

SI SAPIS, SIS APIS

**ЮБИЛЕЕН СБОРНИК,
ПОСВЕТЕН НА 65-ГОДИШНИНАТА
НА
ПРОФ. Д.Ф.Н. ДЕНКА КРЪСТЕВА**



УНИВЕРСИТЕТСКО ИЗДАТЕЛСТВО
"ЕПИСКОП КОНСТАНТИН ПРЕСЛАВСКИ"

Si sapis, sis apis

**Юбилеен сборник,
посветен на 65-годишнината
на
проф. д.ф.н. Денка Кръстева**

Авторски колектив, 2022

Университетско издателство
„Епископ Константин Преславски“

Редколегия:

проф. д.ф.н. Дечка Чавдарова (съставител и отговорен редактор)

проф.д.ф.н. Христо Манолакев

проф. д-р Ангелина Вачева

проф. д-р Страшимир Цанов

проф. д-р Младен Енчев

Текстовете са минали през анонимно двойно рецензиране

Изданието е осъществено с финансовата подкрепа на Факултета по хуманитарни науки при Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“

ISBN 978-619-201-639-5

Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“

СЪДЪРЖАНИЕ

Д. Чавдарова. Научният път на Денка Кръстева: от Шумен до Санкт-Петербург и обратно	5
А. Кулагин. О Денке Кръстевой и её научных трудах	10
Списък на публикациите на професор Денка Кръстева	20
Список трудов профессора Денки Кръстевой	20
ЛИТЕРАТУРА/ИЗКУСТВО И ИДЕОЛОГИЯ	31
ЛИТЕРАТУРА/ИСКУССТВО И ИДЕОЛОГИЯ	31
О. Лебедева. Романтик при императорском дворе: Берлинский праздник „Лалла Рук“ и его рефлексы в творчестве В. А. Жуковского	33
Клео Протохристова. От всички изкуства за нас най-важна е...операта (Класическата историческа руска опера и идеологическото ѝ инструментализиране.....)	47
ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ	67
Н. Нейчев. Документални бележки по темата <i>Достоевски и Ницше</i>	69
ИНТЕРКУЛТУРНА КОМУНИКАЦИЯ	91
МЕЖКУЛТУРНАЯ КОММУНИКАЦИЯ	91
А. Вачева. Уроки политики: переписка Великой княгини Екатерины Алексеевны с английским послом Чарльзом Генбюри-Уильямсом	93
Хр. Манолакев. М. Фьодоров в творчеството на Стилиян Чилингиров	110
КОДОВЕТЕ НА КУЛТУРИТЕ И ТЕХНИЯТ ПРЕВОД	129
КОДЫ КУЛЬТУР И ИХ ПЕРЕВОД	129
J. Faryno/Е.Фарино. Jak zarazić wielką powieść i jak ją uzdrowić (О „Doktorze Żywadze“ w PIWie)	131
Как исказить и как исправить выдающееся произведение (о „Докторе Живаго“ в Государственном издательском институте).....	131
КОНЦЕПТОЛОГИЯ И ТЕМАТОЛОГИЯ	145
Е. Анненкова. Образ духовного труженика в русском литературном сознании 1-ой половины XIX века	147
С. Цанов. „Лудата“ на Елин Пелин – <i>Иов ситуацията</i> в контекстите на социалното и екзистенциалното	161
Д. Чавдарова. Цирюльник/парикмахер в русской литературе – продолжение темы (о моем соавторстве с Денкой Кръстевой)	172
М. Енчев. Малка, малка метакрокодилиада	189
Н. Черняева. ‘Запад’ в повести С. Довлатова „Иная жизнь“	209

Н. Няголова. Предметный код дворянской культуры в фильме „Дни Турбиных“ (1976).....	230
АНАЛИЗ НА ХУДОЖЕСТВЕННИЯ ТЕКСТ	241
АНАЛИЗ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА.....	241
Б. Тихомиров. Рассказ Достоевского „Чужая жена и муж под кроватью“: опыт целостной характеристики.....	243
А. Степанов. Стихотворение Беллы Ахмадулиной „Твой дом“: поэтика обмана.....	253
ИСТОРИЯ НА ИДЕИТЕ В ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО.....	265
ИСТОРИЯ ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ ИДЕЙ	265
Г. Петкова. Хрестоматия по русской литературе XVIII века П. Бицилли: между пособием и конспектом	267
СЪДБАТА НА ПИСАТЕЛЯ / МИТОЛОГИЗАЦИЯТА НА ПИСАТЕЛЯ	287
СУДЬБА ПИСАТЕЛЯ / МИФОЛОГИЗАЦИЯ ПИСАТЕЛЯ	287
Р. Илчева. Пушкин и Дюма: аспекты мифотворчества в эпоху Интернета.....	289
Р. Евтимова. Размышления върху участта на твореца (по булгаковски сюжети)	306
ПОЕТИЧЕСКИ ТЕКСТ – МЕТАЛИТЕРАТУРЕН ТЕКСТ – ПАРАЛИТЕРАТУРЕН ТЕКСТ	321
ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ – МЕТАЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ – ПАРАЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ	321
Р. Vobryk / Р. Бобрик. О świadomości teoretycznoliterackiej w wypowiedziach publicystycznych Zbigniewa Herberta О литературнотеоретическом сознании Збигнева Херберта в его публицистических высказываниях.....	323
ПРЕВОД.....	333
ПЕРЕВОД.....	333
М. Шопова-Христова. Анна Бунина. Разговор между мен и жените ...	335
ДАННИ ЗА АВТОРИТЕ.....	340
ДАНИЕ ОБ АВТОРАХ	340

ПЪТЯТ НА ДЕНКА КРЪСТЕВА В НАУКАТА: ОТ ШУМЕН ДО САНКТ-ПЕТЕРБУРГ И ОБРАТНО

Професионалната биография на Денка Кръстева е неотделимо свързана с нейната Alma mater – Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“, в който тя завършва специалността “руска филология“ през 1979 г. Шуменският университет е третият в България, в който се открива такава специалност (след Софийския и Търновския): критериите за влизане в нея са високи, за преподаването на руски език са привлечени най-добрите специалисти в България, както и известни гост-лектори от Русия (тогава СССР). За професионалното формиране на Денка Кръстева има важна роля и цялостната атмосфера на шуменската филология с интереси към най-новите тенденции в науката (особено в литературознанието), с по-голяма свобода в сравнение със ситуацията в столицата (за което говорят полушеговитите названия на Университета: „малкото Тарту“ или „Тарту Ориента“). В тази среда на обмяна на идеи и благородно съревнование Денка Кръстева е сред открояващите се студенти със своите качества: заедно със студента от българска филология Яни Милчаков (станал един от именитите български теоретици на литературата) тя участва в студентска научна конференция в Унгария. Талантът ѝ на литературовед проличава и от структурно-семиотичния анализ на стихотворението на Пушкин „Я помню чудное мгновенье“, създаден още в студентските години (публикуван в: „Език и литература“, 1980, №4, с. 38-45).

