозе и публицистике писателя, особенно «зрелой» и «поздней», можно найти целый ряд весьма резких высказываний о сценическом искусстве и его служителях. Например, в пятой книге романа «Жизнь Арсеньева» (1927–1929, 1933, 1939, 1952), действие которого происходит преимущественно в 1870–1890-х гг. — в пору детства, отрочества и юности самого писателя, — есть такие строки:

> Она [Лика] уверяла себя в своей страстной любви к театру, а я ненавидел его, все больше убеждался, что талантливость большинства актеров и актрис есть только их наилучшее по сравнению с другими умение быть пошлыми, наилучше притворяться по самым пошлым образцам творцами, художниками. Все эти вечные свахи в шелковых повойниках лукового цвета и турецких шалях, с подобострастными ужимками и сладким говорком изгибающиеся перед Тит Титычами, с неизменной гордой истовостью откидывающимися назад и непременно прикладывающими растопыренную левую руку к сердцу, к боковому карману длиннополого сюртука; эти свиноподобные городничие и вертлявые Хлестаковы, мрачно и чревно хрипящие Осипы, поганенькие Репетиловы, фатовски негодующие Чацкие, эти Фамусовы, играющие перстами и выпячивающие, точно сливы, жирные актерские губы; эти Гамлеты в плащах факельщиков, в шляпах с кудрявыми перьями, с развратно-томными, подведенными глазами, с черно-бархатными ляжками и плебейскими плоскими ступнями, — все это приводило меня просто в содрогание. А опера! Риголетто, изогнутый в три погибели, с ножками раз навсегда раскинутыми врозь вопреки всем законам естества и связанными в коленках! Сусанин, гробно и блаженно закатывающий глаза к небу и выводящий с перекатами: «Ты взойдешь, моя заря», мельник из «Русалки» с худыми, как сучья, дико раскинутыми и грозно трясущимися руками, с которых, однако, не снято обручальное кольцо,

и в таких лохмотьях, в столь истерзанных, зубчатых портках, точно его рвала целая стая бешеных собак! <…> Вот знаменитый провинциальный актер, гастролируя в Орле, выступает в «Записках сумасшедшего», и все жадно следят, восхищаются, как он, сидя на больничной койке, в халате, с неумеренно-небритым бабьим лицом, долго, мучительно-долго молчит, замирая в каком-то идиотски-радостном и все растущем удивлении, потом тихо, тихо подымает палец и наконец, с невероятной медленностью, с нестерпимой выразительностью, зверски выворачивая челюсть, начинает слог за слогом: «Се-го-дня-шнего дня…» Вот, на другой день, он еще великолепнее притворяется Любимом Торцовым, а на третий — сизоносым, засаленным Мармеладовым: «А осмелюсь ли, милостивый государь мой, обратиться к вам с разговором приличным?» — Вот знаменитая актриса пишет на сцене письмо — вдруг решила написать что-то роковое и, быстро сев за стол, обмакнула сухое перо в сухую чернильницу, в одно мгновение сделала три длинных линии по бумаге, сунула ее в конверт, звякнула в колокольчик и коротко и сухо приказала появившейся хорошенькой горничной в белом фартучке: «Немедленно отправьте это с посыльным!» — Каждый раз после такого вечера в театре мы с ней кричим друг на друга <…> до трех часов ночи, и я кляну уже не только гоголевского сумасшедшего, Торцова и Мармеладова, но и Гоголя, Островского, Достоевского…

— Но, допустим, вы правы, — кричит она, уже бледная, с потемневшими глазами и потому особенно прелестная, — почему все-таки приходите вы в такую ярость? <…>

— Потому, — кричу я в ответ, — что за одно то, как актер произносит слово «аромат» — «а-ро-мат!» — я готов задушить его! [Бунин 1952: 292–294].

В 1935 г., отвечая на вопросы анкеты об отношении к кинематографу, которая была составлена и направлена Бунину поэтом и журналистом А. Г. Блоком, писатель заявил, что театр «всегда выносил с большим трудом» [Два письма: 164].

Можно было бы привести еще не одно бунинское высказывание подобного рода о театре и актерах. Однако следует иметь в виду, что они несут на себе отпечаток «поздней», большей частью пореволюционной авторской рефлексии и при этом не вполне искренни. В действительности отношение Бунина к сценическому искусству и к разным его

граням было гораздо сложнее. С уверенностью можно сказать, что для писателя театр с отрочества и, по крайней мере, до эмиграции был одной из главных «страстей» — наряду с литературой и путешествиями.

Скорее всего, театром Бунин увлекся еще гимназистом — во второй половине 1885 г., когда поселился у племянницы своей матери — В. А. Орловой (урожденной Петиной). В ее елецком доме юный Ваня Бунин

> в первый раз увидел провинциальную богему. Его кузина была женщиной общительной, любила гостей, и у нее постоянно толклись офицеры, чиновники, актеры <…> Ваню поразили актеры с бритыми губами и подбородками, свободой в обращении, беспрестанным хвастовством своими успехами. Благодаря им он начал бывать по контрамаркам в театре и перевидал все новинки сезона [Муромцева-Бунина: 57].

Когда в Елец навестить Бунина приезжали родители, «они тоже останавливались у племянницы, ходили в театр, цирк» [Муромцева-Бунина: 58].

С тех пор Бунин пристально следил за театральной жизнью, по возможности старался не пропускать премьер и при этом был весьма требовательным зрителем. Кроме того, он сам обладал большими артистическими способностями, в юности охотно участвовал в домашних спектаклях[1], в зрелости любил при случае демонстрировать свой дар перевоплощения, с легкостью копировал манеры и голоса как знакомых, так и совсем не знакомых людей[2] и в течение всей жизни

[1] Например, 18 октября 1888 г. Бунин писал из Озёрок в Харьков одному из старших братьев — Ю. А. Бунину: «На Казанскую думаем сыграть “Шутников” Островского, да вряд ли выйдет. Играть хочет Петя, я, Григор<ий> Андр<еевич>, Софья, Авдот<ья> Вук<оловна>, Василий Александрович, Тихон Иван<ович>, Култышка, Ольга Ивановна» [Бунин 2003: 17]. Перечисленные здесь лица — это родственники и приятели Буниных.

[2] Эту черту бунинской натуры отмечали многие современники — в частности, В. Н. Бунина, Г. В. Адамович, Г. Н. Кузнецова, Дон-Аминадо, А. Седых, В. М. Зензинов, А. В. Бахрах, Н. Я. Рощин, Н. В. Кодрянская. Сам Бунин рассказывал (в неоконченной рукописи «О Чехове»), как в январе 1910 г. на утреннике в честь 50-летия со дня рождения А. П. Чехова в Московском Художественном театре он, читая свои воспомина-

мечтал попробовать себя в драматургии, несколько раз пытался написать пьесу, но так и не написал ее[1]. А в начале 1890-х гг. — то есть в то время, о котором повествуется в пятой книге «Жизни Арсеньева» и соответственно в процитированном выше фрагменте, — Бунин не раз выступал на страницах ежедневной общественно-политической и литературной газеты «Орловский вестник» как автор не только стихов, рассказов, очерков, передовых статей, заметок, обзоров, корреспонденций, но и театральных рецензий.

Много лет спустя в «Автобиографической заметке» (1915) он не без иронии сообщал, что в «Орловском вестнике» ему пришлось быть «всем, чем придется, — и корректором, и передовиком, и театральным критиком, что, к счастью, совсем не приставало» к нему [Бунин 2025: 337]. Тем не менее, судя по количеству его юношеских публикаций на театральные темы, а также по отдельным обмолвкам в письмах к Ю. А. Бунину и к своей возлюбленной — В. В. Пащенко, Бунин питал большой интерес к сценическому искусству, довольно часто бывал на

ния, реплики Чехова передавал «его голосом, его интонациями, что произвело потрясающее впечатление на семью: мать и сестра плакали», а через несколько дней К. С. Станиславский и В. И. Немирович-Данченко явились к Бунину с предложением вступить в труппу МХТ [Бунин 1955: 103]. По свидетельству жены писателя, артистизм вообще был присущ семье Буниных. Начиная с 1907 г. В. Н. Бунина не раз наблюдала, как они, собираясь вместе (например, за столом), экспромтом разыгрывали в лицах целые сценки из деревенской и городской жизни (см., напр.: [Муромцева-Бунина: 377, 389]).

[1] Например, в июле 1890 г. Бунин сообщал в письме к Ю. Бунину, что пишет драму [Бунин 2003: 36]. В октябре 1912 г. в интервью московскому журналу «Рампа и жизнь» Бунин признавался, что ему часто «хотелось написать что-нибудь для сцены» и в этой связи заманчивой представлялась мысль «о трагедии из жизни Будды» [Ю. С.]. В мае 1937 г. парижская газета «Последние новости» сообщала, что очередной сезон Русского драматического театра в Париже откроется пьесой Бунина [Б. п. 1937] (которая в итоге не была написана). Тем не менее во время своего литературного турне по Прибалтике весной 1938 г. Бунин в ответ на вопрос о пьесе для Русского театра в Риге сказал следующее: «Ну, какой я драматург? Это не моя сфера: мне ближе всего созерцание, а не действие. Начать писать пьесы — это значит настроить свою лиру на другой лад, полностью переключиться на другие законы жанра, а я этого не хочу, это не для меня!» [Перов: 367].

всевозможных представлениях в орловских и елецких городских садах и общедоступных театрах и имел свое собственное, независимое от чьих бы то ни было вкусов и взглядов мнение о том, что ему там доводилось созерцать. В подтверждение этого тезиса приведем несколько цитат.

Письмо к Ю. Бунину от 22 июля 1890 г. из Орла:

> Был вчера в летнем саду «Эрмитаж» и в его летнем театре. Тут играет какое-то товарищество во главе с каким-то Тинским. Представление состояло из чтения куплетов и избитых стихотв<орений> («Эх, кабы Волга-матушка да вспять побежала»), сцены поединка из оперы «Евгений Онегин» и пения романсов. Впечатление ото всего жалкое, хотя вообще тут актеры недурные. Пел какой-то Львов — молодой человек, худой, немного с кривыми ногами, с всклокоченной головой. При сильных нотах по-идиотски (без резкости) вытягивает физиономию, наклоняется всем корпусом вперед и с ужасными глазами орет на весь театр:
>
> Там, гдэ буря на просторе
> Над пучиною шуми-и-ит!
>
> Пение в поединке тоже было говенное, но мотив арии Ленского мне очень понравился [Бунин 2003: 35].

Письмо к В. Пащенко от 27 августа 1890 г. из Озёрок:

> Прочитай еще «Мысли о сценическом искусстве» С. А. Юрьева («Русская мысль» за прошлый год). Много интересного и полезного [Бунин 2003: 41].

Письмо к Ю. Бунину от 28 августа 1890 г. из Озёрок:

> Потом мы [с В. Пащенко] поехали в Орел <…> слушать Росси. <…> Сильное впечатление (в смысле красоты и т. п.) произвела она [В. Пащенко] на меня накануне моего отъезда [из Ельца], со сцены: она играла в «Перекати-поле» (Гнедича) любительницей, играла вполне недурно, главное, — очень естественно [Бунин 2003: 43–44].

Письмо к В. Пащенко от 6 октября 1890 г. из Орла:

Напиши же мне, когда будешь играть, *непременно*. Хоть на минуту, хоть в театре только, погляжу тебя [Бунин 2003: 55].

Письмо к Ю. Бунину от 15 декабря 1890 г. из Орла:

Видел раза четыре («Пидгоряне», «Ой, не ходи Грыцю», «Черноморци», «Дай сердцю волю») Заньковецкую <…> приехала Варя [В. Пащенко] в Орел играть в драматическом кружке…

Ну, брат, Заньковецкая! Три раза плакал от нее!.. [Бунин 2003: 57].

Письмо к В. Пащенко от 17 января 1891 г.:

<…> работой [в «Орловском вестнике»] меня заваливают уже. <…> так что был в театре только раз, вчера. Заметка о нем в № 17 [Бунин 2003: 60].

Заметка «в № 17», о которой упоминает Бунин, была опубликована в «Орловском вестнике» в тот же день, 17 января 1891 г. в рубрике «Дневник». Очевидно, она и написана была Буниным:

Малочисленная публика, собравшаяся вчера на второй дебют г. Рощина-Инсарова, игравшего в роли Пропорьева (в драме князя Сумбатова «Цепи»), наградила его столь долгими и дружными аплодисментами, что артист должен был выходить и раскланиваться чуть не по десяти раз. Аплодисменты эти, разумеется, вполне заслуженные: кажется, нельзя было более талантливо и художественно передать роль Пропорьева, чем это сделал г. Рощин-Инсаров. Испортил впечатление только романс г. Голубкова, который ни с того ни с сего следовал после драмы, да еще при очень слабом выполнении [Б. п. 1891а].

Письмо к В. Пащенко от 23 июня 1891 г.:

Рокотов все старался поддеть меня за то, что я написал еще месяц тому назад, что Чельская лучше Ратмировой, силился острить, затем заспорил о театральном искусстве, но представил такие глупые возражения, что попал в дурацкое положение [Бунин 2003: 92–93].

Несомненно, Бунин имел в виду сообщение, напечатанное без подписи в «Орловском вестнике» 7 июня 1891 г. в рубрике «Заметки»:

> Вчера в театре сада «Эрмитаж» в первый раз пела г-жа Чельская в роли Бокаччио, в оперетте того же названия. Она обладает довольно выработанным и приятным голосом и производит более симпатичное впечатление, чем г-жа Ратмирова: у последней меньше живости и простоты [Б. п. 1891b].

Думается, этих цитат достаточно для того, чтобы удостовериться в серьезном увлечении юноши Бунина театром.

В данной статье речь пойдет о шести публикациях писателя, появившихся в «Орловском вестнике» в октябре – ноябре 1890 г. и посвященных елецкому Общедоступному народному театру. В числе этих публикаций четыре корреспонденции (напечатаны 7, 20, 28 октября и 6 ноября 1890 г.), заметка в рубрике «Дневник» (23 ноября 1890 г.) и передовая статья «Театральное дело в Ельце» (24 ноября 1890 г.). До недавнего времени все они оставались неизвестными и неатрибутированными — очевидно, в силу своей полной или частичной анонимности: только под двумя текстами — корреспонденциями за 7 и 20 октября 1890 г. — стоит криптоним «И. Б-н», остальные тексты не подписаны.

Несмотря на то, что в Ельце у «Орловского вестника» были корреспонденты помимо Бунина, а в редакции — сотрудники, тоже писавшие на театральные темы, мы считаем, что выделенные нами тексты принадлежат именно Бунину, по следующим причинам:

Во-первых, криптоним «И. Б-н» относится к числу литературных подписей, которыми писатель часто пользовался в конце 1880-х – начале 1900-х гг.: он стоит под целым рядом его поэтических, прозаических и критико-публицистических произведений, увидевших свет в столичной и провинциальной печати этого периода[1].

Во-вторых, с 30 сентября по 5 октября 1890 г. Бунин определенно находился в Ельце (см.: [Бунин 2003: 55; Летопись: 80]). Вполне вероят-

[1] Отметим, между прочим, что корреспонденции из Ельца, напечатанные в номерах «Орловского вестника» за 7 и 20 октября 1890 г., были атрибутированы как бунинские (правда, без четкого текстологического обоснования) еще в 2006 г., в антологии А. П. Кузичевой «Театральная критика российской провинции: 1880–1917» (см.: [Кузичева: 131–134]).

но, что он приезжал в Елец к В. Пащенко и между 6 и 28 октября; в эти приезды он вполне мог посетить спектакли елецкого Общедоступного народного театра, о которых рассказывается в корреспонденциях за 7 и 20 октября 1890 г.

В-третьих, остальные публикации о елецком Общедоступном театре в «Орловском вестнике» за октябрь — ноябрь 1890 г. связаны с этими корреспонденциями по содержанию и стилю — в этом легко убедиться благодаря текстам всех шести публикаций, которые мы приводим ниже.

В-четвертых, все шесть публикаций сочетают в себе признаки разных жанров (подобное смешение жанровых признаков в пределах одного текста вообще свойственно бунинской публицистике, причем не только ранней, но и зрелой). Так, все четыре корреспонденции из Ельца являются корреспонденциями лишь номинально — с гораздо большим основанием их можно было бы назвать театральными рецензиями, поскольку в них не только сообщается о спектаклях, но и довольно придирчиво характеризуются соответствующие постановки и актерские способности членов елецкой труппы. В свою очередь заметка для рубрики «Дневник» — не столько собственно заметка, сколько критическая реплика. Статья «Театральное дело в Ельце», которую мы назвали выше передовой — на том основании, что в «Орловском вестнике» она помещена на первых столбцах второй полосы, т. е. там, где обычно печатались передовицы, — одновременно является критической.

Наконец, в-пятых, при внимательном чтении во всех шести публикациях улавливаются отчетливые переклички с фрагментом «Жизни Арсеньева», который был процитирован в самом начале нашей статьи: проявленная в этих текстах взыскательность к качеству игры елецкой труппы сродни общеизвестной нетерпимости зрелого Бунина ко всевозможным актерским клише, подменяющим собой подлинное творчество на сцене. Сопоставление публикаций о елецком театре в «Орловском вестнике» со строками об актерах и оперных певцах в «Жизни Арсеньева» позволяет увидеть, что особое, исключительно требовательное отношение писателя к театру начало формироваться в пору юности, когда его зрительский опыт был еще весьма скромен и ограничивался постановками на провинциальных — орловских и елецких — подмостках.