Съвсем заслужено, след завършването на Университета Денка Кръстева спечелва конкурс за аспирантура в Русия, където работи над дисертационен труд по темата за Петър I в „Медния конник“ на Пушкин в Педагогическия университет „А. Херцен“, под ръководството на проф. Н. Скатов. Пребиваването в „северната столица“ на Русия се превръща в най-благодарния период в научното развитие на младата българска изследователка. И нима има по-подходящо място за създаването на подобен труд, освен града, в който на всяка крачка се виждат знаците на руската история и култура! В Петербург (тогава Ленинград) Денка Кръстева попада сред най-знаменитите руски литературоведи, вдъхновява се от идеите на руската културологична школа, продължава запознанството си с трудовете на Тартуската семиотична школа, чието

начало е положено още в Шуменския университет. Тази ориентация на Денка Кръстева към актуалните научни идеи свидетелства за безпогрешния ѝ усет, а и за нейната неконюнктурност, за дързостта ѝ в преодоляването на идеологическите забрани и догматизма в официалната съветска наука. Със своята дисертация „Тема Петра I в творчестве А. С. Пушкина (становление объективной реалистической концепции личности и эпохи Петра I)“, защитена през 1985 г., младата българска изследователка си извоюва място в научната среда на пушкинистите и проучвателите на „петербургския текст“ в руската култура: публикуваните от нея статии върху материал от дисертацията не остават незабелязани и неизменно се цитират (за съжаление, пълният текст на дисертацията остава непубликуван).

Атмосферата в научния кръг, в който попада българската аспирантка, е проникновено и с вълнение пресъздадена от Анатолий Валентинович Кулагин в неговия текст от настоящия сборник, затова само ще добавя, че споменатата руска научна среда формира у Денка Кръстева уважение към познаването на цялостната история на руската литература и на литературните факти като задължителна основа на всяка интерпретация или литературна теория, недоверие към самоцелната игра, претенциозността и спекулациите в науката.

Научният багаж, който Д. Кръстева донася от Русия, се превръща за нея в солидна база за по-нататъшната ѝ научна работа. Изследователката продължава линиите на културологичната школа и семиотичната школа в литературознанието, насочвайки се към проблемите на устойчивите топоси в руската култура (по терминологията на А. М. Панченко), към връзката власт – писател, литература – идеология и различните знаци на политическите идеи в литературата, вписана в широк културен контекст. Обръщането на авторката не само към представителните текстове на руската литература/култура, но също така към неофициалните, апокрифни текстове и слуховете, се оказва съзвучно с постмодернистката идея за изместването на „големия наратив“ („grand narrative“) от „малките разкази“ („petit récits“). Тази линия Д. Кръстева следва и в по-късните си проучвания, засягащи митологизацията/деммитологизацията на властта в Русия. Ефективен е и интересът на изследователката към проблемите на литературния бит, поставени от учените от школата ОПОЯЗ – проблеми, намерили нова интерпретация в трудовете на литературната социология след 90-те години на XX век. Резултатите от този интерес

личат в статиите, посветени на литературния бит и смяната на типа писател на границата на XVIII и XIX век, а също така на албумната поезия в пушкиновата епоха. Способността на Д. Кръстева да улавя витаещите във въздуха научни идеи предопределя и насочването ѝ към „новия историзъм“, чийто инструментариум използва за дешифрирането на политическия подтекст в литературните текстове и разкриването на различните „сценарии на властта“ в руската култура. Този подход свидетелства за „срещата“ на семиотиката с „новия историзъм“ (школата „Анали“), за която пише А. Гуревич¹. Приноси за литературоведската русистика са изследванията на Д. Кръстева върху приказките на Пушкин и Жуковски, интерпретациите на зооморфния код и визуалния, в частност флористичния код в руската литература/култура. (Интересът на изследователката към символиката на цветята в литературата/културата, нейното трудолюбие и нейният стремеж към знанието, ни подсказаха заглавието на сборника с метафората на пчелата от сентенцията на Сенека.) В творчеството на Д. Кръстева се оказаха плодотворни и изследванията на митологизацията на писателя (Пушкин, Гогол) в руската култура, тематологичните проучвания (темите за бръснаря, часовника, интериора на „дворянското гнездо“, парите/икономическите метафори, виното), извличането на устойчиви концепти на руската картина на света от текстовете на руската литература/култура („блаженство и благодат“, „руски Едем“, рицарство).

Отношението на Д. Кръстева към научния труд се характеризира с прецизност, уважение към предходниците, радост от откритието на незабелязани значения и явления, вълнение от докосването до важни за културата проблеми. За нея може с голямо основание да се каже, че обича „науката в себе си, а не себе си в науката“. Заслужено тя получи научната степен „доктор на филологическите науки“ през 2012 г.

За мен възможността да работя с Денка Кръстева се оказва голям шанс! Тя е един от най-етичните и принципни хора, които познавам, винаги е готова да помогне, да сподели свои идеи или научна информация, не познава такава унищожителна и самоунищожителна черта като завистта, защото науката за нея е поле за благородна конкуренция, която стимулира за самоусъвършенстване. Изключително благотворна за научното общуване е диалогичността на Д. Кръстева –

¹ А. Я. Гуревич. Проблема ментальностей в современной историографии. // Всеобщая история. Дискуссии, новые подходы. Вып. 1. Москва, 1989, с. 75-89.

нейната отвореност към чуждите идеи, способността да изслушва другия и да откликва на неговите мисли! Тази нейна черта се прояви особено ясно при работата ни в съавторство над определени теми, а такова съавторство наистина изисква способност за научно общуване, която не е често срещано явление в нашата професионална среда! Ще добавя, че в научните дискусии Д. Кръстева проявява уважение към опонента, но и безкомпромисност (съзнавайки, че, както пише първият български литературен критик Нешо Бончев, „[...] литературното поле не е бална зала, та да се гладим и да си казваме комплименти [...]“²). Затова при обсъждания на чужди трудове колежката никога не спестява критичните си бележки, като, поради своята деликатност, ги поднася изключително толерантно.

Денка Кръстева прилага знанията си много успешно и в своята педагогическа работа. Като преподавател тя обхваща широк диапазон от развитието на руската литература – от 18 до 20 век: чете лекции и води семинарни занятия по руска литература на 18 и 19 век, лекции по руска традиционна култура, семинарни занятия по староруска литература, напоследък лекции и семинарни занятия по руска литература на XX век. През 2000 г. тя получи академичната длъжност „доцент“, а през 2015 г. – академичната длъжност „професор“. Студентите проявяват силен интерес към спецкурсовете на Д. Кръстева, които свидетелстват за връзката между изследователя и преподавателя: „Руският дворянски бит и всекидневие“, „Литературни модели и руски политически сюжети“, „Източният въпрос през XIX век: руски литературни тълкувания“, „Символиката в романите на Достоевски“, „Руски дворцов Романтизъм“ (в бакалавърска степен). В дисциплините от магистърските програми „Семиотика на културата“ и „Лингвистика и превод“ преподавателката разширява кръгозора на студентите, предлагайки им прочит на руската литература от гледна точка на семиотиката на културата, културологията, интеркултурната комуникация в дисциплините „Семиотика на властта“, „Семиотика на вещта“, „Литература и културно взаимодействие“. Като преподавател Д. Кръстева се отличава както със самовзискателност, така и с взискателност към студентите, на които същевременно щедро дарява своите идеи и помощ.