Впрочем, как следует из письма Бунина к В. Пащенко от 27 августа 1890 г., он не довольствовался одним лишь посещением спектаклей и изучал специальную литературу — в частности, большую статью известного во второй половине XIX в. критика и теоретика театра С. А. Юрьева «Несколько мыслей о сценическом искусстве», напечатанную в четырех номерах журнала «Русская мысль» за 1888 г. [Юрьев]. Следы знакомства с этой статьей, в которой сформулированы основополагающие принципы работы актера над ролью, заметны и в рассматриваемых публикациях о елецком Общедоступном народном театре. Хотя их автор — юный Бунин, — по-видимому, не во всем был согласен с Юрьевым. Так, если Юрьев утверждал, что актер обязан считаться с интересами и вкусами публики, то для Бунина ее мнение (особенно предпочтения так называемого «райка») не было значимым. Весьма показательны в этом смысле пронизанные горькой иронией слова, которыми заканчивается корреспонденция за 7 октября 1890 г.: «Впрочем, елецкая публика довольна, и это понятно: ведь слышали же мы из райка и с амфитеатра шумные требования “Камаринского” после четвертого акта “Марии Стюарт”, где подписывается ей смертный приговор…» [Б-н].

По-видимому, эта ирония (отчасти родственная неприятному чувству Чарского в конце второй главы пушкинских «Египетских ночей»[1]) была обусловлена не столько пресловутым «дворянским высокомерием» Бунина, сколько недостаточным пониманием специфики народного театра, каковым являлся елецкий Общедоступный театр.

В отечественном театроведении термином «народный театр» обозначаются совершенно разные явления театральной жизни в дореволюционной России. Например, П. Н. Берков, П. Г. Богатырев, В. Е. Гусев, Н. И. Савушкина, ряд других исследователей «народным театром» называют русский фольклорный театр, вообще театральное искусство русского народа, которое вбирало в себя представления скоморохов и народных потешников в Древней Руси, народную драму XVII – начала XX в., «театр охочих комедиантов» XVIII в., театрализованные народные гулянья и балаганы XIX – начала XX в. [Берков; Богатырев; Гусев; Савушкина]. Ю. А. Стрельцов и Е. Ю. Стрельцова трактуют «народный театр» несколько шире, включая в это понятие еще и «любительский

[1] Мы имеем в виду строки: «Неприятно было Чарскому с высоты поэзии вдруг упасть под лавку конторщика <…>» [Пушкин: 257].

театр, получивший развитие в России параллельно с профессиональной сферой» [Стрельцов, Стрельцова: 4]. Однако в рассматриваемый нами период под народным театром подразумевалась прежде всего особая форма культурной работы с представителями низших классов — пролетариата и крестьянства (см.: [История русского драматического театра: 283–290; Кардынова; Народный театр; Ратов; Хайченко: 1968; Хайченко 1975; Щеглов]).

Понимаемый таким образом народный театр начал формироваться в России с середины 1880-х гг. — его проект, подготовленный А. Н. Островским, был одобрен Александром III. Главная идея проекта заключалась в том, чтобы сделать театр доступным для самых разных, в том числе малоимущих, слоев населения и с его помощью отвлечь рабочих и крестьян от пьянства, расширить их кругозор и одновременно удовлетворить потребность в культурных развлечениях и эстетических удовольствиях (см.: [История русского драматического театра: 283–284, 297])[1].

Г. А. Хайченко считал «основной отличительной чертой, позволяющей отнести театр к разряду народных, <…> социальный состав зрителей, принадлежащих к трудящимся классам России — рабочим и крестьянам», в то время как «для царской администрации первым признаком народных театров являлась низкая входная плата» [Хайченко: 218]. По мнению исследователя, у народного театра 1880–1890-х гг. было, как минимум, три разновидности: 1) «возникающие в конце XIX века частные провинциальные театры, обслуживающие народного зрителя»; 2) «игравшие для народа любительские интеллигентские театры и кружки»; 3) «любительские театры, в которых не только зрителями, но и исполнителями были представители рабочих и крестьян» [Хайченко: 218–219].

[1] М. М. Кардынова в своей диссертации выделяет следующие причины «возникновения народных театров в конце XIX – начале XX века»: «1) нравственно-воспитательные, когда сцена основывалась в целях просвещения и в ней видели одну из форм внешкольного образования; 2) экономические, когда народные театры, построенные около заводов и фабрик, отвлекали часть рабочих от пьянства, что вело к снижению прогулов; 3) политические, когда разные общественно-политические направления видели в народных театрах одну из форм выражения своих взглядов» [Кардынова: 109].

В соответствии с этой классификацией, елецкий Общедоступный народный театр, по-видимому, принадлежал к первой категории народных театров: его труппу составляли преимущественно профессиональные актеры.

Театр был основан в 1882 г. и поначалу размещался в доме купца первой гильдии Н. И. Талдыкина на ул. Соборной (ныне Октябрьской), предоставляя сцену в основном гастролирующим труппам (см.: [Комлик: 39]). В 1886 г. театр переехал в отремонтированное здание бывшего цирка О. Д. Робинзона на ул. Манежной (ныне Ленина) [Комлик: 39]. В 1886–1890 гг. театр находился на содержании у антрепренера П. А. Соколова-Жамсона, затем, по меньшей мере, в 1890–1891 гг., — у его преемницы А. П. Маринкович.

Труппу Соколова-Жамсона составляли 26 человек (12 женщин, 14 мужчин) [Комлик: 39]; в антрепризе Маринкович, судя по публикациям Бунина, было 20 человек (8 женщин, 12 мужчин). При этом почти все они как актеры за пределами Ельца были малоизвестны и в истории русского провинциального театра не оставили следа. По крайней мере, в соответствующей научной, научно-популярной и мемуарной литературе[1] информация о них отсутствует. Исключение составляет только актер-дилетант Д. П. Лаухин, игру которого в спектакле по драме А. Ф. Писемского «Горькая судьбина» Бунин одобрил в корреспонденции за 28 октября 1890 г. (см. ниже).

Так или иначе, в труппе, которую к началу сезона 1890/1891 г. собрала Маринкович, не было фигур, равных по степени одаренности и популярности тогдашним мастерам провинциальной сцены — В. Н. Андрееву-Бурлаку, М. И. Велизарий, В. Н. Давыдову, М. В. Дальскому, М. Т. Иванову-Козельскому, А. П. Ленскому, П. Н. Орленеву, М. М. Петипа, Н. П. Рощину-Инсарову, М. Г. Савиной, П. А. Стрепетовой, И. М. Шувалову[2], В. Л. Юреневой и др. Неслучайно бунинские отзывы

[1] См., напр.: [Альтшуллер 1958; Альтшуллер 1968; Альтшуллер, Данилова; Варнеке; Данилов; История русского драматического театра; Комлик; Кригер; Кузичева; Народный театр; Петровская; Русский провинциальный театр; Русский театральный фельетон; Степанов; Табатчикова; Хайченко; Щеглов].

[2] В корреспонденции за 6 ноября 1890 г., в заметке для рубрики «Дневник» и в статье «Театральное дело в России» упоминается (причем большей частью в негативном ключе) некий «г. Шувалов», однако, по-види-

об игре актеров елецкого театра были в основном неблагоприятными. Причем больше всего доставалось Маринкович, которая была еще и актрисой: признавая ее сценический опыт, Бунин отказывал ей в таланте и упрекал в неудачном подборе ролей.

Вместе с тем нарекания со стороны юного критика Маринкович вызывала и как антрепренерша: по мнению Бунина, при ней в елецком Общедоступном театре «обстановка сцены, постановка пьес и распределение ролей заставляли желать много лучшего» [Б. п. 1890b]. Судя по тому, что Маринкович, имея репутацию «дамы, по слухам, с изрядными средствами, с хорошо составленною труппою и далеко не с мелочными расчетами» [Б. п. 1890b], не удостоилась даже самой краткой записи в анналах русского провинциального театра — в отличие от многих ее коллег-антрепренеров, включая Д. И. Басманова, М. М. Бородая, П. А. Денисенко, П. М. Медведева, К. Н. Незлобина, Н. Н. Синельникова, Н. И. Собольщикова-Самарина, П. А. Соколова-Жамсона, Н. Н. Соловцова и др., — она, вероятно, действительно была не очень сильна в деле организации и руководства антрепризой. Тем не менее составленный ею репертуар на октябрь — ноябрь 1890 г. ясно говорит о том, что Маринкович не кривила душой, когда обещала, по словам Бунина, «во что бы то ни стало угодить публике» [Б. п. 1890b], и искренне стремилась учесть запросы всех ее слоев, от «кресел» и «лож» до «амфитеатра» и «райка».

Благодаря бунинским публикациям в «Орловском вестнике» можно не только реконструировать этот репертуар, но и убедиться в его разумности и сбалансированности с точки зрения требований, которые предъявлялись к народному театру: он включал пьесы и чисто развлекательные, относящиеся к легким жанрам (комедии, водевили, фарсы, одноактные оперетты), и серьезные, классические, требовавшие глубокого сопереживания (драмы, трагедии). Так, в елецком театре в октябре — ноябре 1890 г. шли спектакли по пьесам Ф. Шиллера («Мария Стюарт»), А. Н. Островского («Лес»), А. Ф. Писемского («Горькая судьбина»), И. В. Шпажинского («В забытой усадьбе», «Чародейка»), В. П. Буренина («Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне»), А. И. Сумбатова-Южина и Вл. И. Немирови-

мому, это был «однофамилец» И. М. Шувалова (Шувалов — сценический псевдоним, настоящая фамилия актера — Егоров).

ча-Данченко («Соколы и вороны»), В. А. Александрова (Крылова) и П. Н. Полевого («Правительница Софья»), Н. А. Потехина («Нищие духом»), П. М. Невежина («Вторая молодость»), И. А. Салова («Степной богатырь»), П. Г. Григорьева («Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иваныч»), Ф. Д. Кареева («Глухонемой»), А. П. Морозова («Сила гипнотизма»), М. Карре и Л. Баттю («Не бывать бы счастью, да несчастье помогло») и др.[1]

Впрочем, сами по себе репертуарные решения Маринкович театральный критик Бунин никак не комментировал, поэтому трудно сказать, насколько они его удовлетворяли[2]. Очевидно, в гораздо большей степени Бунина занимало то, в какой мере актеры Общедоступного театра справлялись с предложенными им ролями. Причем он не только высказывал те или иные оценочные суждения (преимущественно неодобрительные), но и давал рекомендации, что тому или иному актеру следует исправить в манере игры, чтобы она выглядела более правдоподобной, от чего «отрешиться» (выражение Бунина), на чем сделать акцент.

По существу, бунинские замечания носили прикладной, «технический» характер, и такой взгляд на сценическое искусство, такое пристальное внимание к малейшим деталям актерского ремесла были не вполне типичны для русской театральной критики последней четверти XIX в., которая была занята преимущественно решением более общих, теоретических вопросов — например, о значении и месте театра

[1] Большая часть этих пьес ставилась и в других российских театрах — частных и императорских, включая Александринский в Петербурге и Малый в Москве (см.: [История русского драматического театра: 440–509]).

[2] Например, актер, режиссер, театральный критик С. М. Ратов одной из причин «несостоятельности театрального дела в провинции» считал «отсутствие системы в репертуаре» частных провинциальных театров: «Репертуар носит случайный характер, потому что не бывает серьезной подготовительной работы перед сезоном. Когда все съезжаются, выбирают для открытия пьесу, и дело начинается обыкновенно с безалаберной торопливостью и ведется без всякой определенной программы» [Ратов: 8]. Возможно, эти строки — по крайней мере, отчасти — приложимы и к репертуару, который выстраивала Маринкович: совмещая из экономии сразу три должности — антрепренера, режиссера и актрисы, — она была вынуждена регулярно обновлять афишу и соответственно не успевала тщательнее готовить свои постановки.

в жизни общества и народа, об иерархии его функций: идейно-нравственной, просветительной, воспитательной, эстетической, развлекательной. В соответствующей дискуссии, развернувшейся на страницах столичной и провинциальной периодической печати, участвовал целый ряд литераторов и деятелей театра, в том числе Д. В. Аверкиев, П. Д. Боборыкин, Н. Ф. Бунаков, В. П. Буренин, С. М. Волконский, С. Т. Герцо-Виноградский, В. А. Гольцев, Л. А. Куперник, Н. М. Минский, П. П. Перцов, А. Н. Плещеев, М. Е. Салтыков-Щедрин, А. М. Скабичевский, А. И. Урусов, Н. В. Шелгунов, С. А. Юрьев, И. И. Ясинский и др. (см.: [Альтшуллер, Данилова: 3–15, 61–69; Петровская: 112–132]).

Скорее всего, Бунин следил за этой дискуссией, однако сам в качестве театрального критика писал в «Орловском вестнике» только о том, что его действительно волновало, и только так, как считал нужным, — хотя, возможно, и не без оглядки на некие образцы. Таковыми могли быть, например, театральные рецензии и фельетоны М. Е. Салтыкова-Щедрина и А. П. Чехова — оба (наряду с Л. Н. Толстым) были главными литературными кумирами юного Бунина[1]. Во всяком случае, при чтении его публикаций о елецком Общедоступном народном театре невольно возникает мысль, что автор заимствовал ряд стилистических приемов именно у Салтыкова-Щедрина и Чехова (см., напр.: [Салтыков-Щедрин 5: 140–151, 173–181; Салтыков-Щедрин 9: 365–367; Чехов: 12–18, 230–232]).

Тексты этих публикаций приводятся ниже. В угловые скобки заключены редакторские заголовки и восстановленные фрагменты сокращенных слов.

[1] Однако, если юношеское увлечение Салтыковым-Щедриным, подтверждаемое несколькими письмами к Ю. Бунину 1888–1891 гг. [Бунин 2003: 15–134], оказалось недолгим, то любовь к Толстому и Чехову с годами только окрепла, в том числе благодаря личному знакомству Бунина с ними.

<Корреспонденция из Ельца>[1]

ИЗ ЕЛЬЦА. В понедельник, первого октября, состоялся первый дебют антрепренерши нашего театра А. П. Маринкович[2]. Она выступила в роли Марии Стюарт, в трагедии Шиллера[3] того же названия, и во время исполнения была прерываема несколько раз аплодисментами. Но аплодисменты эти, по нашему мнению, еще не доказывали, что пьеса шла вполне удачно. Мы более склонны объяснить их действием на публику самой сущности роли несчастной Стюарт. Правда, в г-же Маринкович была заметна опытная актриса, так что можно было почти наверное сказать, что в других ролях она бывала даже сильна, но что касается данного спектакля, то он прошел, как говорится, «так себе», но никак не удачно, потому что многие из остальных исполнителей были прямо-таки слабы. Выходило то, чего и следовало ожидать, т. е. публика слышала только «чтение» пьесы, чтение — местами даже плохое, напыщенное и деланное. Лучшие силы труппы — г. Виноградский, г-жа Виноградская и г. Житов[4], были на этот раз в ролях очень небольших, так что от них и нельзя было требовать многого, хотя г. Житов, как актер очень разнообразный, был, по обыкновению, очень недурен и прост. Г. Дубровский[5], тоже по обыкновению, был неприятен вследствие своих провинциальных актерских замашек. Мы думаем, что теперь умному актеру можно было бы отрешиться от этих понижений голоса то до зловещего шепота, то до замогильного тона, от этих неестественно-резких движений, будто бы выражающих сильное волнение в драмати-

---

[1] Впервые опубликовано: Орловский вестник. 1890. 7 октября. № 250. С. 2. Подпись: И. Б-н. Датировка: между 3 и 6 октября 1890 г. — обусловлена содержанием корреспонденции.

[2] Биографические данные А.П. Маринкович не выявлены. В «Орловском вестнике», в рубрике «Заметки», 20 апреля 1890 г. сообщалось: «Елецкий городской театр сдан антрепренерше Марианкович <так!>, с платою по 1500 р<ублей> за сезон. Обстановку и декорации обязались дать пайщики, ремонт и страхование также они приняли на себя. Таким образом, условия аренды елецкого театра значительно облегчены» [Б. п. 1890а]. Как долго труппа А. П. Маринкович играла в здании елецкого Общедоступного народного театра, неизвестно.

[3] «Мария Стюарт» (1800) — трагедия в пяти действиях немецкого поэта и драматурга Иоганна Кристофа Фридриха фон Шиллера (1759–1805).

[4] Биографические данные этих актеров выявить не удалось.

[5] Биографические данные не выявлены.

ческих местах. Г. Бредов[1] по-прежнему рисовался своей наружностью, часто даже в ущерб роли, отчего у него и происходит по большей части деланность. Глядя на его сцены, можно подумать, что он фат до мозга костей. Очень может быть, что все это у него происходит невольно, но ведь каждый актер должен всеми силами стараться отрешаться от таких недостатков, помнить, что он должен «перерождаться» каждый спектакль и что поэтому какая-нибудь постоянная замашка, привычка не должны иметь места на сцене. Мы посоветовали бы г. Бредову больше вдумываться в роли, отрешиться от своей порывистой, щеголеватой поступи и «посадки» кавалерийского юнкера, от фатоватого растягивания слов и т. п. Так, напр<имер>, играя в среду, 3 октября, роль князя в драме Шпажинского «В забытой усадьбе»[2], г. Бредов воплотил совсем не то, что хотел выставить автор в лице князя. У г. Бредова получился, вследствие его замашек, заезжий петербургский хлыщ-князек, но никак не серьезный, интеллигентный и честный человек, который действительно утомился и искренно пострадал в жизни. А ведь играл г. Бредов, против обыкновения, даже горячо и, видимо, со старанием. Значит, следует только посерьезнее обратить внимание на свое дело, и есть шансы, что оно пойдет успешнее. Мы надеемся на это, и потому г. Бредов пусть простит нам нашу откровенность относительно его игры. В заключение не можем не сказать о водевилях, которые ставятся у нас. Выбор их по-прежнему очень неприятен. Ставятся до сих пор вещи уже устаревшие, с пением и плясками. Так, напр<имер>, в понедельник был поставлен: «Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иваныч»[3], где всегда неприятно действуют на человека, мало-мальски понимающего, якобы русские «парни», которые еще более становятся неестественными, когда их играют господа, подобные г-же Радович и г. Похилевичу[4]. Г-жа Радович удостоивается всегда очень дружных аплодисментов, но мы думаем, что они вовсе не заслуженны: она чересчур пересаливает в бойкости и игривости. Впрочем, елецкая публика

---

[1] Биографические данные не выявлены.