² Н. Бончев. Читалище, повременно списание. Издава се от българското читалище в Цариград. // Н. Бончев. *Литературна критика и публицистика*. Под ред. на П. Диневков. София: „Български писател“, 1962, с. 120.

Д. Кръстева притежава и таланта да работи в екип, който се проявява в участието ѝ в научни проекти: „Интерриорът във фолклора, литературата, изкуството и културата“ (2005 г.) „Вечният Гогол“ (2009 г.), „Културни концепти на славянството“ (2016, 2017, 2018, 2021, 2022). Като ръководител на научни проекти („Руската литература от края на XIX - началото на XX век в библиотеките и архивите на град Шумен“, 2009 г., „Limes Slavicus. Културни концепти на славянството“, 2017, 2021, 2022 г.) Д. Кръстева разкрива своите качества на организатор и способността си да привлича съмишленици, да обединява другите около определена идея. Тези качества дават висок резултат и в дейността на Д. Кръстева като съставител и редактор на научни сборници: „Добро слово дати. Славистични изследвания, посветени на 65-годишния юбилей на доц. д-р Лиля Мончева“ (2009); „Limes Slavicus. Културни концепти на славянството“ (2017); „Ракла с културни кодове...“ (2016); „Limes Slavicus. Културни концепти на славянството, свитък Б. 200 години от рождението на Достоевски“ (2021) и др. Освен уменията си да подбира участниците в подготовките от нея издания, тя подхожда към научните текстове критично, сериозно и принципно, обръща внимание на всеки детайл, стреми се винаги към високо качество, не приема небрежността и формализма.

Авторите на текстовете в сборника, който подготвихме за Юбилея на Д. Кръстева, са нейни съмишленици и приятели, с които тя осъществява научен диалог и които ценят нейното творчество. Използвайки флористична метафора, ще кажем: нека всеки от тези текстове е цвете в символичния букет, който поднасяме на Юбилеяката! На многоя лета, уважаема и скъпа колежка и приятелко! Нека науката винаги бъде за теб спасителен остров, на който да откриваш наслаждение и удовлетворение, нека твоят труд на научната нива дава и занапред богат урожай!

Дечка Чавдарова
Шумен, юли 2022 г.

О ДЕНКЕ КРЫСТЕВОЙ И ЕЁ НАУЧНЫХ ТРУДАХ

А. В. Кулагин

Государственный социально-гуманитарный университет (Россия,
Коломна)

ON DENKA KRYSTEVA AND HER SCIENTIFIC WORKS

Kulagin, A. V.

State Socio-Humanitarian University, Kolomna, Russia

Abstract: The author of the article recalls the years of studies with Denka Krysteva in the graduate school of the Leningrad Pedagogical Institute named after A. I. Herzen and her development as a researcher in the tradition of the “phenomenological school”. The article also provides a brief overview of some of the scientific works by D. Krysteva, as well as a full review of the abstract of her doctoral dissertation (2012).

Key words: St. Petersburg; Skatov, N. N.; Panchenko, A. M.; “phenomenological school”; cultural studies; Pushkin; political metaphors

С Денкой Крыстевой я познакомился осенью 1983 года, переведясь с заочного на очное отделение аспирантуры на кафедре русской литературы Ленинградского госпединститута (ныне – РГПУ) имени Герцена. Мы оба занимались творчеством Пушкина. У нас был общий научный руководитель – Николай Николаевич Скатов, позже, в 87-м, ставший директором Пушкинского Дома и потому ушедший из ЛГПИ, а в “наше” время заведовавший кафедрой. Компания “молочных братьев и сестёр”, как в шутку мы, аспиранты Скатова, себя называли, подобралась хорошая и, прямо скажем, перспективная. В те времена аспирантуры в провинциальных педвузах не было почти нигде, и они отправляли своих выпускников в центр. Из числа тогдашних аспирантов Николая Николаевича стали со временем известными учёными Марина Ларионова из Таганрога, Клара Шарафадина, приехавшая из Омска и оставшаяся в Ленинграде, коренной ленинградец, начинавший как исследователь творчества Гоголя и потом занявшийся фольклором Олег Николаев, безвременно ушедший из жизни некрасовед из Ярославля Николай Пайков, будущий декан ульяновского филфака Сергей Шаврыгин. “По соседству”, под началом Якова Семёновича Билинкиса, работали над диссертациями Надежда Михновец, будущая заведующая этой самой кафедрой (со временем объединённой с кафедрой русской литературы XX века), Борис Тихомиров, ныне заместитель директора по научной работе петербургского музея Достоевского, фольклорист из

Ульяновска Михаил Матлин, Владимир Криволапов из Курска (перешедший под начало сотрудничавшего с кафедрой пушкинодомца Александра Михайловича Панченко, о котором – ниже). Своя крепкая команда учеников была и у Владимира Александровича Западова (Западова-“младшего”) – крупнейшего специалиста по литературе XVIII века. В нашей аспирантской компании Денка была звездочкой: она работала над диссертацией очень собранно и целеустремлённо, основательно погружалась в материал, а ведь ей приходилось преодолевать хотя и не очень высокий (Болгария – родственная нам славянская страна), но всё-таки языковой барьер, да и вообще изучать литературу *другой* страны – пусть даже русская литература в Болгарии в советское время была широко распространена.

Мы не ограничивались стенами альма-матер, бывали на научных заседаниях и защитах в Пушкинском Доме, на спецкурсах в ЛГУ (особенно популярны были тогда лекции Владимира Марковича Маркóвича – кстати, первого официального оппонента на защите и у Денки, и у меня; вторым оппонентом у Денки был Михаил Яковлевич Билинкис – сын уже упоминавшегося профессора Билинкиса, тоже известный литературовед). За два с небольшим года учёбы мне посчастливилось увидеть и услышать великих учёных – Д. С. Лихачёва, С. С. Аверинцева, М. Л. Гаспарова, Ю. М. Лотмана, Ю. В. Манна... В общем, научная жизнь была активной, мы много общались, много говорили о науке, постоянно встречаясь то на кафедре, то в старинном здании Публичной библиотеки с его уютными залами и переходами. Библиотека была для всех нас, можно сказать, вторым домом.

Кафедра же, на которой нам посчастливилось оказаться, была очень сильной: помимо тех, кого я уже перечислил, на ней работали гоголевед Елена Ивановна Анненкова, специалист в области русской поэзии и стихосложения Лариса Евгеньевна Ляпина, автор работ о религиозной составляющей русской классики Владимир Алексеевич Котельников, исследователь творчества Жуковского, Пушкина, Некрасова Юрий Михайлович Прозоров (двое последних со временем перешли вслед за Н. Н. Скатовым в Пушкинский Дом). Пользуясь счастливой возможностью, говорю сейчас слова благодарности этому замечательному коллективу, которому многим обязан.