[2] Ипполит Васильевич Шпажинский (1844–1917) — драматург. «В забытой усадьбе» (1881) — его драма в пяти действиях.

[3] «Ямщики, или Как гуляет староста Семен Иваныч» (1844) — популярный фарс-водевиль в одном действии актера и драматурга Петра Григорьевича Григорьева (1807–1854).

[4] Биографические данные этих актеров выявить не удалось. А. И. Похилевич упоминается в мемуарном очерке музыканта, журналиста и издателя П. А. Степанова «Музыка и театр в Воронеже в 1873–1893 годах» (1898) как содержатель воронежской труппы [Степанов: 226].

довольна, и это понятно: ведь слышали же мы из райка и с амфитеатра шумные требования «Камаринского»[1] после четвертого акта «Марии Стюарт», где подписывается ей смертный приговор…

<Корреспонденция из Ельца>[2]

Каковы нравы существуют еще до сих пор в некоторых уездных городах и какие иногда заезжают туда антрепренеры и антрепренерши, — можно отчасти судить по следующему случаю, бывшему с человеком, пишущим эти строки. Несмотря на то, что случай этот носит интимный характер, все-таки имеет некоторое общественное значение, так что считаю позволительным передать его подробности. Являюсь я 14 октября в кассу нашего театра, подаю деньги и прошу билет. Кассир взглядывает на меня и заявляет, что вряд ли мне можно выдать билет. — «Почему это?» — спрашиваю я. — «Да видите ли… как ваша фамилия?» — «Вам-то какое дело?» — возражаю я. — «Да такое, — отвечают мне, — что если вы Б-н, который плохо написал недавно про наш театр в “Орлов<ском> вестн<ике>”[3], то г-жа Маринкович не приказала вам давать билет и велела никогда больше не пускать вас»… Публика у кассы хохочет, я не знаю, что после такого заявления делать… «Да позвольте, — говорю я наконец, — это невозможно; вы вряд ли даже имеете право не выдать билета». — «Я пойду спрошу у них», — возражает кассир и скрывается. Жду минут десять результата… Наконец кассир является и говорит, что «сегодня пустить велено». Я прихожу в фойе, но там снова попадаю на историю: является антрепренерша г-жа Маринкович, садится около меня и усиленно-громко начинает рассказывать публике, что в Ельце оказался театральный рецензент, пишущий ужасно «глупо и нахально» про ее театр и т. д.… Каковы нравы? После такой истории неловко даже высказывать какое-либо мнение о спектакле, бывшем в этот вечер: некоторые могут сделать заключение о пристрастности отзыва, но утешаемся, во-первых, тем, что почти всякому понятно, насколько эта история не оскорбительна, а только забавна, характерна, а во-вторых — тем, что ин-

[1] «Камаринский мужик» («Камаринский», «Камаринская») — популярная русская народная плясовая песня.

[2] Впервые опубликовано: Орловский вестник. 1890. 20 октября. № 263. С. 2. Подпись: И. Б-н. Датировка: между 14 и 19 октября 1890 г. — обусловлена содержанием корреспонденции.

[3] См. предыдущую корреспонденцию из Ельца.

теллигентная часть елецкой публики может судить, насколько отзыв правдив или нет. Спектакль вышел, как нарочно, очень неудачным. Ставили «Комедию о Забаве Путятишне и Василисе Микулишне», соч<инение> Буренина[1], и публика, т. е. «раек», балконы и амфитеатр, только потому осталась довольна, что эта комедия — хотя и несерьезная, но очень эффектная, живая и вообще сценичная. Что же касается до исполнения, то на этот раз положительно ни про кого из гг. артистов нельзя сказать доброго слова. Дело в том, что комедия написана белыми стихами, взята из древнерусской жизни и потому понятно, что никто не сумел говорить просто и естественно и верно передать тип. Даже г. Виноградский был слаб: он начинает все более впадать в шарж и утрировать комичность положений. Мы искренно сожалеем об этом, хотя и убеждены в том, что г. Виноградский может оставить свои «чудачества». Стоит только не подделываться под тон публики и помнить, что в провинции больше, чем где-либо, гибнет талантов, именно из-за этого угождения низшей и большей по количеству публике… Да и не один он грешен в этом: напр<имер>, очень многие прямо-таки возмутились балаганною сценою князя с ордынскими послами-татарами, которые почему-то кричали все время дикими фальцетами…

<Корреспонденция из Ельца>[2]

ИЗ ЕЛЬЦА. В понедельник[3] в нашем театре была поставлена драма Писемского «Горькая судьбина»[4], с участием, в качестве любителя, Д.П. Лаухина[5],

---

[1] Имеется в виду «Комедия о княжне Забаве Путятишне и боярыне Василисе Микулишне» (1890) — комедия в трех действиях драматурга, поэта-сатирика, публициста, театрального и литературного критика Виктора Петровича Буренина (1841–1926).

[2] Впервые опубликовано: Орловский вестник. 1890. 28 октября. № 270. С. 2–3. Без подписи. Датировка: между 22 и 27 октября 1890 г. — обусловлена содержанием корреспонденции. Авторство Бунина установлено по связи с предыдущими корреспонденциями.

[3] На понедельник, о котором идет речь, пришлось 22 октября 1890 г.

[4] Алексей Феофилактович Писемский (1821–1881) — прозаик, драматург. «Горькая судьбина» (1859) — его драма в четырех действиях.

[5] Дмитрий Петрович Лаухин (около 1847–1912) — актер-любитель, антрепренер; в 1869–1874 гг. содержал театр в Воронеже. О Д. П. Лаухине тепло отзывается в своих воспоминаниях актер и юрист В. М. Лопатин, выступавший на сцене елецкого Общедоступного театра в 1901–1911 г.:

пользующегося большою симпатиею елецкой публики. На афише, по обыкновению, обращалось особенное внимание еще и на то, что «роль Лизаветы исполнит г-жа Маринкович», но, к сожалению, исполнение драмы от этого ничего особенного не выиграло. Правда, драма прошла даже очень недурно, но что касается собственно г-жи Маринкович, то она была сносна — и только; в ней было слишком мало этого, как говорится, крестьянского, народного духу. По нашему мнению, ей следовало бы играть только в пьесах современных, взятых из жизни более или менее высшего класса общества, но никак не в исторических или народных. Выделялись только трое: гг. Лаухин, Житов и Виноградский, и из них больше всего г. Лаухин в роли Анания. Не говоря уже о том, что каждая фраза выходила у него просто, естественно, не по-актерски, — он был даже очень типичен. Каков он в других ролях, мы не знаем, но если бы нас спросили о таланте г. Лаухина на основании того, что дал он в роли Анания, мы категорически утверждали бы, что талант у него несомненный. Портили впечатление только г-жа Волкова[1] и г. Похилевич, первая — в роли Матрены, а второй — в двух ролях: понятого и стряпчего. Г. Похилевича, как говорится, надо видеть, чтобы вполне оценить. Мы, напр<имер>, при всем желании привыкнуть к его неприличным выходкам на сцене (манеры, подмигиванье, гримасы) все-таки каждый раз не можем удержаться, чтобы не сказать, что пускать г. Похилевича на сцену — значит прямо-таки возмущать публику. Что он, напр<имер>, выделывал в роли понятого!.. Неужели нельзя было жевать поменьше и поприличнее раскрывать рот?..

В заключение — об афишах нашего театра. Вот, напр<имер>, афиша на понедельник (орфография подлинника): «с участием А. П. Маринкович и Д. П. Лаухина представлено будет в 1 раз “Горькая судьбина” драма Писемского. Это лучшее и выдающееся произведение нашей драматической литературы “Горькая судьбина”, Писемского. Трагедия взята автором прямо из жизни, причем действие ее происходит в Чухломском уезде…» и т. д. Елец ли берет при-

---

«Дмитрий Петрович Лаухин, помещик, служивший по дворянским выборам и впоследствии занимавший место помощника предводителя дворянства, был старый любитель, состоявший когда-то членом московского Марковского кружка <сведения об этом кружке не обнаружены. — А. Б., С. М.>, а потом провинциальным антрепренером, весь отдавался театру и играл не только в любительских спектаклях, но и в составе елецкой актерской труппы» [Записки: 68]. В то же время П. А. Степанов считал Лаухина «плохим актером, но ловким дельцом» [Степанов: 225].

[1] Биографические данные не выявлены.

мер с Орла в этом отношении или Орел с Ельца — неизвестно. Во всяком случае, это и безграмотно, и нескромно! Г-жа Маринкович играет теперь часто, так что пора бы перестать писать о своем участии так громко. А что касается «Горькой судьбины», то она, право, не нуждается теперь в таких «критических разборах»…

<Корреспонденция из Ельца>[1]

ИЗ ЕЛЬЦА. В четверг[2] в нашем театре состоялся бенефис любимца елецкой публики И. Н. Виноградского. Ставили комедию Кареева «Глухонемой»[3], и публики было, как говорится, не то чтобы мало и не то чтобы много. Многие, по слухам, пошли единственно из-за бенефицианта. Но он взял себе такую незначительную и бледную роль (бывшего главноуправляющего имениями княгини), что сказать о нем на этот раз совершенно нечего. Недурен он был только в куплетах, пропетых после водевиля. Что же касается остальных исполнителей, то о многих из них придется повторить старое, кроме г. Дубровского, который был даже очень недурен и в комедии, и в водевиле. В комедии он играл отставного майора Шаповалова, и мы сначала думали, что на этот раз все выходит у него естественно только потому, что он, как говорится, в своей тарелке. Зычный голос и резкие манеры г. Дубровского как раз подходили к роли майора. Но в водевиле «Под влиянием гипнотизма»[4], к нашему удивлению, он опять был очень недурен: неестественно-медленный с резкими перерывами тон заменился у г. Дубровского очень естественным и простым, так что мы склонны думать, что г. Дубровский старается отрешиться от своих прежних замашек, и желаем ему полного успеха. Гг. Бредов и Похилевич были, конечно, плохи,

---

[1] Впервые опубликовано: Орловский вестник. 1890. 6 ноября. № 279. С. 2. Без подписи. Датировка: между 1 и 5 ноября 1890 г. — обусловлена содержанием корреспонденции. Авторство Бунина установлено по связи с предыдущими корреспонденциями.

[2] На четверг, о котором идет речь, пришлось 1 ноября 1890 г.

[3] Федор Дмитриевич Кареев (1840–1900) — драматург. «Глухонемой» (1883) — его комедия в четырех действиях.

[4] Вероятно, имеется в виду шутка-водевиль в одном действии «Сила гипнотизма» (1890) драматурга Александра Петровича Морозова (1850–1898).

а гг. Шувалов и Стоянов[1], по обыкновению, — «так себе». Г. Стоянов не умеет играть только разных немцев и евреев: тут у него сейчас является неприятный тон рассказчика на эстрадах летних увеселительных садиков. Что же касается г-жи Маринкович, то, к сожалению, дело ее опять было крайне плохо. И зачем она берется играть все молоденьких и красивых женщин? Елецкая публика вообще недовольна ею. Словом, хорош был только г. Житов, в роли полоумного Провушки. Как и всегда почти, в нем был виден не актер, а артист, любящий и художественно понимающий свое искусство.

<Заметка в рубрике «Дневник»>[2]

Нам доставлена оригинальная афиша елецкого театра. Во-первых, в ней заявляется, что постановка драмы «Правительница Софья»[3] стоит антрепризе 250 руб<лей> «серебром», что специально для этой пьесы нарисованы пять новых декораций, в пьесе будут участвовать 100 человек и что, несмотря на такие расходы, антрепренерша театра нашла возможным, чтобы доставить удовольствие публике, оставить цены местам обыкновенные! Но главный курьез заключается в том, что в перечне действующих лиц сказано, что будут играть «роль Нелидовой» — г-жи Радович, Линская, Богданова, Дунаева[4] и проч., а «стрелецкого начальника» — гг. Шувалов, Стоянов, Горцев[5], Похилевич[6], Соколинский, Юрьев, Кузнецкий, Сергин[7] и др. Выходит, стало быть, что одну

---

[1] Биографические данные этих актеров не выявлены.

[2] Впервые опубликовано: Орловский вестник. 1890. 23 ноября. № 296. С. 1. Без подписи. Датировка: 1890 г., до 20 ноября — обусловлена тем, что 20 ноября 1890 г. Бунин уехал из Орла в Полтаву [Летопись: 81]. Скорее всего, эту заметку он написал до отъезда. Авторство Бунина установлено по связи с приведенными выше корреспонденциями.

[3] «Правительница Софья» (1888) — историческая драма в пяти действиях драматурга, переводчика, журналиста, театрального деятеля Виктора Александровича Александрова (наст. фам. Крылов, 1838–1906) и прозаика, историка Петра Николаевича Полевого (1839–1902).

[4] Биографические данные этих актрис не выявлены.

[5] Биографические данные не выявлены. Скорее всего, в публикации опечатка: Горцов. Во всяком случае, в статье «Театральное дело в Ельце» (см. далее) фамилия этого актера напечатана как «Горцев».

[6] В публикации опечатка: Пахилевич.

[7] Биографические данные этих актеров не выявлены.

роль исполнят несколько человек. Что же это — особый вид рекламы или безграмотная опечатка?

Театральное дело в Ельце[1]

Прошло уже более двух месяцев с тех пор, как в Ельце играет новая труппа под управлением г-жи Маринкович. Какова эта труппа и насколько она удовлетворяет публику — теперь вполне определилось. Считаем поэтому нелишним и своевременным сказать несколько подробнее про елецкое театральное дело.

Четыре года держал в Ельце театр г. Соколов-Жамсон[2] — антрепренер

[1] Впервые опубликовано: Орловский вестник. 1890. 24 ноября. № 297. С. 2. Без подписи. Датировка: 1890 г., до 20 ноября — обусловлена тем, что 20 ноября 1890 г. Бунин уехал из Орла в Полтаву [Летопись: 81]. Скорее всего, статью он написал до отъезда. Авторство Бунина установлено по связи с приведенными выше корреспонденциями.

[2] Павел Ананьевич Соколов-Жамсон (1847–1908) — актер, драматург, антрепренер провинциальных театров (с 1870 г.). Со своей антрепризой выступал в Смоленске, Орле, Ельце, Пензе, Мариуполе, Бахмуте, других городах Российской империи. В «Истории русского драматического театра» П. А. Соколов-Жамсон охарактеризован как «скромнейший из скромных антрепренеров» [История русского драматического театра: 335]. Елецкий Общедоступный народный театр находился в аренде у Соколова-Жамсона с 1886 до середины 1890 г. Летом 1888 г. в своей первой корреспонденции из Ельца, опубликованной в «Орловском вестнике» анонимно, Бунин, между прочим, писал: «Елецкий “маг и волшебник” Соколов-Жамсон прекратил свою деятельность, и наш игрушка-театр молчит. Нельзя не пожалеть об отсутствии театра, все-таки оживлявшего скучную городскую жизнь. Впрочем, отсутствие его вполне естественно при общем характере нашего обывательства. Можно считать признанным фактом, что елецкое купечество, в лице своих представителей попадая в столицы и другие города, участвует во всевозможных увеселениях и даже производит шумные дебоши, у себя же в Ельце оно уединяется и строит смиренный вид, совершенно пренебрегая городскими развлечениями. Одному г. Соколову, при содействии энергичного г. Петрова — елецкого головы, удалось вырвать согласие у смиренников на переделку манежа в театр. Но что же? Только вначале театральные дела шли порядочно, а затем лишь бенефисы любимца-антрепренера были полные. В текущем году кончается срок контракта Соколова-Жамсона с думою, и, как слышно, он намерен отказаться от его возобнов-

опытный, но принужденный держать труппу сообразно со своими небольшими средствами и маленьким заработком[1]. Публика не судила его строго, но тем не менее г. Соколову-Жамсону пришлось оставить Елец вследствие крайне плохих сборов. Несмотря на это, в нынешнем году театр сняла г-жа Маринкович, дама, по слухам, с изрядными средствами, с хорошо составленною труппою и далеко не с мелочными расчетами. Ельчане преисполнились надежд: будет на что посмотреть, о чем поговорить. Слыша от г-жи Маринкович о желании — во что бы то ни стало угодить публике, публика заранее отнеслась к

ления» [Б. п. 1888] (обоснование нашей атрибуции см.: [Бакунцев, Морозов: 13]). Однако слухи о прекращении контракта Соколова-Жамсона оказались ложными.