Но что касается научного влияния, то – помимо, естественно, нашего общего научного руководителя – на становление Денки как исследователя очень большое влияние оказал А. М. Панченко. Он читал

студентам (к которым совершенно “бескорыстно”, не ради зачёта, а только ради интереса присоединялись и аспиранты) спецкурс по древнерусской литературе, а с уходом В. А. Западова на стажировку в весеннем семестре 1985 года – и основной курс истории русской литературы XVIII века (одну из лекций этого курса я опубликовал по своим записям несколько лет назад [Панченко 2018]). Денка была в числе его постоянных слушателей.

Панченко был интересен нам, в частности, тем, что литературоведение у него сопрягалось с культурологией. Как раз в то время, в 1984 году, вышли его монография “Русская культура в канун петровских реформ” и коллективный труд Д. С. Лихачёва, Панченко и Н. В. Поньрко “Смех в Древней Руси” (это было расширенное переиздание книги Лихачёва и Панченко “Смеховой мир Древней Руси” 1976 года). Обе работы стали, не побоюсь этого определения, интеллектуальными бестселлерами. Сам междисциплинарный подход, обращение не только к текстам, но к менталитету древнерусского человека, выходы в область мифологии, в широкий исторический контекст, и при этом – опора на факты (“феноменология культуры”, то есть “особым образом понятая теория [...]”: не абстрактное знание, а знание, основанное на глубоком погружении, вживании в исторический материал и интуитивном постижении, описание существенных сторон явления и объяснение через него его природы, специфики” [Кибальник 2016:92]) очень привлекали тогдашних молодых (и, думаю, не только молодых) гуманитариев. Для Денки круг научных интересов Панченко и его методология оказались необычайно важны. Н. Н. Скатову эта методология была, возможно, и не очень близка, но, будучи человеком широких взглядов и высоко ценя Панченко (которого он сам и пригласил на кафедру), он относился к этому с пониманием. Денка ведь и занималась как раз эпохой (имеется в виду эпоха Петра), находившейся на историческом пограничье, на стыке Нового времени и Средневековья, подведшей черту под “бунташным” семнадцатым веком (по Панченко – “канун петровских реформ”). Так, спустя несколько лет после защиты кандидатской диссертации, посвящённой становлению объективно-реалистической концепции фигуры Петра в творчестве Пушкина (от ранних “Заметок по русской истории XVIII века” – через “Стансы”, роман об арапе и “Полтаву” – к “Медному всаднику”) [Крыстева 1984], в журнале “Русская литература” была напечатана её статья [Крыстева 1992], в которой пушкинский “Медный всадник”

рассматривался с точки зрения “русской культурной мифологии”, а именно – мифов о Петре. В статье речь шла, с одной стороны, о старообрядческом мифе о Петре-антихристе, а с другой – о панегирической поэзии, видевшей в Петре “русского Бога” (это другой – так сказать, официальный – полюс “Петровианы”), о том, как оба эти, по отношению друг к другу контрастные, представления к наступлению пушкинской эпохи формализовались, клишировались; в поэме же они – и то и другое – по выражению Денки, “воскресают”. Статья, кстати, была помещена в журнале прямо вслед за открывавшей номер статьёй академика Лихачёва; многие ли из нас могут похвастать таким соседством?

Но я забежал вперёд. Спустя четыре года после окончания аспирантуры, осенью 89-го, мы неожиданно вновь встретились в Ленинграде. Денка приехала на стажировку, а я (как и моя однокурсница по аспирантуре Клара Шарафадина) – на курсы повышения квалификации в тот же „Герценовский“ институт. И вот опять – родная Публичка, разговоры о литературе, науке и жизни (шла “перестройка”, всё бурлило, поговорить было о чём...). В эти месяцы такие качества Денки как трудолюбие и усидчивость были особенно очевидны. Она понимала, что стажировка в Ленинграде – большая удача, и ей как зарубежному русисту хотелось получить от этой стажировки как можно больше. В библиотеке она проводила весь день – от открытия до закрытия, без преувеличения, и по окончании стажировки повезла с собой в Болгарию едва ли не целый чемодан выписок и ксерокопий. В этот момент Денка и мне очень помогла: я писал статью о пушкинском стихотворении “Полководец” [Кулагин 1994], трактуя его в свете мифологемы архангела Михаила (это имя носили оба героя стихотворения – и Барклай, и Кутузов) как победителя дьявола (эпизод Откровения Иоанна). То есть – ступил на “территорию” Денки, и её советы сослужили мне добрую службу. Но ей, увы, пора было уезжать, и помню, как мы провожали её на Варшавском вокзале, которого теперь уже нет.

Живя по разные стороны границы, мы обменивались письмами, а иногда и книгами. Среди подарков, полученных мной от Денки или по почте, или с оказией, были, например, двухтомник “Пушкин в воспоминаниях современников” издания 1985 года (напомню, что в Советском Союзе всякая стоящая книга была тогда дефицитной, а уж добыть *такой* сборник было невероятно трудно) и уникальное

аудиоиздание, которым располагали, наверное, только завзятые коллекционеры, – магнитофонная кассета, дублировавшая состав пластинки Высоцкого, записанной им в Болгарии во время гастролей Театра на Таганке в 1975 году (в СССР тогда такое параллельное издание звукозаписей, кажется, не практиковалось; это позже, в 90-х, наладится одновременный выпуск музыкальных альбомов на компакт-дисках и на кассетах). Я в ту пору начинал заниматься творчеством Высоцкого, и для меня подарок Денки был ценен вдвойне. Пишу об этом, чтобы подчеркнуть её расположение к друзьям, готовность помочь, похлопотать, найти и подарить то, что тебе действительно нужно.

И в постсоветские годы наш диалог продолжался, мы были в курсе интересов и занятий друг друга. Сейчас передо мной несколько болгарских изданий, в своё время полученных от Денки и содержащих её статьи. В одной из них, в духе как раз идеи Панченко о “мирской святости”, которую он соотнёс с образом Пушкина, анализируется посмертная судьба Гоголя, фигура которого тоже обрела в национальном сознании черты христианского праведника **[Крыстева 2010]**. По мысли автора статьи, “похороны Гоголя можно рассматривать как состоявшееся публичное и внесловное утверждение мирской канонизации на правах коллективного переживания”. Применительно к Гоголю, пишет в этой статье Денка, как бы сработали главные “условия канонизации святых в русской православной церкви: праведное житие, православие безукоризненное, народное почитание и чудотворения” (из высказываний крестьян: “похоронен не он... Уехал и скоро опять вернётся сюда”) **[Крыстева 2010: 49, 54]**. Статья замечательна, помимо прочего, тщательной проработкой гоголеведческих источников. Мне могут сказать: но это ведь само собой разумеется, так должно быть. Должно-то должно, но нужно помнить, насколько сложнее следить за российской научной литературой исследователю, живущему в другой стране. Однако всегда обстоятельная Денка и в этом верна себе.

То же можно сказать и о другой её статье, обращённой уже к чеховскому творчеству. В ней речь идёт о поэтике “усадебных” драм Чехова с точки зрения интерьера и “эмблематики культуры” **[Крыстева 2007]**. Отразившийся в произведениях писателя кризис “дворянских гнёзд” раскрыт на материале мотивов предметных (картины, светильники, часы...) и звуковых, музыкальных (помимо знаменитого “звука лопнувшей струны”, это ещё запертый рояль, метафорический

“колокол”). Денка, с присущей ей культурологической и историко-литературной зоркостью, соотносит чеховское ощущение смыслоутраты с барочными категориями *vanitas* и *memento mori*.

Но, конечно, вершинной на сегодняшний день работой Денки является её докторская диссертация и соответствующая монография на тему “Политические метафоры и сюжеты в русской литературе XVIII – XIX века (Литература – Идеологическая история – Неофициальные рассказы о Дворце)” [Крыстева 2013]. В этом исследовании Денка вернулась к магистральной линии своих научных интересов, оформившейся ещё в аспирантские годы, – отражению в литературе политической проблематики. Диссертацию она защитила в марте 2012 года. Я с радостью поучаствовал заочно в её триумфе – написал отзыв на автореферат. Нередко бывает так, что отзыв для защиты имеет формальный характер и рассчитан только на чиновников, которые будут проверять бумаги соискателя. Перечитав свой отзыв сейчас, я вижу, что он написан по существу и выражает реальную суть и реальную значимость работы. Моё мнение о ней именно таково, как оно сформулировано в отзыве; за свои слова отвечаю и сегодня, десятилетие спустя. Поэтому привожу отзыв полностью, почти слово в слово:

Исследование Д. Н. Крыстевой, судя по автореферату, представляет собой концептуальный монографический труд, касающийся одной из важнейших проблем изучения русской литературы Нового времени. Хотя проблема отражения в литературе ключевых идеологем той или иной эпохи привлекала внимание исследователей и прежде, – они, во-первых, обычно испытывали давление политической конъюнктуры (мы говорим преимущественно о советской эпохе), которой данная работа напроочь лишена, а во-вторых, это были статьи локального характера, не претендовавшие на широту охвата материала и диахронический подход, следование которому является серьёзной заслугой Д. Н. Крыстевой. В этом отношении она опередила российских исследователей, не сумевших пока предложить читателю столь широкий и концептуальный труд.

Д. Н. Крыстева занимается изучением истории русской литературы уже несколько десятилетий. За это время сложились важнейшие особенности научного почерка исследовательницы, ставящие её в первый ряд специалистов в той области филологии, которая входит в круг её

профессиональных интересов. Во-первых, это превосходное знание специфики российского менталитета и российских историко-культурных мифологем, в которых данный менталитет отражён. Во-вторых – профессиональное и корректное использование в филологических разысканиях элементов культурологии; здесь Д. Н. Крыстева выступает как продолжательница традиций петербургско-ленинградской научной школы, представленной именами Д. С. Лихачёва, А. М. Панченко и других учёных. В-третьих, как раз, – умение видеть “связь времён” в историческом развитии тех или иных сюжетов, образов, мотивов. Д. Н. Крыстева апеллирует в своей работе к именам, представляющим не только два века, обозначенные в названии диссертации, но и эпоху Древней Руси (например, Димитрий Ростовский, безымянные авторы “Русской правды”, “Стоглава” и проч.).

Особое место в научных интересах автора диссертации занимает аллегорическая барочная образность (Левиафан; Дракон; Кот и Мыши как перешедшие в литературу герои известного лубочного сюжета...), во многом и определяющая собой официальную и неофициальную топику русской словесности, связанную с заявленной в работе Д. Н. Крыстевой проблемой. Такой подход позволяет проделать оригинальный – и по-своему неожиданный – анализ таких произведений русской литературной классики как, например, повесть Достоевского “Крокодил” или стихотворная повесть А. К. Толстого “Дракон”. Подобный охват – знак превосходного владения российским историко-литературным материалом, владения тем более показательного, что автор исследования принадлежит болгарской культуре и болгарской научной мысли.

Материалы исследования Д. Н. Крыстевой позволяют существенно обновить представления учёных о „петербургском тексте“ русской литературы, дополнить его произведениями, прежде не привлекавшими внимания историков литературы с этой точки зрения (например, тот же “Крокодил” Достоевского). Кроме того, если прежде – то есть до появления данной работы – это понятие („петербургский текст“) включало в себя в основном историко-литературный материал, связанный с темой частной жизни (пусть и в противопоставлении власти), то Д. Н. Крыстева актуализирует политический и идеологический контекст тех эпох, о которых она пишет. Опираясь на её исследование, позволим себе

предложить для такого среза проблемы следующее обозначение: петербургско-столичный текст. Определение “столичный” важно в том плане, что речь идёт об официальной (и, естественно, противостоящей ей неофициальной) стороне отразившихся в русской литературе представлений о Петербурге.

Всё вышесказанное позволяет нам говорить об исследовании Д. Н. Крыстевой как об исследовании принципиально новаторском, вносящем большой вклад в изучение истории русской литературы. Написание и защита данной диссертации представляется нам большим научным событием. Нам бы очень хотелось, чтобы она была издана в качестве монографии – причём не только для болгарского, но и для российского читателя и исследователя: такой труд, бесспорно, стал бы основой для многих позднейших изысканий, авторы которых не смогут не учитывать сделанное их предшественницей. Имя автора диссертации хорошо известно специалистам: её работы публиковались не только в ведущих научных изданиях Болгарии, но и в России, Польше, Венгрии. Мы не сомневаемся, что Д. Н. Крыстева достойна присуждения ей учёной степени доктора филологических наук.

И ещё об одном эпизоде нашего общения и сотрудничества хочется сказать. Несколько лет назад Денка предложила мне участвовать в номере журнала Шуменского университета “Любословие”, который планировался как посвящённый компаративистике. Готовой статьи по такой проблематике у меня не было, но Денка написала мне, что можно дать уже опубликованную статью, которая будет переведена ею, Денкой, на болгарский язык. Из того, что я предложил ей, она выбрала статью о реминисценциях из “Маленького принца” Экзюпери в творчестве Окуджавы. Так я узнал Денку с новой, прежде мне не знакомой стороны, – как внимательного переводчика, скрупулёзно вникающего в смысловые оттенки слов. Надеюсь, Денка простит меня за то, что я привожу в статье фрагменты её писем периода работы над переводом. Речь идёт о строке “На ясный огонь” из песни Окуджавы “Ночной разговор”: «Пока не могу справиться с выражением “на ясный огонь” – в “Принце” существует ли? (не могу отыскать), а если это образ Окуджавы, то какие значения существенны? На болгарском, видимо, придется дать пояснения»; и

позже, после моего письма, где я писал о синонимичности у Окуджавы слов “ясный”, “чистый”, “светлый”, Денка отвечает: «Я – совершенно интуитивно – дала как соответствие рабочее “светлый огонь”. Коллега, которая, помогая, перевела “Ночной разговор”, предложила ёмкое болгарское слово “светлик” в словосочетании “светлик засиял” – “сияющий светлик”». Публикация эта, появившаяся в 2020 году, в двадцатом номере журнала [Кулагин 2020], значима и лестна для меня и самим фактом появления моей статьи за рубежом, и сотрудничеством с Денкой, её заинтересованным дружеским участием и поддержкой.