[1] См.: «Свое скромное дело он всегда вел добропорядочно, сполна уплачивал труппе положенное жалованье (которое у него было чрезвычайно невелико) и почти обязательно имел небольшой барыш. По амплуа он был комик, начинал когда-то как цирковой артист, о чем любил напоминать публике, предлагая в свои бенефисы какие-нибудь неожиданные фокусы, порождавшие вокруг Жамсона множество легенд — о том, что он ходит по потолку, летает по воздуху и т. д. Ставил он все, причем западная классика в его театрах обставлялась как феерии, а пьесы-новинки воспринимались как старинные мелодрамы. Интеллигенция посещала его театр мало, а “средний класс и народ, наоборот, охотно ходил в драму”. Он любил отмечать литературные юбилеи: к пятидесятилетию гибели Лермонтова играл в Смоленске “Маскарад” (сезон 1891/1892 года), к столетию со дня смерти Фонвизина поставил “Недоросля” со специальным апофеозом: “Довольно непохожий бюст юбиляра венчали две статистки в белых саванах под марш Мендельсона”. И даже к шестидесятилетию завершения Пушкиным “Сказки о рыбаке и рыбке” Жамсон поставил в Орле свою собственную феерию “Дочь морского царя Золотая рыбка”. Его афишу украшали “живые картины” и феерии под названиями: “Наша жизнь — мираж, калейдоскоп”, “Титания — Царица цветов” и т. д. Он и его жена Соколова-Рокле, незаурядная комедийная актриса, с энтузиазмом сочиняли подобные представления. Актеры знали, что у Соколова-Жамсона придется либо взбираться по веревочной лестнице на луну (Н. А. Смирнова в одной из его феерий в 1897 году изображала Диану, плывущую по небу, сидя на голубом полумесяце в освещении бенгальских огней), либо летать по сцене в бутафорском гробу — Жамсон особенно любил использовать мотивы “Вия”» [История русского драматического театра: 413–414]. См. о Соколове-Жамсоне в воспоминаниях актеров П. А. Алякринского, В. А. Кригера, А. И. Изборской, Н. А. Смирновой [Кригер: 20, 24; Русский провинциальный театр: 149–150; Смирнова: 80–89; Юденич: 4–5].

ней с симпатией, выразившейся в полном сборе и радушном приеме артистов в первый спектакль. Последующие спектакли доказали, что симпатии к труппе отчасти и заслуженны, и что труппу составляли хотя и не вполне талантливые, но не лишенные опытности и искры Божией исполнители. Незаслуженным оказалось только внимание к г-же Маринкович. Не говоря пока о ней как об актрисе, нельзя не признать, что как антрепренерша она оказалась довольно слабою: обстановка сцены, постановка пьес и распределение ролей заставляли желать много лучшего. В чем же беда? В том, во-первых, что из экономии, конечно, она соединила в одном человеке и режиссера, и распорядителя, и актера на первые роли, так что он не в силах справиться с делом; во-вторых, в том, что, по-видимому, г-жа Маринкович сняла театр исключительно для того, чтобы переживать на елецкой сцене свою «вторую молодость», последствием чего необходимо явились: всевозможные неудовольствия с публикой, с рецензентами и крайне неправильная раздача ролей: так, например, вместо того, чтобы самой ей сыграть роль Гурмыжской, в пьесе «Лес»[1], она отдает ее г-же Смугловой[2], артистке с несомненным талантом, но прямо-таки не имеющей возможности при своих 22-х годах изобразить старуху. Много проиграла и пьеса Потехина «Нищие духом»[3], опять-таки оттого, что роль Кондоровой взялась играть сама г-жа Маринкович. Фигура ее была не совсем подходяща для бойкой, пикантной Кондоровой, и ее солидность как-то не соответствовала легкости движений. Было ли это следствием недостатка времени для подготовки или отсутствия того чутья, которое присуще артистке, но в наиболее серьезные моменты роли не было заметно глубины настроения. Все ее слова были не прочувствованы, деланы, не было той способности играть в возвышенном тоне, какой присущ истинной артистической натуре. Хотя в предпоследнем действии она очень недурно провела свою роль, но в последнем все испортила. Слова ее: «вино и деньги — это все, что надо в жизни», — звучали как-то более цинично, чем торжественно. В развязке судьбы ее мужа, с миллионным состоянием мечтающего[4] о пуле, она держала себя слишком натя-

---

[1] «Лес» (1871) — комедия в пяти действиях Александра Николаевича Островского (1823–1886).

[2] Биографические данные не выявлены.

[3] Николай Антипович Потехин (1834–1896) — прозаик, драматург, театральный критик. «Нищие духом» (1879) — его драма в четырех действиях.

[4] В публикации опечатка: мечтающем.

нуто, неестественно. Г-жа Маринкович пела, плясала и пила, но это не была пляска широкой, разгульной души, ищущей возможности утопить свое горе в шуме и общем гаме захватывающего трактирного веселья. Это было какое-то подергиванье, лишенное грации телодвижение — и только. Между тем мы видели г-жу Маринкович в роли жены Готовцева во «Второй молодости»[1], княгини в «Чародейке»[2] — и не можем не отдать справедливости, что в ней видна опытная артистка, игра которой в соответствующих ее внешности ролях могла бы заставить нас забыть, чем природа обделила ее с этой стороны. Скажем, впрочем, в утешение ей: не всегда же на сцене берут красотой, миловидностью, — есть же роли, в которых нужен талант и опытность. Зачем же задаваться целью — показать себя публике в прикрашенном виде? Где же тут любовь к искусству? Почему не желать выделиться художественной игрою в других ролях? И как бы в таких случаях пополняла г-жа Маринкович ансамбль своей труппы? Впрочем, довольно о ней. Теперь скажем про остальных, хотя и тут нельзя обойтись без упрека. Первый сделаем г-ну Виноградскому. Мы, напр<имер>, слышали, что ему предлагали роль Любима Торцова[3] и он отказался от нее, предпочитая играть в фарсах: меньше труда, но больше аплодисментов из райка! Вообще г-н Виноградский, хотя и бывает недурен, но не знает меры. Г-же Виноградской также приходится играть опять-таки не свои роли, за неполнотою труппы, и роли вроде «Чародейки», в «Степном богатыре»[4] или Глафиры в «Забытой усадьбе»[5] — дают ее игре рутину и ходульность. Так, в первой пьесе лучшим у ней вышел третий акт, где ей меньше приходилось прибегать к напускной величавости, выражающейся у ней закидыванием головы назад, оттягиванием последнего слога в словах и т. п. Ее совсем можно про-

---

[1] «Вторая молодость» (1887) — драма в четырех действиях драматурга Петра Михайловича Невежина (1841–1919). И. Ф. Петровская называет ее «самой репертуарной пьесой провинциального театра конца 1880-х – 1890-х гг.» [Петровская: 171].

[2] «Чародейка» (1884) — трагедия в пяти действиях И. В. Шпажинского. На ее основе автором было создано либретто для одноименной оперы П. И. Чайковского (1887).

[3] Любим Карпыч Торцов, промотавшийся купец — один из главных героев комедии в трех действиях А. Н. Островского «Бедность не порок» (1853).

[4] «Степной богатырь» (1886) — драма в пяти действиях драматурга, прозаика, переводчика Ильи Александровича Салова (1835–1902).

[5] См. примеч. 2 на с. 419.

извести в бездарности, между тем как г-жа Виноградская — актриса талантливая и опытная. Про г-на Бредова нам придется повторить то, что мы уже высказывали в нашей газете: поменьше рисовки и позированья и побольше вдумчивости и выдержанности. Вообще в сценах, где ему приходится много говорить, он бывает вполне сносен; тут у него является даже огонек. Лучший артист в труппе, без сомнения, г-н Житов. Его можно признать талантливым и, главное, разнообразным актером, хотя и он не без греха, особенно в водевилях. Обидно, право, что гг. артисты думают, будто бы водевиль не может обходиться без пересаливания. Вот, напр<имер>, г-жа Радович предполагает, что для водевиля нужна только живость; она не дает себе труда работать над ролями. Она везде мила и жива, но крайне однообразна: ни малейшей разницы в исполнении ролей в пьесах: «Не бывать бы счастью»[1], «С левой руки»[2] и даже в «Ямщиках»[3]. Везде она подкупает своею живостью, но ведь этого еще недостаточно для артистки, хотя бы и водевильной. О г-не Дубровском много говорить не приходится: это будет глас вопиющего в пустыне, потому что рутинная игра трагиков всосалась ему в плоть и в кровь. Напр<имер>, в роли Застрожаева в «Соколах и воронах»[4] ему портил <так!> трагизм. Доброго слова нельзя не сказать о весьма юном и по годам, и по сцене г-не Горцеве; выдерживать так роли стариков в его года может только истинный талант! Г. Стоянов — уже вполне ремесленник: он берется за все, везде посредственен и дальше, вероятно, не пойдет. Что же — можно быть и полезным в труппе, но, право, следует отрешиться от подчеркиванья сальностей. О г. Шувалове не знаешь, что и сказать. Ему надо следить и за другими актерами, и за обстановкой сцены и свои роли учить. Видно, что он, с задатками дарования, выразительной физиономией, приличными манерами, сыграл бы хорошо, но роль не выучена, приходится идти по суфлеру, ощупью… Кстати, о суфлере: он, видно, артист в душе. Не

---

[1] Имеется в виду оперетта в одном действии французских драматургов Мишеля Карре (1821–1872) и Леона Баттю (1827–1857) «Не бывать бы счастью, да несчастье помогло», в переводе на русский язык К. А. Тарновского и М. Н. Логинова (1857).

[2] Возможно, имеется в виду пьеса на основе произведений Ги де Мопассана (1850–1893) из сборника «С левой руки» (1889).

[3] См. примеч. 3 на с. 419.

[4] «Соколы и вороны» (1885) — мелодрама в двух действиях актера, драматурга Александра Иванович Сумбатова-Южина (1857–1927) и драматурга, театрального деятеля Владимира Ивановича Немировича-Данченко (1858–1943).

может удержаться, чтобы не принимать активного участия в игре, и кричит наравне с актерами… Старухи же елецкой труппы г-жи Волкова и Богданова[1] — труженицы, добросовестно зарабатывающие себе сценой хлеб, — но и только. Не будет наше слово сказано в осуждение, но настоящей комической старухи в труппе все-таки нет. Нельзя не сказать спасибо умелому капельмейстеру г. Арсу[2], который очень много сделал с театральным оркестром; нельзя только не пожалеть, что при таком оркестре, а главное — дирижере в елецкой труппе нет женских голосов для постановки водевилей с пением и маленьких опереток. Симпатичная г-жа Линская, кажется, обладает голосом; могли бы петь и гг. Виноградский и Похилевич. В заключение скажем от души, полной любви к искусству и ее представителям, что лучше бы тратить поменьше на костюмы, но больше на обстановку сцены: она бедна, однообразна, так, напр<имер>, декорация Нижнего Новгорода была похожа на какую-то плохую лубочную картинку.

Закончив наш отчет об елецком театре текущего года, нам хотелось бы выразить надежду на более толковое отношение елецкой труппы ко всему тому, что о ней печатается и говорится. Пусть теперь наши правдивые слова не найдут в сердцах артистов такого же отголоска, какой они почувствовали от наших прежних мнений и указаний!

---

[1] Имеется в виду, что эти артистки выступали в амплуа «комическая старуха».

[2] Биографические данные не выявлены.

Список литературы
Источники

Б-н И. <Корреспонденция из Ельца> // Орловский вестник. 1890. 7 октября.

Богатырев П. Чешский кукольный и русский народный театр: ст. по истории поэтического языка. Берлин; Пб.: Опояз, 1923. 124 с.

[Б. п.] Дневник // Орловский вестник. 1891a. 17 января.

[Б. п.] Заметки // Орловский вестник. 1890a. 20 апреля.

[Б. п.] Заметки // Орловский вестник. 1891b. 7 июня.

[Б. п.] <Корреспонденция из Ельца> // Орловский вестник. 1888. 4 июля.

[Б. п.] Пьеса И. А. Бунина // Последние новости. 1937. 20 мая.

[Б. п.] Театральное дело в Ельце // Орловский вестник. 1890b. 24 ноября.

Бунин И.А. Жизнь Арсеньева. Юность: Первое полное издание. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1952. 390 с.

Бунин И. А. Критика и публицистика 1911–1953 годов / отв. ред. А. В. Бакунцев; сост. А. В. Бакунцев, С. Н. Морозов, О. А. Коростелев; предисл., подгот. текста и коммент. А. В. Бакунцева, С. Н. Морозова. М.: ИМЛИ РАН, 2025. 1144 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0785-4

Бунин И. А. О Чехове: Незаконченная рукопись / предисл. М. Алданова; вступ. ст. В. Буниной. Нью-Йорк: Изд-во им. Чехова, 1955. 414 с.

Бунин И. А. Письма 1885–1904 годов / под общ. ред. О. Н. Михайлова; подгот. текстов и коммент. С. Н. Морозова, Л. Г. Голубевой, И. А. Костомаровой. М.: ИМЛИ РАН, 2003. 768 с.

Варнеке Б. В. История русского театра. СПб.: Изд. Н. Н. Сергиевского, 1913. 701 с.

Данилов С. С. Очерки по истории русского драматического театра. М.; Л.: Искусство, 1948. 588 с.

Два письма И. А. Бунина к А. Г. Блоку / публ. А. Звеерса // Новый журнал. Нью-Йорк, 1975. Кн. 120. С. 163–166.

Записки Липецкого областного краеведческого общества / сост., ред. А. А. Найденов, А. Ю. Клоков, Н. В. Лопатин, В. А. Заусайлов. Липецк: ЗАО «Гриф и К», 2009. Вып. VII. 200 с.

История русского драматического театра: в 7 т. / гл. ред. Е. Г. Холодов. М.: Искусство, 1982. Т. 6. 575 с.

Кригер В. А. Актерская громада: Русская театральная провинция, 1890–1902. М.: Искусство, 1976. 223 с.

Кузичева А. П. Театральная критика российской провинции, 1880–1917: коммент. антология. М.: Наука, 2006. 592 с.

Муромцева-Бунина В. Н. Жизнь Бунина. Беседы с памятью / вступ. ст., примеч. А. К. Бабореко. М.: Вагриус, 2007. 512 с.

Народный театр: сб. М.: Печатня А. М. Снегиревой, 1896. 16 с.

Очерки истории русской театральной критики. Конец XIX — начало XX в. Л.: Искусство, 1979. 327 с.

Перов А. К. Бунин в Риге: (Из воспоминаний журналиста) / вступ. ст. проф. С. Г. Исакова // Труды по русской и славянской филологии. XXIV. Литературоведение. Тарту, 1975. Вып. 358. С. 355–371.

Пушкин А. С. Собр. соч.: в 12 т. М.: ИМЛИ РАН, 2023. Т. 11. 620 с.

Ратов С. Причины несостоятельности театрального дела в провинции и возможность правильной его постановки. СПб.: Т-во худож. печати, 1901. 24 с.

Русская народная драма XVII–XX веков / ред., вступ. ст., коммент. П. Н. Беркова М.: Искусство, 1953. 354 с.

Русский провинциальный театр: Воспоминания / вступ. ст. С. С. Данилова. Л.; М.: Искусство, 1937. 254 с.

Русский театральный фельетон / вступ. ст. З. С. Паперного; сост. и примеч. Е. Ю. Хваленской. Л.: Искусство, 1991. 509 с.

Салтыков-Щедрин М. Е. Собр. соч.: в 20 т. М.: Худож. лит, 1965–1977.

Смирнова Н. А. Воспоминания / под ред. П. А. Маркова. М.: Всерос. театрал. о-во, 1947. 440 с.

Степанов П. А. Музыка и театр в Воронеже в 1873–1893 годах // Воронеж в воспоминаниях и письмах современников. XIX — первая треть XX века. Воронеж: Центрально-Черноземное кн. изд-во, 2015. С. 222–258.

Чехов А. П. Полн. собр. соч.: в 30 т. М.: Наука, 1979. Т. 16. 623 с.

Щеглов И. О народном театре. М.: Тип. т-ва И.Д. Сытина, 1895. 148 с.

Юрьев С. Несколько слов о сценическом искусстве // Русская мысль. 1888. № 2. Отд. 2. С. 51–77; № 3. Отд. 2. С. 78–97; № 5. Отд. 2. С. 43–65; № 10. Отд. 2. С. 140–161.

Ю. С. У И. А. Бунина // Рампа и жизнь. 1912. № 44. С. 5.

Исследования

Альтшуллер А. Я. Прошлое, которое надо изучать: (К вопросу об истории провинциального театра) // Театр и жизнь. Л.; М.: Искусство, 1958. С. 221–224.

Альтшуллер А. Я. Провинциальный театр // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895–1907). М.: Наука, 1968. Кн. 1: Зрелищные искусства. Музыка. С. 158–176.

Альтшуллер А. Я., Данилова Л. С. История русской театральной критики: учеб. пособие. Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1977. Вып. IV. 71 с.

Бакунцев А. В., Морозов С. Н. Первые публикации И. А. Бунина в газете «Орловский вестник» (1888) // Иван Бунин: взгляд из XXI века. Елец: Елецкий гос. ун-т им. И.А. Бунина, 2023. С. 10–15.

Гусев В. Е. Истоки русского народного театра. Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1977. 88 с.

Кардынова М. М. Провинциальный театр в общественной жизни России второй половины XIX — начала XX вв. (на материалах Нижегородской и Казанской губерний): дис. … канд. ист. наук. Н. Новгород, 2010. 219 с.