Юбилей – не только подведение предварительных итогов, но и осмысление планов на будущее. Я надеюсь – и уверен, – что у Денки задуманы и уже пишутся новые яркие труды, которые обогатят и болгарскую русистику, и русистику вообще.

ЛИТЕРАТУРА

Кибальник 2008: Кибальник С. А. Александр Михайлович Панченко и петербургская школа „феноменологии культуры“. // *Литературоведческий журнал*, 2016, № 1, с. 88-100.

Крыстева 2007: Крыстева Д. Интерьер и эмблематика культуры: пресемантизация „дворянского гнезда“ в „усадебных“ драмах Чехова. // *Интериорът във фолклора, литературата, изкуството/културата* / Отг. ред. Д. Чавдарова. Шумен: Издателство на Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“, 2007, с. 78-88.

Крыстева 2010: Крыстева Д. Мирская канонизация русского писателя: похороны и поминания Гоголя. // *Вечният Гогол: Сб.* Велико Търново: „Фабер“, 2010, с. 48-57.

Крыстева 1992: Крыстева Д. Поэтическая формализация мифов о Петре I и „Медный всадник“ Пушкина. // *Русская литература*. 1992, № 3, с. 14-25.

Крыстева 1984: Крыстева Д. Н. Тема Петра I в творчестве Пушкина: (Становление объективно-реалистической концепции личности и эпохи Петра I): Автореф. дисс. ... канд. филолог. наук. Ленинград: ЛГПИ, 1984.

Кулагин 1994: Кулагин А. В. Об одной мифологеме в пушкинском „Полководце“. // *Болдинские чтения*. Нижний Новгород: Изд-во Нижегород. гос. ун-та, 1994, с. 67-76.

Панченко 2018: Панченко А. М. Лекция о Ломоносове / Публ. и вступ. заметка А. В. Кулагина. // *Литературный факт*, № 7, 2018, с. 349-357.

Крыстева 2013: Крыстева Д. Политически метафори и сюжети в руската литература на XVIII – XIX век: (Литература – Идеологическа история – Неофициални разкази за Двореца). Шумен: Издателство на Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“, 2013.

Кулагин 2020: Кулагин А. В. Окуджава и приказката на Екзюпери «Малкият принц»: Три бележки / Пр. от рус. Денка Кръстева. // *Любословие*, брой 20. Шумен, 2020, с. 148-160.

СПИСЪК НА ПУБЛИКАЦИИТЕ НА ПРОФЕСОР ДЕНКА КРЪСТЕВА

СПИСОК ТУДОВ ПРОФЕССОРА ДЕНКИ КРЪСТЕВОЙ

ДИСЕРТАЦИИ ДИССЕРТАЦИИ

- Тема Петра I в творчестве А. С. Пушкина (становление объективно-реалистической концепции личности и эпохи Петра I). Автореферат диссертации кандидата филологических наук. Ленинград, 1984. (<https://www.dissercat.com/content/tema-petra-i-v-tvorchestve-pushkina-stanovlenie-obektivno-realisticheskoi-kontseptsii-lichno>)
- Политически метафори и сюжети в руската литература на XVIII-XIX век (Литература – Идеология – Неофициални разкази за Двореца). Автореферат на дисертация за присъждане на научната степен „доктор на филологическите науки“. Шумен, 2011 – 72 с.

МОНОГРАФИИ

- Политически метафори и сюжети в руската литература на XVIII-XIX век (литература – идеологическа история – неофициални разкази за двореца). Шумен, Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2013. – 315 стр.
- Из тематичните паркове на руската култура и литература (културен контекст и литературна тематична линия). Шумен, Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2014. – 246 с.
- Владетелят, престолонаследникът и писателят наставник в епохата на Николай I (литературен модел – личност – общество). Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2015. – 260 с.

СТАТИИ СТАТЬИ

2021

- Цветочный код и визуализация в метафорической истории и теологии русской монархии эпохи барокко. // *Семантизация – Концептуализация – Смысл. Сборник в честь 80-летия Профессора Ежи Фарыно*. Редакция: Р. Бобрык, С. Гончаров. Siedlce, 2021, с. 71-98.
- Политические метафоры в поэзии Н. Некрасова: истоки и традиции. // *Н. Некрасов в XXI веке*. Редакторы: Ивушкин А., Макеев М., Михайлова М., Оторочкина А. Ярославль: „ООО Академия 76“, 2021, с. 62-69.

<https://www.elibrary.ru/item.asp?id=47207554&selid=47207571>

• Князь Лев Мышкин и рыцарство в русской истории XIX века. // *Limes slavicus* 6. Свитък Б. (200 години от рождението на Ф. М. Достоевски). Съставител и главен редактор: Д. Кръстева. Шумен: Университетско издателство "Епископ Константин Преславски", 2021, с. 162-188.

2019

• "Война мышей и лягушек" В. А. Жуковского как фрагмент "политической педагогики" в зеркале "слабых интертекстуальных связей". // *Жуковский и другие: Материалы Международных научных чтений памяти Александра Сергеевича Янушкевича: К 75-летию со дня рождения, 17-20 сентября 2019 г.* Редактор: О. Б. Лебедева. Томск: Издательство Томского университета, 2020, с. 144-158.

• Юлия Вревска и Иван Тургенев: Литературата и киното като механизми на културната памет. // *Любословие*, 2019, №. 19. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, с. 208 – 223 (Съавтор: Дечка Чавдарова).

• „Сказка о золотом петушке“ А. С. Пушкина в иноязычном вузовском преподавании. // *Русская литература в иностранной аудитории*. Составитель: И. И. Толстухина. Редколлегия: Т. Г. Аркадьева и др. Санкт-Петербург: Изд. РГПУ, 2019, с. 149-156.

• „Приказка за златното петле“ и историософията на Пушкин за Петербургското царство. // *За смисъла на догадките. Сборник в чест на 70-годишнината на доц. д-р Румяна Евтимова*. Научни редактори и съставители: Р. Парашкевова и А. Вачева. София, Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2019.

2018

• “Тюльпанное дерево” на В. Жуковски и политическата ботаника на руския дворецов романтизъм. // *Интерпретираме руската литература. Сборник в чест на 75-годишнината на проф. дфн Петко Троев*. Съставители и редактори: А. Вачева, Р. Парашкевова, Г. Петкова. София: Факултет по славянски филологии при СУ “Св. Климент Охридски”, 2018, с. 24-38.

• *Спящее царство* и константы культуры (литературная тематизация концепта в идеологических контекстах). // *LIMES SLAVICUS* 3. *Културни концепти на славянството*. Отговорен редактор: С. Цанов. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2018, с. 136-153.

• Тургеневский сюжет как житейский и киносюжет (Юлия Вревская). // *Спасский вестник*. Под ред. Е. Н. Левиной. Вып. 26. Ч. 2. Тула: „Аквариус“, 2018, с. 240-257. (Съавтор: Д. Чавдарова).

- Укротяването на Звяра. Идеята на Просвещението за овладяването на политическите страсти и руският литературен бестиарий. // *Poznańskie studia slawistyczne*. Nr 15, 2018, s. 133-147.