Комлик Н. Н. Был ли ангажемент в Ельце у Нины Заречной? (Театральный контекст провинциального бытия) // Филологическая регионалистика. 2012. № 1 (7). С. 38–42.

Летопись жизни и творчества И. А. Бунина / сост. С. Н. Морозов. М.: ИМЛИ РАН, 2011. Т. 1: 1870–1909. 944 с.

Петровская И. Ф. Театр и зритель провинциальной России. Л.: Искусство, 1979. 248 с.

Савушкина Н. И. Русский народный театр. М.: Наука, 1976. 152 с.

Сомина В. Первые трактовки роли Иванова («Иванов» А. П. Чехова) // Театр и драматургия. Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1976. Вып. 5. С. 249–260.

Стрельцов Ю. А., Стрельцова Е. Ю. Русский народный театр. Историко-культурные очерки: учеб. пособие. М.: МГУКИ, 2013. 150 с.

Табатчикова Е. А. Русское актерское искусство в провинциальном театре на рубеже XIX–XX веков. Л.: Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии, 1981. 60 с.

Хайченко Г. А. Народный театр // Русская художественная культура конца XIX — начала XX века (1895–1907). М.: Наука, 1968. Кн. 1. С. 218–237.

Хайченко Г. А. Русский народный театр конца XIX — начала XX века. М.: Наука, 1975. 368 с.

Юденич И. Петр Александрович Алякринский — от Народного дома до Смоленского государственного театра // Край Смоленский. 2025. № 7. С. 3–28.

References

Al'tshuller, A. Ia. "Proshloe, kotoroe nado izuchat': (K voprosu ob istorii provintsial'nogo teatra)" ["The Past That Needs to Be Studied: (On the Question of the History of the Provincial Theater)"]. *Teatr i zhizn'* [*Theater and Life*]. Leningrad, Moscow, Iskusstvo Publ., 1958, pp. 221–224. (In Russ.)

Al'tshuller, A. Ia. "Provintsial'nyi teatr" ["Provincial Theater"]. *Russkaia khudozhestvennaia kul'tura kontsa XIX — nachala XX veka (1895–1907)* [*Russian Art Culture of the Late 19th — Early 20th Century (1895–1907)*], book 1. Moscow, Nauka Publ., 1968, pp. 158–176. (In Russ.)

Al'tshuller, A. Ia., and L. S. Danilova. *Istoriia russkoi teatral'noi kritiki* [*History of Russian Theater Criticism*], issue 4. Leningrad, Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography Publ., 1977. 71 p. (In Russ.)

Bakuntsev, A. V., and S. N. Morozov. "Pervye publikatsii I. A. Bunina v gazete 'Orlovskii vestnik' (1888)" ["Ivan Bunin's First Publications in the Newspaper 'Orlovsky Vestnik' (1888)"]. *Ivan Bunin: vzgliad iz XXI veka* [*Ivan Bunin: A View from the 21st Century*]. Yelets, I. A. Bunin Yelets State University Publ., 2023, pp. 10–15. (In Russ.)

Gusev, V. E. *Istoki russkogo narodnogo teatra* [*The Origins of the Russian Folk Theater*]. Leningrad, Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography Publ., 1977. 88 p. (In Russ.)

Kardynova, M. M. *Provintsial'nyi teatr v obshchestvennoi zhizni Rossii vtoroi poloviny XIX — nachala XX vv. (na materialakh Nizhegorodskoi i Kazanskoi gubernii)* [*Provincial Theater in the Public Life of Russia in the Second Half of the 19th — Early 20th Centuries (Based on Materials from Nizhny Novgorod and Kazan Provinces): PhD Dissertation*]. Nizhny Novgorod, 2010. 219 p. (In Russ.)

Komlik, N. N. "Byl li angazhement v El'tse u Niny Zarechnoi? (Teatral'nyi kontekst provintsial'nogo bytiia)" ["Did Nina Zarechnaya Have an Engagement in Yelets? (The Theatrical Context of Provincial Life)"]. *Filologicheskaia regionalistika*, no. 1 (7), 2012, pp. 38–42. (In Russ.)

Letopis' zhizni i tvorchestva I. A. Bunina [*Chronicle of the Life and Work of I. A. Bunin*], vol. 1, comp. by S. N. Morozov. Moscow, IWL RAS Publ., 2011. 944 p. (In Russ.)

Petrovskaia, I. F. *Teatr i zritel' provintsial'noi Rossii* [*The Theater and the Spectator of Provincial Russia*]. Leningrad, Iskusstvo Publ., 1979. 248 p. (In Russ.)

Savushkina, N. I. Russkii narodnyi teatr [*The Russian Folk Theater*]. Moscow, Nauka Publ., 1976. 152 p. (In Russ.)

Somina, V. "Pervye traktovki roli Ivanova ('Ivanov' A. P. Chekhova)" ["The First Interpretations of the Role of Ivanov ('Ivanov' by A. P. Chekhov)"]. *Teatr i dramaturgiia* [*Theater and Drama*], issue 5. Leningrad, Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography Publ., 1976, pp. 249–260. (In Russ.)

Strel'tsov, Iu. A., and E. Iu. Strel'tsova. Russkii narodnyi teatr. Istoriko-kul'turnye ocherki [*The Russian Folk Theater: Historical and Cultural Essays*]. Moscow, Moscow State Institute of Culture Publ., 2013. 150 p. (In Russ.)

Tabatchikova, E. A. *Russkoe akterskoe iskusstvo v provintsial'nom teatre na rubezhe XIX–XX vekov* [*Russian Acting in the Provincial Theater at the Turn of the 19th–20th Centuries*].

Leningrad, Leningrad State Institute of Theatre, Music and Cinematography Publ., 1981. 60 p. (In Russ.)

Khaichenko, G. A. "Narodnyi teatr" ["People's Theater"]. *Russkaia khudozhestvennaia kul'tura kontsa XIX — nachala XX veka (1895–1907)* [*Russian Art Culture of the Late 19th — Early 20th Century (1895–1907)*], book 1. Moscow, Nauka Publ., 1968, pp. 218–237. (In Russ.)

Khaichenko, G. A. *Russkii narodnyi teatr kontsa XIX — nachala XX veka* [*The Russian People's Theater of the Late 19th — Early 20th Century*]. Moscow, Nauka Publ., 1975. 368 p. (In Russ.)

Iudenich, I. "Petr Aleksandrovich Aliakrinskii — ot Narodnogo doma do Smolenskogo gosudarstvennogo teatra" ["Petr Alexandrovich Alyakrinsky: From the People's House to the Smolensk State Theater"]. *Krai Smolenskii*, no. 7, 2025, pp. 3–28. (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-436-449
https://elibrary.ru/GUEARI
Рецензия на книгу
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. В. А. Воропаев
Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова
г. Москва, Россия

Второй том «Гоголевской энциклопедии» И. А. Виноградова[1]

Аннотация: Рецензия посвящена новому тому «Гоголевской энциклопедии», подготовленному И. А. Виноградовым. Отмечается обширная работа автора, возвращение в научный оборот забытых трудов предшествующих исследователей, новые находки и открытия, впервые представленные в энциклопедии. В числе наиболее значимых статей выделяются аналитические исследования, посвященные повестям Гоголя «Заколдованное место», «Записки сумасшедшего», «Иван Федорович Шпонька...», «Коляска». Высоко оценена новаторская работа, посвященная занятиям Гоголя языками (статья <Занятия языками греческим, латинским, итальянским и английским>). Обращается внимание на содержательные статьи о гоголевской драматургии («Игроки», «Лакейская», цикл «Комедии»). Особо отмечается вклад, внесенный И. А. Виноградовым в давние наблюдения над заметками Гоголя «К 1-й части» «Мертвых душ». В качестве важного открытия, представленного в статьях второго тома, указывается на обнаруженное во многих художественных образах Гоголя влияние агиографической литературы. Подчеркивается преемственное единство статей первого и второго томов «Гоголевской энциклопедии», позволяющее судить о контексте творчества писателя в целом.

Ключевые слова: Н. В. Гоголь, теория литературы, текстология, история литературы, эволюция образов, авторский замысел, интерпретация, христианское наследие

Информация об авторе: Владимир Алексеевич Воропаев, доктор филологических наук, профессор, Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, Ленинские горы, д. 1, 119991 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7133-425X

E-mail: voropaevvl@bk.ru

Дата поступления статьи в редакцию: 12.08.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 23.09.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Воропаев В. А.* Второй том «Гоголевской энциклопедии» И. А. Виноградова // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 436–449. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-436-449

[1] Рецензия на книгу: *Виноградов И. А.* Гоголевская энциклопедия. Произведения, наброски, подготовительные материалы: в 7 т. Т. 2: З–Л. М.: ИМЛИ РАН, Река времен, 2026. 944 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0842-4

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 436–449. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 436–449. ISSN 2686-7494

Book Review

© 2026. Vladimir A. Voropaev
Lomonosov Moscow State University
Moscow, Russia

The Second Volume of the Gogol Encyclopedia by I. A. Vinogradov[1]

Abstract: This review is dedicated to the new volume of the Gogol Encyclopedia, prepared by I. A. Vinogradov. The author's extensive work, the revival of forgotten works by previous researchers, and new finds and discoveries presented for the first time in the Encyclopedia are noted. Among the most significant articles are analytical studies devoted to Gogol's stories "The Enchanted Place," "Diary of a Madman," "Ivan Fyodorovich Shponka...," and "The Carriage." The innovative work devoted to Gogol's studies in languages (the article "Studying Greek, Latin, Italian, and English") is highly praised. Attention is drawn to the informative articles on Gogol's dramaturgy ("The Gamblers," "The Servants' Room," and the "Comedies" cycle). Particular mention is made of I. A. Vinogradov's contribution to long-standing observations on Gogol's notes "On Part I" of Dead Souls. An important discovery presented in the articles in the second volume is the influence of hagiographic literature found in many of Gogol's artistic images. The successive unity between the articles in the first and second volumes of the Gogol Encyclopedia is emphasized, allowing us to assess the context of the writer's work as a whole.

Keywords: Nikolai Gogol, literary theory, textual criticism, history of literature, evolution of imagery, authorial intent, interpretation, Christian heritage

Information about the author: Vladimir A. Voropaev, DSc in Philology, Professor, Lomonosov Moscow State University, Leninskie Gory, 1, 119991 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-7133-425X

E-mail: voropaevvl@bk.ru

Received: August 12, 2026

Approved after reviewing: September 23, 2026

Published: December 25, 2026

For citation: Voropaev, V. A. "The Second Volume of the Gogol Encyclopedia by I. A. Vinogradov." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 436–449. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-436-449

[1] Book review: Vinogradov, I. A. *Gogol Encyclopedia. Works, Sketches, Preparatory Materials: in 7 vols.*, vol. 2: Z–L. Moscow, IWL RAS Publ., Reka vremen Publ., 2026. 944 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0842-4 (In Russ.)

Рецензируемая книга относится к числу продолжающихся изданий. Первый том монографии, задуманной в семи частях, издан в 2024 г. при финансовой поддержке Министерства цифрового развития Российской Федерации [Виноградов 2024]. Второй том, вышедший в свет в текущем году [Виноградов 2026], тоже получил поддержку Министерства — и тоже отличается значительным объемом. Он состоит из полторы сотни энциклопедических статей и насчитывает, как и первый том, почти 100 а. л. Представлены произведения и тексты Гоголя всех жанров и периодов творчества, названия которых начинаются с литер З–Л, а также сведения о подготовительных материалах художника, фрагментах лекций, заметках, набросках, сборниках выписок, конспектах, циклах на эти же литеры. Обозначены ключевые этапы создания произведений, история их бытования, проблемы интерпретации, связь с другими замыслами писателя, фольклором и предшествующей литературой. Для решения сложных проблем привлекаются материалы текстологического и цензурного характера; представлен поясняющий историко-литературный и религиозно-политический контекст; используются многочисленные архивные источники.

Рецензируя первый том энциклопедии И. А. Виноградова, мы уже отмечали, что в зарубежной и отечественной науке существует целый ряд энциклопедий, посвященных писателям, оставившим заметный след в истории литературы и культуры, — Данте, Шекспиру, Гете, Шиллеру, Бернсу, Диккенсу, Пушкину, Лермонтову, Достоевскому и др. [Воропаев: 338]. В ряду этих фундаментальных изданий находится и Энциклопедия о произведениях Гоголя. С последовательным выходом в свет томов энциклопедического исследования одновременно решается целый ряд актуальных, насущных задач, вставших перед российской наукой в 1990-е гг. Созданию труда предшествовала обширная подготовительная работа. Основательный научный фундамент исследования заложен изданием Полного собрания сочинений и писем Го-



голя в 17-ти томах с сопроводительными статьями и комментариями (2009–2010), подготовкой и изданием обширного свода мемуаристки о Гоголе — «Гоголь в воспоминаниях, дневниках, переписке современников» в 3-х томах (2011–2013). Важным научным заделом стало написание подробной Летописи жизни и творчества писателя в 7-ми томах (2017–2018). Помимо создания в этих основательных трудах фактической информационной базы, подготовительная работа способствовала формированию методологических принципов исследования. К числу серьезных достоинств работы относятся опора на широкую источниковедческую базу, всестороннее подведение итогов и комплексное обобщение наблюдений, накопившихся в науке за более чем полтора столетия.

Литература о Гоголе в настоящее время насчитывает более 30-ти тысяч единиц; сведения по отдельным вопросам доступны порой лишь специалистам. Ежегодно издается еще от пятисот до тысячи публикаций, посвященных изучению гоголевского наследия. Такой объем работ говорит о существенной востребованности творчества писателя, но в то же время ставит перед учеными сложную задачу обобщения ценных на-

ходок. Историк М. П. Погодин в свое время отмечал, что, когда Н. М. Карамзин приступал к созданию своей знаменитой «Истории государства Российского», существовало уже несколько основательных трудов по истории России (Татищев, Стриттер, Левек, Щербатов, Болтин и др.), однако, по словам Погодина, они не столько «помогали», сколько «увеличивали работу, приводя исследователя в сомнение своими прибавлениями, и заставляли отыскивать их источники» [Погодин: 36].

Для задуманной (издаваемой ныне) «Гоголевской энциклопедии» тоже характерны тщательный учет работы, проделанной предшественниками, и, одновременно, строгий источниковедческий подход — критический научный отбор материала и объективная оценка сведений сомнительной достоверности. Все факты в Энциклопедии сопровождены обязательными ссылками на авторитетные публикации, часть которых была сделана по архивным источникам самим составителем. Ревизия различных гипотез, «догадок» и субъективных предположений, следование строго проверенным фактам с обобщением предшествующих публикаций позволили автору выявить наиболее устойчивые, узловые мотивы гоголевского творчества, обнаружить многочисленные переклички между произведениями. Преемственное единство статей в содержании первого и второго томов «Гоголевской энциклопедии» позволяет судить о контексте творчества писателя в целом.

В необозримом для рядового читателя море критической и исследовательской литературы о Гоголе отдельные находки, будучи однажды опубликованными, порой остаются, по тем или иным причинам, невостребованными. Энциклопедия «поднимает» эти пропущенные или забытые наблюдения, возвращая их в научный оборот, — и оставляет их здесь в поле активного внимания, подчеркивает значимость работы авторитетом обобщающего академического издания.

Предметом пристального внимания в энциклопедии стали идейно-художественные мотивы, которые являются «переходящими», сквозными для гоголевских произведений. В каждом тексте прослеживается связь с предшествующим периодом творческого развития художника, а также продолжение творческой мысли в последующих созданиях. Так, в статье о повести «Заколдованное место» И. А. Виноградовым впервые предпринят широкий анализ взглядов Гоголя на народный танец. Показано, что писатель, с одной стороны, видит в «гопаках» и плясках своих героев (в «Заколдованном месте», «Вечере

накануне Ивана Купала», «Сорочинской ярмарке», «Пропавшей грамоте», «Тарасе Бульбе») демонстрацию силы и ловкости, проявление присущей человеку «жажды бессмертия» и вечной молодости [Виноградов 2026: 41–42]. С другой, — описание пляски пьяных запорожцев, «вскидывающихся, как вихорь», и бьющих подковами в глухо гудящую землю — ставится в один ряд с упоминаемыми в Четьих-Минеях такими же шумными и сотрясающими саму землю языческими плясками (пример из жития св. мученика Феодота Анкирского). Гоголь, основательный знаток житийной литературы и внимательный наблюдатель народных обычаев и нравов, изображал и оценивал в этих художественных образах две взаимосвязанные стороны народного менталитета — положительную и отрицательную. Пляска — это, по Гоголю, не только свидетельство силы, здоровья и ловкости героя, но и проявление его стихийного, неконтролируемого разгула [Виноградов 2026: 43].

Значительное число реминисценций гоголевских образов с агиографической литературой представляет одно из важных открытий исследователя. Как и первая книга энциклопедии, второй том в этом отношении заполняет значительную «лакуну» в интерпретациях гоголевского наследия. Плодотворный результат являет, к примеру, комментарий автора к заметке Гоголя «Из настольной книги» («Гляди и любуйся красотой души своей...»). Здесь подробно раскрываются обстоятельства той конфронтации, в которую вступил Гоголь в 1840-х гг., полемизируя с известным славянофилом К. С. Аксаковым. Конфронтация была вызвана различным отношением оппонентов к «Дому Романовых» (К. С. Аксаков и его семейство придерживались по преимуществу оппозиционных взглядов). Разногласия были настолько сильны и болезненны, что доводили Гоголя «до слез» (в этом он признавался в письме к В. А. Жуковскому [Виноградов 2026: 439]). Такому эмоциональному состоянию в свою очередь соответствует пример из жизни святого — преподобного Досифея Палестинского. Служа в монастырской больнице и порой теряя терпение, тот гневался на больного, после чего плакал от огорчения, а на вопрос, чем это вызвано, отвечал, что причиной является гнев, который он допустил в себе в отношении к ближнему. Такой же духовной внимательностью и чуткостью отличался и Гоголь в своей жизни и творчестве.