2017

- Мирская канонизация Гоголя и идеологические нарративы середины XIX века // *Гоголь и славянский мир: Шестнадцатые Гоголевские чтения: Сб. науч. статей по материалам Международной научной конференции, Москва, 29 марта; Белград, 30 марта – 4 апреля 2016 г.* / Департамент культуры г. Москвы; „Дом Н. В. Гоголя – мемориальный музей и научная библиотека“; под общ. ред. В. П. Викуловой. Москва; Новосибирск: Новосиб. изд. дом, 2017, с. 144-154.
- ”Политическая ботаника” В. А. Жуковского в дискурсе придворного романтизма и мифологии монархии: от „Лалла Рук” к „Тюльпанному дереву”. // *Жуковский. Исследования и материалы*. Выпуск 3. Сборник научных трудов. Редакторы: Янушкевич, А. С., Лебедева, О. Б., Жилиякова, Э. М., Киселев В. С. Томск: Издательство Томского университета, 2017, с. 107-138.
- Руската дворянска култура в края на Златния век. Пари и аристократичен етос // *Любословие*, 2017, № 17. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, с. 137-150.

2016

- Руският барок и субкултурата на неофициалното слово. // *QUADRIVIUM. Юбилеен сборник в чест на 60-годишнината на проф. д-р Веселин Панайотов. In honorem 3*. Отг. Редактор: Ц. Янакиева. Издание на НЦ „Преславска книжовна школа” при Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“. Велико Търново: „Фабер”, 2016, с. 72-86.
- Короб научных перспектив на дороге изучения литературы. // *Ракла с културни кодове. Короб културных кодов. Сборник в чест на 65-годишнината на проф. д.ф.н. Дечка Чавдарова*. Съставител и главен редактор: Д. Кръстева. Велико Търново: „Фабер“, 2016, с. 9-13.
- Тюльпан в поэтическом саду дворцового романтизма и в мифологии русской монархии. // *Ракла с културни кодове. Короб културных кодов. Сборник в чест на 65-годишнината на проф. д.ф.н. Дечка Чавдарова*. Съставител и главен редактор: Д. Кръстева. Велико Търново: „Фабер“, 2016, с. 101-119.
- Славянская идея в русской имперской идеологии XVIII века и политика историографии эпохи Барокко и Классицизма: образная символика, сюжеты, сценарии власти. // *Limes Slavicus 1*. Славянството –

граница на общността. Отговорен редактор: Младен Енчев. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2016, с. 198-214.

2014

- Библиотеката в търсене на идеалния владетел: приказката за розата и двореца от периода на руския романтизъм. // *Любословие*, 2014, № 14. *Библиотеката*. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, с. 29-40.
- „Медния конник“ на А. С. Пушкин като метафоризирана история на общественото договаряне в Петербургска Русия. // *VIA SIGNORUM I. Юбилеен сборник, посветен на 60 –годишнината на проф. д.ф.н. Добрин Добрев*. Отг. редактор: В. Панайотов. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2014, с. 127-138.
- Вторая Болдинская осень в творчестве Пушкина (1833): цикл повестей о петербургском периоде русской истории. // *Класика и канон в руската литература. Университетският поглед*. Сборник текстове. Редактор: А. Вачева. София: „Факел“, 2014, с. 52-58.

2013

- Неканонически Жуковский: „Сражение с змеем“. // *Жуковский: Исследования и материалы*. Вып 2. Сборник научных трудов. Редактор: А. С. Янушкевич. Томск: Издательство Томского университета, 2013, с.179-190.
- Чувствителният монархизъм и канонът на руската история на литературата/културата от началото на XIX век. // *Класика и канон в руската литература. Чуждият поглед*. Съставители: Л. Димитров, Р. Евтимова, Г. Петкова. София: „Факел“, 2013, с. 40-50.
- Коледният разказ като идеологическо послание. „Зверь“ на Н. С. Лесков и Александър III. // *Календарът в литературата/културата*. Главен редактор: Д. Чавдарова. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2013, с. 136-146.
- Крокодил и тритон как политически метафори в прозе и публицистике Достоевского. // *Достоевский и журнализм*. Серия „Dostoevsky Monographs“, Volume 4. Под ред. В. Н. Захарова, К. А. Степаняна и Б. Н. Тихомирова. Санкт-Петербург: „Дмитрий Буланин“, 2013, с. 85-93 (Съавтор: Дечка Чавдарова).

2012

- Неканоничният Жуковски. // *Класика и канон в руската литература. Българският поглед*. Съставители и редактори: Л. Димитров, Р. Евтимова и Г. Петкова. София: „Факел“, 2012, с. 38-47.

2011

- „Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях“ А. С. Пушкина в контексте неофициальной истории и мифов петербургского царства. // *Болдинские чтения*, 2011. Государственный литературно-мемориальный и природный музей-заповедник А. С. Пушкина „Болдино“. Отв. ред.: Н. М. Фортунатов. Саранск, 2011, с. 5-17.
- Балканский вопрос в 1870-е годы. „Дракон“ А. К. Толстого как идеологическая метафора (археология политического смысла). // *Русское слово на Балканах*. Материалы Первого Международного симпозиума. Редакторы: В. Аврамова, А. Николова, С. Калева, Е. Стоянова. Шумен, 14-16 октября 2010 года. Велико Търново: „Фабер“, 2011, с. 293-299.

2010

- Идеята за милосърдна власт и религията на Империята в Русия при Елисавета: източници, символизация, дворцов ритуал. // *Акы бълчела любодѣлна. Юбилеен сборник в чест на доц. д-р Цветанка Янакиева, ст. н. с. II ст. д-р Павел Георгиев и доц. Валентин Кулев*. Редактори: М. Тихова, В. Панайотов, Г. Стоянова. Шумен: НЦ „Преславска книжовна школа“, 2010, с. 181-200.
- „Крокодил“ Ф. М. Достоевского как петербургская повесть (заметки к словарю аллегорий). // *Acta Universitatis Lodzianis. Folia Litteraria Rossica*. 3. Łódź: Primum Verbum, 2010, s. 60-68.
- „Сказка о мертвой царевне и о семи богатырях“ А. С. Пушкина в контексте неофициальной истории и мифов петербургского царства. // *Болгарская русистика*, Том 2, 2010, с. 99-112.
- Мирская канонизация русского Писателя: похороны и поминания Гоголя. // *Вечный Гоголь*. Сборник с доклади от Юбилейната международна научна конференция, проведена в Шумен на 6-7 октомври, 2009. Редактори: Д. Чавдарова, Р. Евтимова, А. Вачева, Р. Корсемова. Велико Търново: „Фабер“, 2010, с. 48-57.

2009

- Икономически сюжети и метафори в драматургията на Островски и контекстът на дворянската култура // *Епископ-Константинови чтения, Том 12. Парите като културен феномен*. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2009, с. 82-95.
- Лила/Лилета в русской поэзии конца XVIII – первой трети XIX века. // *Доброе слово дати. Славистични изследвания, посветени на 65-годишния юбилей на доц. д-р Лила Мончева*. Шумен: Университетско издателство „Константин Преславски. Редактори: Д. Кръстева, Д.

Чавдарова, В. Панайотов. Шумен: Университетско издателство „Константин Преславски“, 2009, с. 93-103.