Еще один важный вывод, следующий из содержания «Гоголевской энциклопедии», представляет принципиальное положение, что писа-

телем-христианином Гоголь стал отнюдь не только в последний период творчества, но уже в самых ранних своих произведениях. Ключевыми в новом томе, проясняющими общий контекст гоголевского творчества, можно назвать статьи о двух повестях — «Коляска» и «Записки сумасшедшего». Еще в 1958 г. нижегородским профессором В. И. Барановым было отмечено, что «коляска», вокруг которой строится сюжет одноименной повести, — «образ того же порядка, что и птица-тройка, и бричка Чичикова» [Виноградов 2026: 682]. Однако сделанное ученым наблюдение осталось до конца не раскрытым и прошло практически незамеченным. И. А. Виноградов убедительно показывает, что параллели между образом Руси-тройки в «Мертвых душах» и дорожными экипажами героев в той же поэме и в «Коляске» обнаруживают самое средоточие гоголевских взглядов. Подобно тому, как высокому призванию самоотверженных воинов Гоголь противопоставляет (в «Тарасе Бульбе» и «Коляске») неприглядное мирное времяпрепровождение боевых офицеров и героических казаков, так же всем тщеславным «пошлым» героям, Чичиковым и Чертокуцким, разъезжающим по России в бричках и заграничных «бонвояжах», в качестве духовной альтернативы писатель предлагает в «Мертвых душах» образ «необгонимой» Руси-тройки, несущейся к небесной славе, — в доказательство того, что «в Русской земле все, что ни есть, <…> стремится <…> к Верховной вечной красоте!» («Развязка Ревизора» [Виноградов 2026: 682]).

Исследователь подчеркивает, что этим значимым мотивом «Коляска» обнаруживает связь не только с финалом первого тома «Мертвых душ», но и с заключительными строками «Записок сумасшедшего» — тоже представляющими в широкой панораме стремительный «полет» «коляски» над остающейся вдали землей: «...Взвейтеся, кони, и несите меня с этого света!» [Виноградов 2026: 682]. Описанный в финале «Записок...» «проблеск» сознания героя представляет собой возвращение блудного сына Поприщина из «Испании» в Россию — в Небесный Иерусалим — на «тройке быстрых, как вихорь, коней»: «...Взвейтеся, кони, и несите меня с этого света! <…> ...С одной стороны море, с другой Италия; вон и русские избы виднеют». Параллель между образами «тройки быстрых, как вихорь, коней» в заключительных строках «Записок сумасшедшего» и «вдохновенной Богом» Руси-тройки ранее отмечали Г. А. Гуковский (1959) и П. Г. Паламарчук (1990) [Виноградов 2026: 167], но их наблюдения также остались невостребованными. Незамеченным

прошло и наблюдение новосибирского профессора В. Г. Одинокова (2006), что в «Записках сумасшедшего» заключается гоголевский ответ на вопрошание, поставленное А. С. Пушкиным «Медном всаднике»: «Куда ты скачешь, гордый конь, / И где опустишь ты копыта?» [Виноградов 2026: 167]. Образ устремленного в будущее, первоначально на Запад, петровского коня превращается в «Записках...» — а затем в «Мертвых душах» — в летящую тройку, возвращающуюся «после путешествия по чужой земле европейского просвещения» на Родину.

Автор Энциклопедии с новой аргументацией продолжает наблюдения предшественников над поэтикой гоголевских произведений. Как оставленный без осмысления, «пропущенный» последующими учеными, И. А. Виноградов возвращает в научный оборот еще один важный авторский мотив «Записок сумасшедшего». Начиная с Ф. М. Достоевского эта повесть рассматривалась как одна из ключевых составляющих гоголевской полемики с литературным западничеством. На критику Гоголем западничества, воплощенную в «Записках...» (в образе «масляной» лунной «лампы», делаемой, по словам героя, «хромым бочаром» в «Гамбурге»), Достоевский указал в 1877 г. в «Дневнике писателя»: «...Европейский наш взгляд на Россию — это <…> та же <…> луна, которую делает <…> хромой бочар...» [Виноградов 2026: 188–189]. Однако исследователи, которые как или иначе затрагивали эту тему (А. А. Косоруков, 1989; Ф. Карл, 2010 [Виноградов 2026: 188]), к суждению Достоевского не обращались; выводы на этот счет тоже делали независимо друг от друга. В статье энциклопедии, посвященной «Запискам сумасшедшего», приводится исчерпывающая история вопроса, добавляются новые значимые факты, проясняющие тему. (В частности, привлекается содержание позднейшего гоголевского письма к С. П. Шевыреву 1843 г., где Гоголь, продолжая критику, вновь применяет соответствующий образ: о западнической журналистике здесь говорится, что это плохо горящая сальная «плошка» [Виноградов 2026: 186].) Отмечается, что финальное прозрение героя «Записок сумасшедшего» — возвращение сумасшедшего «из Испании» в Россию — тоже предвосхищает, по предельной исповедальности, ту покаянную исповедь, которую позднее приносит у Ф. М. Достоевского Раскольников в «Преступлении и наказании». Несмотря на существенную разность героев, общим для них является христианская жажда восстановления в себе падшего человека [Виноградов 2026: 167].

Особое место в томе занимает статья о «Коляске», в которой повесть впервые анализируется как предварительный набросок главного творения Гоголя — поэмы «Мертвые души». Достоевский замечал, что вопросы, которые поднимают герои поэмы, настолько сложны, что справиться с ними почти невозможно. Наблюдения исследователя намечают подходы к научному истолкованию «Мертвых душ», позволяют «заглянуть» в финал гоголевского замысла. В статье энциклопедии о «Коляске» убедительно обосновывается, что это небольшое произведение представляет собой настоящую «малую поэму», в которой заключены в сжатой форме все главные мотивы «Мертвых душ», включая не только первый том и сохранившиеся главы второго, но и не написанный третий том. Утверждается, что, как «Коляска» предваряет собой в гоголевском творчестве содержание поэмы, включая финал третьего тома; так и в «Записках сумасшедшего» угадывается будущий автор «Размышлений о Божественной Литургии». В повести, как и в создававшемся тогда же «Тарасе Бульбе», берут начало позднейшие размышления Гоголя о молитве. В минуту неожиданного прозрения герой «Записок...» восклицает: «Спасите меня! возьмите меня!.. Матушка, спаси твоего бедного сына!.. пожалей о своем больном дитятке!». В итоговом монологе «испанский король» обращается не только к земной матери, но и к Царице Небесной: «Матушка моя, за что они мучат меня. [Царица] Королева моя светлая [взгляни]...» [Виноградов 2026: 164].

Исследователь обращает внимание на то, что это молитвенное воззвание родственно такому же сокровенному обращению мучимого за веру Остапа, который, желая «пересилить муки», обращается за утешением к земному отцу: «Батько! где ты? слышишь ли ты все это?» — и получает ответ Отца Небесного: «Слышу!» [Виноградов 2026: 164]. Плач-молитва Поприщина в «Записках сумасшедшего» становится в ряд тех молений, о которых говорится в Библии: «Между притвором и жертвенником да плачут священники, служители Господни, и говорят: “пощади, Господи, народ Твой...”» (Иоил. 2, 17). Делается основательный вывод, что тема молитвы страдающего человека, воплощенная в 1834 г. в «Тарасе Бульбе» и «Записках сумасшедшего», а также раздумья Гоголя в том же году в статье «Жизнь» о чаянии древними народами грядущего Спасителя являются в творчестве писателя непосредственным «прологом» к созданию книги о Литургии.

При энциклопедической краткости статьи «Гоголевской энциклопедии» отличаются максимальной емкостью содержания. Так, в двух из статей — посвященных гоголевским отрывкам «Комед<ия>. Матер<иалы> общие… Матер<иалы> частн<ые» и «Комедии» — прослеживается, по сути, весь творческий путь Гоголя в драматургии, начиная от участия будущего писателя в представлениях школьного театра в 1820-е гг., и заканчивая изданием тома «Комедии» в прижизненном собрании сочинений 1842–1843 гг. Особое внимание обращает на себя статья «Комедии». Здесь гоголевская драматургия впервые рассматривается как последовательный идейно-художественный цикл. Доказывается, что композиционное единство этого цикла основывается на изображении плутовской «игры» во всех сферах общественной жизни: мошенника Городничего с правительственным ревизором («Ревизор»); карточных шулеров с нравственными устоями общества («Игроки»); невест и женихов в погоне за легкой поживой и новым социальным статусом («Женитьба») и др. [Виноградов 2026: 696–720]. Выявленное единство тома «Комедии» проливает свет и на общий контекст гоголевского творчества.

Такой же энциклопедический, емкий и исчерпывающий характер носит анализ драматических сцен Гоголя «Лакейская». Эти сцены рассматриваются И. А. Виноградовым как средоточие общественно-политических взглядов, пронизывающих все гоголевское творчество. Аналогичный характер носит статья в «Гоголевской энциклопедии» о юношеском стихотворении Гоголя «Италия». Комментарий к этому произведению — одно из основных слагаемых общего контекста отношений Гоголя к дальним странствиям. В статье очерчен современный писателю обширный культурно-исторический фон, обозначены главные мотивы путешествий художника на протяжении всего творческого пути, а также итоги, которые стали следствием заграничных поездок Гоголя.

Столь же обстоятельный характер носят статьи в энциклопедии о целом ряде других гоголевских произведений — повестях «Заколдованное место», «Иван Федорович Шпонька и его тетушка», комедии «Игроки», главе «Кровавый бандурист» и др.

К числу давних важных наблюдений, также проигнорированных последующими исследователями и заново, с новыми аргументами, возвращаемых в научный оборот, относится содержание статьи, посвя-

щенной гоголевским заметкам «К 1-й части» «Мертвых душ». Заметки эти представляют в творчестве Гоголя предварительный проспект в создании заключительных — восьмой-одиннадцатой глав первого тома поэмы. И. А. Виноградов приводит на этот счет новые аргументы и доказательства [Виноградов 2026: 72–84]. Уникальные черновые наброски «К 1-й части» позволяют детально проследить сам процесс художественного творчества, войти в лабораторию писателя, демонстрируют глубокое символическое мышление Гоголя.

Концептуальный характер носят статьи второго тома «Гоголевской энциклопедии», посвященные еще нескольким произведениям писателя: духовному завещанию; заметке «о значении прирожденных страстей» (написана на полях заключительной главы «Мертвых душ»); отрывкам «Зачем же ты не вспомнил обо Мне, что Я на тебя гляжу...», «Зачем я оказался учителем?»; эпистолярному произведению «Искусство есть примирение с жизнью»; фундаментальным статьям «Занимающему важное место», «Значение болезней», «Исторический живописец Иванов», «Карамзин»; гоголевским сборникам выписок «Из книги: Лествица, возводящая на небо», «Каноны и песни церковные», а также карандашным пометам Гоголя в славянской Библии 1820 года издания. Обозначены многочисленные реминисценции статьи «Искусство есть примирение с жизнью» с другими гоголевскими текстами, прослежены истоки вызревания взглядов писателя на литературу как средство примирения, восходящие к самому началу гоголевского творчества, в частности, ко времени создания одной из повестей раннего цикла «Вечера на хуторе близ Диканьки» — «Страшная месть».

Энциклопедическому охвату материала соответствует широкая «география» привлекаемых исследовательских работ и архивных источников (использованы работы отечественных и зарубежных авторов, материалы нескольких архивохранилищ). В научный оборот введен значительный объем новых историко-литературных фактов. Систематизация значительного количества разнообразных документальных свидетельств до настоящего времени в таком объеме не предпринималась. Проведенная обширная источниковедческая работа способствовала уточнению целого ряда историко-литературных сведений. Детально описаны несколько записных книг и карманных книжек Гоголя (более двадцати рукописных источников; на литеру «З»). Предложены новые, аргументированные датировки находящихся

здесь подготовительных материалов. Важность этой работы обусловливается тем, что от атрибуции предварительных записей во многом зависят представления об истории создания главных произведений Гоголя — «Мертвых душ», «Шинели», «Выбранных мест из переписки с друзьями» и др.

Впервые с привлечением редких иноязычных изданий атрибутированы источники недавно опубликованных выписок Гоголя по истории Средних веков — <Из буллы папы римского Николая II “In nomine Domini” о новом порядке избрания папы (1059 г.)>, «Из письма папы Григория VII к Готфриду Горбатому» (1073 г.).

Новаторским вкладом в науку о Гоголе, включающим многочисленные факты архивных источников, снабженным обширным списком литературы, является исследование, посвященное занятиям Гоголя языками (статья <Занятия языками греческим, латинским, итальянским и английским>). Исправлена ошибочная атрибуция одной из неозаглавленных гоголевских рецензий для пушкинского «Современника». Доказывается, что рецензия относится не к изданию Е. И. Ольдекопа «Картины мира, или Полезное и приятное чтение для юношества», а к гораздо более важной книге А. Г. Ободовского «Руководство к педагогике, или Науке воспитания, составленное по Нимейеру...» (эта книга, как и «Картины мира...», находится в библиографическом списке пушкинского журнала). Особую ценность представляет детальное освещение малоизвестных произведений Гоголя — <Заметки о Мериме>, <Заметки о «Москвитянине»>, стихотворения «Италия» и др. Каждая статья в энциклопедии могла бы составить отдельную научную публикацию.

Из частных находок отметим вывод И. А. Виноградова о том, что все «пошлые» песенки, заздравные и популярные романсы, которые цитируют герои нескольких гоголевских произведений (это «Две горлицы покажут тебе мой хладный прах...» в «Мертвых душах»; «Душеньки часов не видя...» в «Записках сумасшедшего»; «Законы осуждают предмет моей любви...» в «Ревизоре»; «Мы тебя любим сердечно...» в «Игроках»), взяты Гоголем из одного источника — «Новейшего всеобщего и полного песенника, или Собрания всех употребительных, доселе известных новых и старых отборных песен лучших в сем роде сочинителей» 1819 г. издания [Виноградов 2026: 179].

Перечисленные наблюдения — лишь малая часть многочисленных научных находок и приобретений, составивших рецензируемый труд.

Издание отличает строгая унификация. Представлен общий список сокращений, где отражены наиболее часто цитируемые источники, статьи сопровождены собственными списками литературы, а также обстоятельными разделами с описанием автографов (включающими в себя обязательное указание мест хранения рукописей). Дополнительные разделы отражают хронологическое приурочение произведений: в них представлены сведения о первой публикации текста и времени его создания. Том сопровожден именным указателем, в котором даны не только имена, но и произведения авторов, упоминаемых в энциклопедии.

Гоголь, как известно, является ключевой фигурой литературного процесса первой половины XIX в., современная литература испытывает немалое влияние классики, поэтому изучение наследия писателя имеет важное значение не только для постижения прошлого, но и для осмысления проблем современности. Энциклопедия, посвященная христианскому писателю и мыслителю, отвечает задаче воспитания патриотических ценностей, сохранения и умножения духовно-нравственных традиций отечественной культуры. В качестве справочно-энциклопедического издания труд дает возможность специалистам и рядовым читателям получить исчерпывающую справку о любом произведении или тексте Гоголя, становится компетентным источником, где зафиксированы все значимые достижения гоголеведения за полтора столетия, поставлены еще не решенные задачи. Задуманная многотомная энциклопедия обещает стать исчерпывающей информационной базой, важным содержательным и методологическим ориентиром для ученых, студентов, педагогов и рядовых читателей. На смену фрагментарным и отрывочным сведениям приходит системное знание о творческом наследии писателя.

Список литературы
Источники

<*Погодин М. П.*> Историческое похвальное слово Карамзину, произнесенное при открытии ему памятника в Симбирске, августа 23, 1845 года, в собрании симбирского дворянства, Академиком М. Погодиным // Москвитянин. 1846. № 1. С. 1–66.

Исследования

Виноградов И. А. Гоголевская энциклопедия. Произведения, наброски, подготовительные материалы: в 7 т. М.: ИМЛИ РАН; Река времен, 2024. Т. 1: А–Ж. 1024 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0749-6

Виноградов И. А. Гоголевская энциклопедия. Произведения, наброски, подготовительные материалы: в 7 т. Т. 2: З–Л. М.: ИМЛИ РАН, Река времен, 2026. 944 с. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0842-4

Воропаев В. А. Энциклопедический труд о Н. В. Гоголе // Два века русской классики. 2025. Т. 7, № 2. С. 336–347. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-336-347

References

Vinogradov, I. A. *Gogolevskaia entsiklopediia. Proizvedeniia, nabroski, podgotovitel'nye materialy: v 7 t.* [*Gogol Encyclopedia: Works, Sketches, Preparatory Materials: in 7 vols.*], vol. 1: A–Zh. Moscow, IWL RAS Publ., Reka vremen Publ., 2024. 1024 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0749-6 (In Russ.)

Vinogradov, I. A. *Gogolevskaia entsiklopediia. Proizvedeniia, nabroski, podgotovitel'nye materialy: v 7 t.* [*Gogol Encyclopedia: Works, Sketches, Preparatory Materials: in 7 vols.*], vol. 2: Z–L. Moscow, IWL RAS Publ., Reka vremen Publ., 2026. 944 p. https://doi.org/10.22455/978-5-9208-0842-4 (In Russ.).

Voropaev, V. A. "Entsiklopedicheskii trud o N. V. Gogole" ["Encyclopedic Work on Nikolai Gogol"]. *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 7, no. 2, 2025, pp. 336–347. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2025-7-2-336-347 (In Russ.)

https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-450-465
https://elibrary.ru/GJRYFT
Рецензия на книгу
УДК 821.161.1.09"19"

© 2026. Ю. В. Прокопчук
Государственный музей-заповедник Л. Н. Толстого
г. Москва, Россия

Л. Н. Толстой в переписке с русскими литераторами (1850–1860-е гг.)[1]

Аннотация: Рецензия на книгу В. Г. Андреевой содержит обзор основных сюжетов и тем, связанных с эпистолярным наследием Л. Н. Толстого и ведущих представителей литературного процесса эпохи 1850–1860-х гг. Сделана попытка продемонстрировать важность изучения писем Толстого для понимания и идейных поисков, и творчества русского писателя. Переписка с современниками показывает тесную связь творческих дискуссий и истории создания основных произведений писателя той поры. Обращение к письмам, подробное рассмотрение и анализ данного источника позволяет сделать вывод о близости творческой истории романа «Война и мир» к идеям, проблемам, обсуждавшимся Толстым в личном общении и переписке с современниками. Автор рецензии полагает, что фактический материал, приведенный в монографии, дает возможность сделать вывод о связи творческих поисков и основ мировоззрения Толстого изучаемого периода и последующих десятилетий. Исследование В. Г. Андреевой демонстрирует актуальность и важность научного издания переписки Толстого с литераторами-современниками.

Ключевые слова: Л. Н. Толстой, русская классика, переписка, «Война и мир», раннее творчество Толстого, «Современник», «Русский вестник», литературный процесс

Информация об авторе: Юрий Владимирович Прокопчук, кандидат исторических наук, заведующий экскурсионно-методической службой, Государственный музей-заповедник Л. Н. Толстого, ул. Пречистенка, д. 11/8, 119034 г. Москва, Россия. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9969-4804

E-mail: prokopchuk17@mail.ru

***Дата поступления статьи в редакцию*:** 11.09.2026

Дата одобрения статьи рецензентами: 15.10.2026

Дата публикации статьи: 25.12.2026

Для цитирования: *Прокопчук Ю. В.* Л. Н. Толстой в переписке с русскими литераторами (1850–1860-е гг.) // Два века русской классики. 2026. Т. 8, № 4. С. 450–465. https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-450-465

[1] Рецензия на книгу: *Андреева В. Г.* Письма Л. Н. Толстого в литературном контексте 1850–1860-х гг. М.: ИМЛИ РАН, 2026. 528 с.

This is an open access article distributed under the Creative Commons Attribution 4.0 International (CC BY 4.0)

Dva veka russkoi klassiki,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 450–465. ISSN 2686-7494
Two centuries of the Russian classics,
vol. 8, no. 4, 2026, pp. 450–465. ISSN 2686-7494

Book Review

© 2026. Yuri V. Prokopchuk
L. N. Tolstoy State Museum Reserve
Moscow, Russiaa

L. N. Tolstoy in Correspondence with Russian Writers (1850s–1860s)[1]

Abstract: The review of V. G. Andreeva's book provides an overview of the main plots and themes related to the epistolary legacy of L. N. Tolstoy and leading representatives of the literary process of the 1850s–1860s. An attempt is made to demonstrate the importance of studying Tolstoy's letters for understanding both his ideological quest and the writer's creative work. The correspondence with his contemporaries reveals the close connection between creative discussions and the history of the creation of the writer's major works from that period. Referring to the letters, a detailed examination and analysis of this source allows us to conclude that the creative history of the novel "War and Peace" is closely linked to the ideas and issues that Tolstoy discussed in his personal interactions and correspondence with his contemporaries. The reviewer believes that the factual material presented in the monograph makes it possible to draw a conclusion about the connection between Tolstoy's creative quest and the foundations of his worldview during the period under study and in the subsequent decades. Andreeva's research demonstrates the relevance and importance of the scholarly publication of Tolstoy's correspondence with his literary contemporaries.

Keywords: L. N. Tolstoy, Russian classics, correspondence, "War and Peace," early works of L. Tolstoy, "Sovremennik," "Russky Vestnik," literary process

Information about the author: Yuri V. Prokopchuk, PhD in History, Head of the Excursion and Methodological Service, L. N. Tolstoy State Museum-Reserve, Prechistenka St., 11/8, 119034 Moscow, Russia. ORCID ID: https://orcid.org/0000-0001-9969-4804

E-mail: prokopchuk17@mail.ru

Received: September 11, 2026

Approved after reviewing: October 15, 2026

Published: December 25, 2026

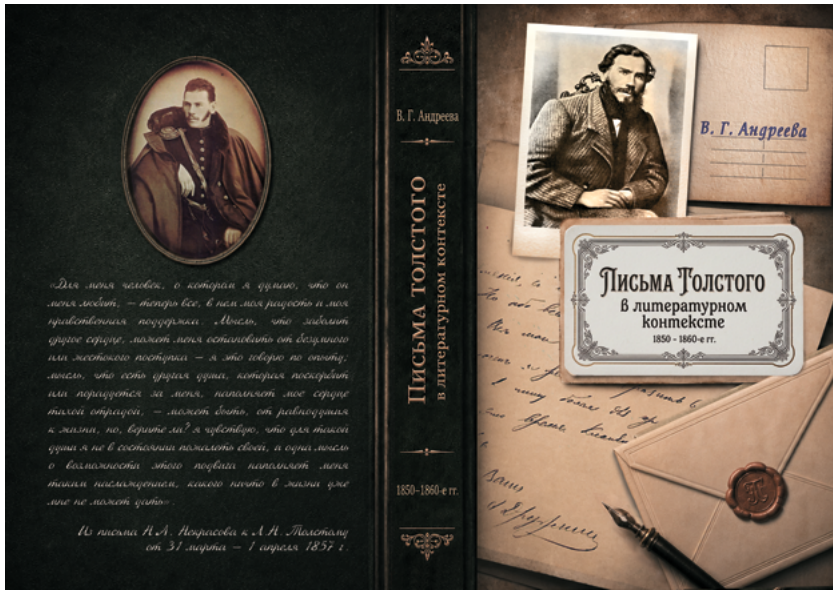
For citation: Prokopchuk, Yu. V. "L. N. Tolstoy in Correspondence with Russian Writers (1850s–1860s)." *Dva veka russkoi klassiki*, vol. 8, no. 4, 2026, pp. 450–465. (In Russ.) https://doi.org/10.22455/2686-7494-2026-8-4-450-465

[1] Book review: Andreeva, V. G. *Letters of L. N. Tolstoy in the Literary Context of the 1850s–1860s*. Moscow, IWL RAS Publ., 2026. 528 p.

Монография В. Г. Андреевой «Письма Л. Н. Толстого в литературном контексте 1850–1860-х гг.» затрагивает самый широкий пласт проблем, связанных с изучением эпистолярного наследия великого писателя, его контактов и переписки со многими известными литераторами той поры. Автор исследования максимально широко рассматривает литературные контакты Толстого. Двадцать одна глава монографии посвящена переписке с издателями, редакторами, журналистами, общественными деятелями и, конечно же, с писателями-современниками.

Если вспоминать о выдающихся представителях русской литературы изучаемого периода, то можно убедиться, что в монографии В. Г. Андреевой отсутствуют лишь главы о Н. Г. Чернышевском (известно только одно письмо Толстого к нему), о Ф. И. Тютчеве и Ф. М. Достоевском, с которыми Толстой не переписывался, а также о Н. С. Лескове, эпистолярное общение с которым приходится на более позднее время. Хронологические рамки исследования охватывают богатую историческими событиями эпоху: Кавказская и Крымская войны, начало правления Александра II и либерализация общественной жизни, подготовка Крестьянской реформы и отмена крепостного права, судебная реформа и введение «Временных правил о цензуре и печати»… Лев Толстой и его современники были не только свидетелями эпохи, но и непосредственными участниками многих исторических событий тех лет. Их переписка является важнейшим источником для изучения истории создания литературных произведений, эволюции мировоззрения авторов. Данные письма отражают живое дыхание эпохи зачастую намного лучше, чем самые основательные исторические труды, посвященные событиям тех лет.

Отношения Толстого с корреспондентами, которым посвящены главы монографии В. Г. Андреевой, складывались по-разному. Мы можем изучить деловую переписку с издателями И. И. Панаевым или М. Н. Катковым и дружеский обмен письмами с А. А. Фетом или



Б. Н. Чичериным. Среди корреспондентов Толстого были старшие современники, ровесники века (М. П. Погодин) и младшие, 1830-х гг. рождения (П. Д. Боборыкин, Марко Вовчок). Толстой переписывался со славянофилами и западниками, демократами и консерваторами, сторонниками общественного служения искусства и «бесценным триумвиратом». Такая широкая презентация эпистолярных контактов чрезвычайно важна для исследователя литературного процесса. Многие эпизоды биографии писателя, детали, касающиеся эволюции его творчества и мировоззрения, могут быть рассмотрены через призму общения Толстого с современниками.

Толстой дебютировал как писатель в крайне неблагоприятную для литературы эпоху цензурных гонений. В те годы действовал Бутурлинский комитет (1848–1855), под пристальным вниманием которого находился журнал «Современник». Самые первые произведения писателя обратили на себя внимание сотрудников цензурного ведомства. «*Детство* было испорчено, а *Набег* так и пропал от цензуры. Всё, что было хорошего, всё выкинуто или изуродовано», — писал Толстой брату Сергею и тетушке Т. А. Ергольской в июне 1853 г. [Толстой 59: 236].

Вторая глава монографии, посвященная переписке с И. И. Панаевым, раскрывает детали публикации рассказа «Севастополь в мае», антивоенные мысли и идеи которого делали в то время обнародование произведения практически невозможным. В. Г. Андреева показывает двойственную позицию Панаева, с одной стороны, защищавшего интересы журнала и желавшего опубликовать новое толстовское сочинение, с другой стороны, вынужденного, как и все редакторы, издатели, считаться с цензурными требованиями.

Литературный талант Толстого писатели-современники заметили практически сразу. Отзывы и оценки И. С. Тургенева, Н. А. Некрасова, А. Ф. Писемского, Н. Г. Чернышевского говорили о том, что дарование начинающего писателя является исключительным. При этом сам Толстой даже после удачного дебюта в «Современнике» зачастую сомневался в целесообразности идеи посвятить жизнь исключительно литературе. Думается, вся богатая фактическая основа монографии В. Г. Андреевой убедительно доказывает, что первопричиной сомнений и колебаний молодого автора были отнюдь не возможные альтернативы профессиональной деятельности и занятости. Военной службой Толстой тяготился еще во время пребывания на Кавказе. Он хотел подать в отставку в 1853 г., но не смог это сделать из-за начавшейся Крымской войны. Главная причина творческих сомнений писателя заключалась в попытках найти некий высший смысл творчества, оправдание подобного времяпровождения.

Интеллектуальные и духовные запросы Толстого постоянно выводили его за рамки профессиональной литературной деятельности. Признание со стороны литераторов-коллег и читателей, публикация произведений в самых известных, популярных журналах той поры, высокие, сравнимые разве что только с тургеневскими, гонорары Толстого — все это свидетельствовало об огромном авторитете писателя. Однако его сомнения в выбранном пути не исчезли. В монографии (гл. 6) комментируется переписка Толстого и Дружинина в октябре 1859 г. Толстой в то время после завершения работы над «Семейным счастьем», не вызвавшим резонанса в литературной среде и к тому же воспринятого с самокритикой самим автором, думал оставить литературную деятельность: «Я не пишу и не писал со времени Семейного Счастья и, кажется, не буду писать» [Толстой 60: 308]. Ответ Дружинина от 15 октября 1859 г. [Андреева: 132] был весьма характер-

ным. Он убеждал Толстого в особой миссии литератора-писателя, в избранничестве, в том, что он в настоящий момент один из четырех-пяти глашатаев истины, выбранных русской читающей публикой. Толстой не мог без иронии читать эти строки. И впоследствии, во время работы над «Исповедью», возможно, имея в виду в том числе это письмо Дружинина, он критически осветил не только свою жизнь той поры, но и подобные воззрения:

> Взгляд на жизнь этих людей, моих сотоварищей по писанию, состоял в том, что жизнь вообще идет развиваясь и что в этом развитии главное участие принимаем мы, люди мысли, а из людей мысли главное влияние имеем мы — художники, поэты. Наше призвание — учить людей. Для того же, чтобы не представился тот естественный вопрос самому себе: что я знаю и чему мне учить, — в теории этой было выяснено, что этого и не нужно знать, а что художник и поэт бессознательно учит. Я считался чудесным художником и поэтом, и потому мне очень естественно было усвоить эту теорию. Я — художник, поэт — писал, учил, сам не зная чему. Мне за это платили деньги, у меня было прекрасное кушанье, помещение, женщины, общество, у меня была слава. Стало быть, то, чему я учил, было очень хорошо [Толстой 23: 5].

Писались эти строки в те годы, когда Лев Толстой, переоценивая свою прежнюю жизнь, вновь на время оставил работу по созданию художественных произведений, сосредоточившись на религиозно-философском творчестве. Что не могло не вызвать опасения многих его друзей и собеседников прежних лет — вспомним хотя бы предсмертное письмо Тургенева с призывом к «великому писателю русской земли» вернуться к литературе. Подобная творческая неуспокоенность («спокойствие — душевная подлость», как писал Толстой) [Толстой 60: 231], постоянные сомнения во всем и жгучее желание двигаться по направлению к высшему идеалу, найдя некие незыблемые, бесспорные, абсолютные основы творчества, сопровождали великого писателя все время его литературной, творческой активности. Кто знает, возможно именно подобные кризисы и сомнение во всем и способствовали созданию поистине выдающихся произведений.

Первое заграничное путешествие Толстого 1857 г. сыграло важную роль в формировании мировоззренческих, ценностных ориентиров

писателя. Впечатления от пребывания в западноевропейских странах получили, как известно, отражение и в творчестве, и в переписке Толстого. Сразу несколько глав книги В. Г. Андреевой затрагивают эти вопросы. Думается, что особую ценность представляет глава, посвященная В. П. Боткину (гл. 7). Два самых важных события путешествия 1857 г. — смертная казнь в Париже и случай в Люцерне — получили отражение в переписке с этим корреспондентом. Автор убедительно показывает, что Боткина тогда Толстой рассматривал не только как корреспондента, но и как кандидата на роль alter ego — друга, духовно близкого человека, в переписке с которым он мог бы затрагивать самые важные темы. Эта мысль была отражена и в одном из писем Толстого Боткину:

> Вы мой любимый воображаемый читатель. Писать вам мне так же легко, как думать; я знаю, что всякая моя мысль, всякое мое впечатление воспринимается вами чище, яснее и выше, чем оно выражено мною. — Я знаю, что условия писателя другие, да Бог с ними — я не писатель. Мне только одного хочется, когда я пишу, чтоб другой человек и близкой мне по сердцу человек порадовался бы тому, чему я радуюсь, позлился бы тому, что меня злит, или поплакал бы теми же слезами, которыми я плачу [Толстой 60: 214].

Как известно, сюжет «Люцерна» должен был быть изложен первоначально в письме к Боткину. Но Толстой, написавший в течение трех дней это произведение, понял, что и масштаб, и объем, и предполагаемая читательская аудитория сочинения значительно переросли рамки частного письма. В отличие от апрельского письма Боткину с размышлениями об увиденной казни, это письмо, так и не созданное в июле 1857 г., дало непосредственный творческий импульс художнику, с невероятной быстротой отразившему на бумаге свои впечатления. Возможно, нечто похожее — создание рассказа или статьи о смертной казни — могло бы произойти и в апреле, если бы переживший душевное потрясение Толстой смог бы уделить творчеству больше времени.

В последующие годы место духовно близкого корреспондента Толстого занимали уже другие люди. С конца 1850-х гг. — Александра Андреевна Толстая, в 1870-е гг. — Николай Николаевич Страхов, в последние годы жизни — Владимир Григорьевич Чертков… Совершенно

очевидно, что Толстой в таких корреспондентах-собеседниках всегда нуждался, а это делает особенно актуальным изучение его переписки. Многие нюансы, штрихи, отраженные в произведениях Толстого мысли и идеи могли обсуждаться в эпистолярных диалогах с писателями-современниками.

В связи с этим обращает на себя внимание любопытный момент, имеющий отношение к письму Некрасова Толстому (гл. 1 монографии), посланному в мае 1857 г. Там есть такие слова:

> Человек **брошен** в жизнь загадкой для самого себя, каждый день его приближает к уничтожению — страшного и обидного в этом много! [Андреева: 40].

Через два примерно месяца Толстой написал в «Люцерне»:

> Несчастное, жалкое создание человек с своей потребностью положительных решений, **брошенный** в этот вечно движущийся, бесконечный океан добра и зла, фактов, соображений и противоречий! [Толстой 5: 24].

Это довольно красивое определение человека, *брошенного* в мир (жизнь) — кем-то брошенного, зачем-то брошенного — нашло отклик в душе Толстого, и он, вольно или невольно, отразил его в тексте «Люцерна». Впоследствии Толстой часто в своем творчестве осмыслял идею одиночества личности в соприкосновении с вечным и бесконечным миром, отражая особое экзистенциальное переживание жизни. Подобные размышления были характерны и для многих толстовских героев (Пьер Безухов, Константин Левин и др.), и для самого автора, отразившего свое понимание, осознание жизни и представлений о ее смысле в «Исповеди» и других произведениях.

Многие фрагменты переписки Толстого, на которые обращается внимание в монографии В. Г. Андреевой, имеют несомненную эстетическую ценность. Созданные великим художником слова образы, яркие характеристики, метафоры как будто просятся на страницы его произведений. Любопытно, что они нередко и получали отражение в сочинениях Толстого — не только в художественных, но и в религиозно-философских произведениях. Так, например, в главе про Ак-

сакова (гл. 12 монографии) автор цитирует письмо к А. А. Толстой от 12–14 мая 1861 г., где писатель говорит о четырех хомутах:

> Так что теперь я, после годовой свободы, не без удовольствия чувствую на себе: 1) хозяйственный, 2) школьной, 3) журнальный и 4) посреднической хомуты, которые, не знаю хорошо или дурно, но усердно и упорно я намерен тянуть, насколько хватит жизни и силы [Толстой 60: 389].

Этот яркий образ обязанностей-хомутов и человека — запряженной лошади — часто применялся в публицистике и философском творчестве Толстого. Спустя без малого четверть века Толстой в трактате «Так что же нам делать?» написал о четырех упряжках (умственный, физический, ремесленный труд и общение с людьми), на которые нужно делить день [Толстой 25: 388–392]. В этом фрагменте речь шла не только о распорядке дня и оптимальном для здоровья человека сочетании умственной и физической активности, но и об элементах социального учения Толстого. Еще через четверть века после создания «Так что же нам делать?» писатель, работая над итоговым сборником мыслей «Путь жизни» (1910), вновь вспомнил о лошадях — своих любимых животных. На этот раз упряжки-хомуты воспринимались через религиозную призму: мы видим сравнение пути человека, выполняющего свой нравственный долг, свое предназначение, и пути лошади. Этот фрагмент Толстой разместил на последних страницах сборника «Путь жизни»:

> Мы все в этой жизни как неуки-лошади, обратанные, введенные в хомут и оглобли. Сначала бьешься, хочешь жить для себя, по своей воле, ломаешь оглобли, рвешь сбрую, но не уйдешь, умаешься. И только когда умаешься, забудешь о своей воле, подчинишься высшей воле и повезешь, — только тогда найдешь успокоение и благо [Толстой 45: 496].

История создания, редактирования и публикации романа «Война и мир» затрагивается во многих главах монографии. Как известно, масштабное толстовское произведение вызвало массу разноречивых откликов и читателей, и коллег-литераторов. Мнения, суждения, восприятие текста, авторского подхода, описания Толстым героев и

исторических событий разнились. 1860-е гг. — эпоха активизации политической жизни, реформ, новых идейных веяний — требовала, как считали многие критики, отражения в творчестве. В адрес автора «Войны и мира» раздавались упреки, в первую очередь со стороны представителей «левых» взглядов, в нечуткости к актуальной повестке новой эпохи, идеализации Толстым «старого барства», отсутствии постановки важнейших социальных проблем. Переписка с современниками в полной мере показывает ограниченность этого подхода. Толстовский роман незримыми нитями был связан с событиями и проблемами эпохи, он отвечал запросам читателей, многие из которых по достоинству оценили это выдающееся произведение.

Переписка с П. И. Бартеневым (гл. 16 монографии) затрагивала историю редактирования толстовского романа. Напряженный творческий труд сопровождался не менее насыщенной и кропотливой работой по шлифовке текста, исправлению едва заметных читателю неточностей и ошибок, уточнению фактов — иногда весьма важных для историка, но менее значимых для романиста, не связанного, как это многим кажется, необходимостью всегда и во всем воспроизводить действительность и историю правдиво, — для романиста, имеющего право на художественный вымысел. Но подход Толстого, писателя со склонностью к подлинно эпическому отражению эпохи (характерны его слова: «я старался писать историю народа» [Толстой 15: 241]), требовал максимально ответственного отношения к фактам, нюансам и постоянной переработки текста.

Переписка, личные встречи и беседы с историком Погодиным сыграли большую роль в определении направления поисков Толстого-историософа: в уточнении представлений о свободе воли и довлеющей над всеми необходимости, в выработке провиденциалистского подхода, как бы сопровождающего все размышления автора романа о причинах и целях совершившихся событий истории. Пик общения и переписки с Погодиным, как явствует из материалов гл. 15 монографии В. Г. Андреевой, пришелся на 1867–1868 гг., когда Толстой, приступив к работе над окончательной редакцией романа, особую роль уделял осмыслению исторического процесса. Следует согласиться с утверждением В. Г. Андреевой, что тезис о влиянии некоторых историософских взглядов Погодина на Толстого периода 1860-х гг. не совсем корректен, что правильно говорить о «сумме факторов и мнений» [Андреева:

334], об «интеллектуальном окружении» Толстого — автора «Войны и мира», повлиявшем на окончательный вариант романа. В. Г. Андреева в защиту своего тезиса приводит ссылки на некоторые исследовательские работы, посвященные философскому материалу, осмысленному автором романа. Действительно, размышления Толстого, касающиеся оценок исторических событий, имеют под собой богатый философский фундамент в виде прочитанных трудов И. Канта, Ф. В. Й. Шеллинга, А. Шопенгауэра и др. Толстовские суждения являются плодом оригинального авторского прочтения и осмысления важнейших проблем философии истории: фатализма и детерминизма, свободы воли и необходимости, движущих сил исторического процесса, роли личности в истории, природы власти и пр. О глубоко индивидуальном восприятии затронутых в романе-эпопее проблем философии истории писал неоднократно и сам Толстой. Например, М. П. Погодину:

> Мысли мои о границах свободы и зависимости и мой взгляд на историю не случайный парадокс, который на минутку занял меня. Мысли эти плод всей умственной работы моей жизни и составляют нераздельную часть того миросозерцания, которое бог один знает, какими трудами и страданиями выработалось во мне и дало мне совершенное спокойствие и счастье [Толстой 61: 194–195]

и А. А. Фету:

> …то, что я написал, особенно в эпилоге, не выдумано мной, а выворочено с болью из моей утробы [Толстой 61: 230].

Причем Толстой не ограничивался теоретическим осмыслением исторического процесса, его движущих сил. Иногда в письмах, адресованных друзьям, он пытался применить отдельные положения философии истории и для оценок событий повседневной жизни. Так, например, в гл. 10 В. Г. Андреева обращает внимание на письмо Толстого Ю. Ф. Самарину 1867 г., где есть такие слова:

> Земство, мировые суды, война или не война и т. п. — всё это проявление организма общественного — роевого (как у пчел), на это всякая пчела годится и даже лучше те, которые сами не знают, что и зачем

делают, — тогда из общего их труда всегда выходит однообразная, по известным зоологическим законам деятельность [Андреева: 245].

Трудно не заметить тут прямую параллель с размышлениями писателя в «Войне и мире». Не только потому, что упоминается «роевая жизнь». Здесь мы видим и любимую толстовскую мысль, касающуюся оценки деятельности участников исторического процесса, которые бессознательно способствуют тому, что отвечает общему благу, представление писателя о «бессознательной, общей, роевой жизни человечества» [Толстой 11: 6]. В начале третьего тома романа Толстой писал: «Человек сознательно живет для себя, но служит бессознательным орудием для достижения исторических, общечеловеческих целей» [Толстой 11: 6].

Другой любопытный нюанс, свидетельствующий о тесной связи толстовской переписки с работой над романом-эпопеей, можно найти в гл. 19 монографии, посвященной Е. Л. Маркову. В письме к Толстому Марков упоминает афоризм И. В. Гете: «В мире так мало голосов и так много эхо» [Андреева: 433]. Эти слова немецкого писателя получили отражение и творческое осмысление в черновиках «Войны и мира»:

— Да, — сказал князь Андрей, улыбаясь, — то, что мы с тобой думали и чувствовали четыре года тому назад, то они поняли теперь. Но для них Египет, итальянский поход, освобождение Италии, первый консул — было непонятно; pour faire une brèche dans leur entendement, il leur fallait tout le faste ridicule et dégoûtant de Tilsit et d'Erfurt. Они, как говорит Гете, эхо, а голосов нет. И как эхо, они, опаздывая, всё перевирают. Они никогда не поют в такт. Когда подступает новое, они всё верят в старое, когда новое сделается старым, отсталой пошлостью, и передовые умы уже видят новое новое, они только начинают разжевывать старое, то, против чего они спорили» [Толстой 13: 688];

Это — эхо, а голоса нет и эхо все перевирает, опаздывая. Они — никогда не в такте. Когда подступает новое, они все верят в старое. Когда новое сделается отсталой пошлостью и передние умы уже видят новое, они только разжуют ее. Так теперь с Наполеоном. Ежели бы я мог еще допускать великих людей, как четыре года тому назад, я бы давно разочаровался в Бонапарте и я с тобой согласен. Теперь это — ничтожество, пустота, близкая к своей погибели, сама себя заевшая. — Князь Андрей

> был в умственном раздражении, как и всегда возбужденный Pierr'ом. И насколько ни возвысился Pierre за это время, он всё видел это громадное пространство между собой и Андреем и радовался ему. Князь Андрей еще больше ушел в область мысли [Толстой 13: 675].

Любопытно и то, что этот афоризм Гете встречается в текстах Толстого только в черновиках «Войны и мира». С большой долей вероятности можно утверждать, что появился он там благодаря письму Маркова.

Наконец, нельзя не обратить внимания и на отзывы писателей-современников о толстовском романе. Многие коллеги-литераторы в полной мере оценили масштаб, особую значимость толстовского творения и огромный талант автора. Можно указать отзывы В. П. Боткина (гл. 7): «какое это глубоко русское произведение» [Андреева: 178] и С. А. Рачинского (гл. 20): «Война и мир» — лучший роман, до сих пор написанный на русском языке» [Андреева: 449].

Монография В. Г. Андреевой позволяет погрузиться в весьма пестрый, разнообразный в идейном, политическом, эстетическом отношении круг общения Толстого в 1850–1860-е гг. То было время становления не только Толстого-писателя. Шла напряженная внутренняя работа, связанная с формированием идейного мира Толстого как личности, мыслителя, общественного деятеля. Многочисленные примеры из самых разных глав монографии показывают, как живо откликался молодой литератор почти на все значимые события эпохи. Однако в те годы социальная и общественно-политическая проблематика не могли вытеснить главного в толстовских поисках правды — того, что связано с размышлениями о смысле жизни, самопознанием, жгучим стремлением найти свое предназначение, выполнить миссию, которая, в его представлении, никогда не ограничивалась литературной деятельностью. Конечно, чисто мировоззренческие, философские или религиозно-философские сюжеты не преобладали тогда в переписке Толстого и не занимали в ней того места, которое они получили в последние годы жизни писателя, уже после перелома в мировоззрении. Но они в ней присутствовали, и каждый читатель монографии сможет увидеть на страницах книги не только прекрасный «слепок эпохи», демонстрирующий все перипетии жизни общества той поры, но и зеркало души начинающего писателя, способного так много сказать всему миру, всему человечеству.

Автор монографии продемонстрировала прекрасную работу с источниками, активно используя при написании глав архивные материалы, многие из которых впервые вводятся в научный оборот. Обращение к исследовательской литературе, в том числе к работам зарубежных авторов, позволяет оценить существующие в науке трактовки как творческого пути Толстого и его современников, так и их мировоззрения, в том числе дискуссий, разногласий по актуальным вопросам. Несомненное достоинство монографии В. Г. Андреевой заключается в удачном подборе цитат и фактов, важных для понимания данной темы. Главы монографии по вполне естественным причинам получились разными по объему. При этом легко заметить, что даже в тех случаях, когда материала для написания главы было совсем мало, В. Г. Андреевой удавалось создать цельное мини-исследование, посвященное Толстому и его современникам. Многочисленные фактические примеры из книги демонстрируют существование тесной связи между толстовскими идеями и творческими поисками 1850-х, 1860-х гг. и последующего периода.

В монографии В. Г. Андреевой присутствует богатая фактическая основа, осмысление которой может стать стимулом для новых исследований, посвященных и истории русской литературы, и наследию Толстого. Изучение и публикация переписки Толстого с друзьями, родственниками, известными современниками начались сто с лишним лет назад. Не подлежит сомнению тот факт, что переписка Толстого с супругой [Толстая], [Толстой 83–84], В. Г. Чертковым [Толстой 85–89], [Муратов], Н. Н. Страховым [Переписка Л. Н. Толстого и Н. Н. Страхова (1870–1896)], А. А. Толстой [Л. Н. Толстой и А. А. Толстая] является важнейшим источником, способным пролить свет на многие нюансы толстовского творчества и мировоззрения.

Были попытки издать и переписку Толстого с литераторами. Факты, представленные в подготовленном почти 50 лет назад С. А. Розановой двухтомном втором издании переписки Л. Н. Толстого с русскими писателями [Толстой Л. Н. Переписка…], конечно, нуждаются в новом осмыслении и дополнении. Думается, у многих читателей монографии сам собой возник вопрос о целесообразности издания переписки Толстого с русскими литераторами, подготовки научной публикации с вступительными статьями и комментариями. В настоящее время первый том этого издания, посвященный переписке Толстого в самый ран-

ний период, с подзаголовком «Молодые годы (1838–1859)» (составление и подготовка Л. В. Гладковой), вышел в свет в Институте мировой литературы им. А. М. Горького РАН.

Список литературы

Источники

Переписка Л. Н. Толстого и Н. Н. Страхова (1870–1896): в 2 т. / сост., подгот. текстов и коммент. Л. В. Калюжной, Т. Г. Никифоровой, В. А. Фатеева, В. Ю. Шведова; вступ. ст. В. А. Фатеева и В. Ю. Шведова. СПб.: Изд-во «Пушкинский Дом», 2020–2023.

Толстая С. А. Письма к Л. Н. Толстому / ред. и примеч. А. И. Толстой и П. С. Попова; ст. П. С. Попова. М.; Л.: Academia, 1936. 862 с.

Толстой Л. Н. Переписка (1857–1903) // Л. Н. Толстой и А. А. Толстая / подгот. Н. И. Азарова и др., отв. ред. Л. Д. Громова-Опульская, И. Г. Птушкина. М.: Наука, 2011. 973 с.

Толстой Л. Н. Переписка с русскими писателями: в 2 т. / сост., вступ. ст. и примеч. С. А. Розановой. М.: Худож. лит., 1978.

Толстой Л. Н. Полн. собр. соч. в 90 т. М.: Худож. лит., 1928–1958.

Исследования

Андреева В. Г. Письма Л. Н. Толстого в литературном контексте 1850–1860-х гг. М.: ИМЛИ РАН, 2026. 528 с.

Л. Н. Толстой. Переписка с русскими литераторами. Молодые годы (1838–1859) / сост., подгот. текста, отв. ред. Л. В. Гладкова, коммент. В. Г. Андреевой, Л. В. Гладковой. М.: ИМЛИ РАН, 2026. 784 с.

Муратов М. В. Л. Н. Толстой и В. Г. Чертков: по их переписке. М.: Государственный Толстовский музей, 1934. 502 с.

References

Andreeva, V. G. *Pis'ma L. N. Tolstogo v literaturnom kontekste 1850–1860-kh gg*. [*L. N. Tolstoy's Letters in the Literary Context of the 1850s–1860s*]. Moscow, IWL RAS Publ., 2026. 528 p. (In Russ.)

L. N. Tolstoi. Perepiska s russkimi literatorami. Molodye gody (1838–1859) [*L. N. Tolstoy. Correspondence with Russian Writers. Early Years (1838–1859)*], ed. and comp. by L. V. Gladkova; comm. by V. G. Andreyeva and L. V. Gladkova. Moscow, IWL RAS Publ., 2026. 784 p. (In Russ.)

Muratov, M. V. *L. N. Tolstoi i V. G. Chertkov: po ikh perepiske* [*L. N. Tolstoy and V. G. Chertkov: Based on Their Correspondence*]. Moscow, State Tolstoy Museum Publ., 1934. 502 p. (In Russ.)

СЕТЕВОЕ ИЗДАНИЕ

Научный журнал
Два века русской классики / Two centuries of the Russian classics

2026 — Т. 8 — № 4

Учредитель и издатель
Институт мировой литературы им. А. М. Горького
Российской академии наук

Главный редактор
Щербакова Марина Ивановна
доктор филологических наук, профессор,
заведующая научно-исследовательским центром
«Русская литература и христианская традиция» ИМЛИ РАН

Дизайн обложки и макет журнала
Д. К. Бернштейн

Компьютерная верстка
А. З. Бернштейн

Корректор
В. Г. Андреева

Журнал зарегистрирован
Федеральной службой по надзору в сфере связи,
информационных технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор)
Свидетельство о регистрации: ПИ № Эл 77-76366 от 02.08.2019 г.

Адрес учредителя, редакции и издателя:
121069, Москва, ул. Поварская, 25А, стр. 1

Тел.: (495)690-50-30

E-mail: red@rusklassika.ru
journal_ork@mail.ru

Сайт журнала: www.rusklassika.ru

Дата размещения сетевого издания в сети Интернет
на официальном сайте http://rusklassika.ru 25.12.2026 г.

При перепечатке ссылка обязательна

18+

2024
2025

Институт
мировой лите-
ратуры
им.
А.М. Горького
РАН
Москва