- Книга и книжний шкаф в интерьерах русской литературы XIX – начала XX века. // *Доброе слово дати. Славистични изследвания, посветени на 65-годишния юбилей на доц. д-р Лиля Мончева*. Редактори: Д. Кръстева, Д. Чавдарова, В. Панайотов. Шумен: Университетско издателство „Константин Преславски“, 2009, с. 165-175 (съавтор: Д. Чавдарова).

- „Играта на котка и мишка“ като руски политически и литературен сюжет през първата четвъртина на XIX век. // *Русистика 2008. Язык, комуникация, литература, култура*. Сборник статей, посвященный 35-летию создания русистики в Шуменском университете. Редакторы: А. Николова, В. Аврамова, Д. Кръстева, Д. Чавдарова. Шумен: Университетско издателство „Константин Преславски“, 2009, с. 266-272.

- Часовникът в руската литература/култура през XVIII-XIX век: културни контексти, движение на метафората. // *Любословие*, 2009, № 10. *Времето*. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, с. 43-62.

2008

- Княжна Тараканова – сюжет в русской политической и литературной истории XIX века. // *STUDIA HUNGARO-BULGARICA*. Tomus 2. Редактори: István Ferinc, Plamen Panajotov. Sumen - Szeged, 2008, с. 207-220.

- Сантиментализъм и власт. “Царуващата добродетел” между политическото мечтание, ролята на Владетеля и маската. // *Епископ-Константинови четения, Том 13. Игри и играчки*. Шумен: Университетско издателство Епископ Константин Преславски, 2008, с. 201-212.

2007

- Зверь/Бегемот и Змий/Левиафан в “Оде, выбранной из Иова” М. В. Ломоносова (о политических аллегориях в системе абсолютизма и русской литературы XVIII века). // *Реката на времето. Сборник статии в памет на проф. Людмила Боева*. София: Университетско издателство “Св. Климент Охридски”, 2007, с. 163-173.

- Русские литературные часы (XVIII-XIX вв.). // *Мир русского слова и русское слово в мире*. XI конгресс МАПРЯЛ, Т. 7. Русская литература: история и современность. Методика преподавания русской литературы. Съставители: И. Захариева и Л. Савова. София-Варна, 2007, с. 249-252.

- Интерьер и емблематика культуры: пресемантизация “дворянского гнезда” в “усадебных” драмах Чехова. // *Интериорът във фолклора, литературата, изкуството/културата*. Редактори: Д. Чавдарова, Д. Кръстева, Б. Стоименова. Шумен: Университетско изд. „Епископ Константин Преславски“, 2007, с. 78-88.
- Концептуализация Царя Ирода в русской литературе и культуре (до коронации Николая I). // *STUDIA HUNGARO-BULGARICA*. Tomus I. Редактори: István Ferinc, Ferenc Makk, Zoltán Vajda, Plamen Panajotov. Szeged-Sumen, 2007, с. 185-195. И в сб. *Инновации в преподавании русского языка и литературы*. Редактори: С. Георгиева, А. Тошева, Р. Чобанова. Пловдив: Университетско издателство „Паисий Хилендарски“, 2006, с. 221-229.

2006

- Светската поезия на покаянието: библейски мотиви. // *Любословие*, 2006, №.7. Шумен: Издателство на Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“, с. 47-66.

2005

- Руската приказка за Леденото царство (към речника на метафорите на абсолютизма). // *The tireless seeker. Неуморният търсач. Сборник с научни статии, посветен на 30-годишната преподавателска и научно-изследователска работа на доц. д-р Ивайло Петров*. Съставител и редактор: П. Панайотов. Шумен: “Аксиос”, 2005, с. 244-250.

2004

- Концептите “Разкаяние” и “Страшен съд” в Пушкиновия поетичен текст (1827-1830). // *Слово, Време, Литература. Юбилеен сборник по случай 80-годишнината на професор Иван Цветков*. Съставител и редактор: Х. Манолакев. София: Издателска къща “Славяни”, 2004, с. 39-48.
- Флористически код в “Чайке” Чехова (символика, емблематика, онтологическите метафори в русской культуре конца XIX века). // *Диалози с Чехов: 100 години по-късно. Диалози с Чеховым: 100 лет спустя. Dialogues with Chekhov: 100 years later*. Съставител: Л. Димитров. Редактор: Р. Корсемова. София: “Факел”, 2004, с. 254-265.

2003

- Полемиката за литературата през средата на XIX век в Русия в огледалото на ранното творчество на Достоевски. // *Диалогът на литературите в контекста на културата*. Редактори: Л. Мончева, Д.

Кръстева, Б. Стоименова. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2003, с.137-151.

• Золотой век, Русский Эдем. // *Ideii в России. – Idee w Rosji. – Ideas in Russia. Leksykon rosyjsko-polsko-angielski*. Т. 5. Redaktor: Andrzej de Lazari. Łódź, 2003, с. 70-74.

• Концептуализация брадобрея и брадобрития в русской культуре и литературе (до конца Петровской эпохи). // *Русистика 2003. Язык, коммуникация, культура*. Редактори: А. Николова, Д. Митев, Т. Иванова, В. Аврамова, Ц. Янакиева, Д. Кръстева, Е. Стоянова, С. Кирилова. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2003, с. 393-402.

• Основные идеи в научном наследии А. М. Панченко и их методологические контексты. // *Проблемы, имена и школы в русском литературознании през XX век*. Съставители и редактори: И. Захариева, И. Владова, Р. Божанкова, Г. Петкова, А. Вачева, И. Чекова. София: „Факел“, 2003, с. 157-163.

• Звярът и Левиатанът в “Ода, избранная из Иова” на Ломоносов и “Медный всадник” на Пушкин (Към въпроса за изворите на руския текст за Владетеля и Държавата през XVIII – началото на XIX век). // *Епископ-Константинови четения*. Т. 8. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2003, с. 71-83.

2002

• Писателят като сплетник. // *Литературен форум*, № 2, 15.01-21.01.2002 и № 3, 22.01-28.01.2002 (в съавт. с Д. Чавдарова).

• Утвърждаването на руския писател като мирски духовник през периода на секуларизация на културата. // *Епископ-Константинови четения*, Т. 6-7, Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2002, с. 190-200.

• За употребата на виното във “Всепьянейший, всешутейший и сумасброднейший собор” на Петър I. // *Виното в етнокултурата и литературата*. Съставител и гл. редактор: Д. Чавдарова. Редактори: В. Панайотов, И. Петров. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2002, с. 188-198.

• Връзката “писател – свещеник” и руското двойничество в семантичната структура на “Унижените и оскърбените” от Ф. М. Достоевски. // *Четене на литературната класика. Сборник статии в чест на 60-годишнината на проф. Петко Троев*. Отг. редактор: Л. Димитров. Съставител: А. Вачева. Редактори: Р. Корсемова, Х. Манолакев. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 2002, с. 104-114.

2001

- “Блаженство” и “благодат” в руската литература през периода на секуларизацията. // *Трудове на катедрите по история и богословие*, т. 4. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2001, с. 224-240 (в съавторство с Цв. Янакиева).

2000

- Мифологизация поета в России конца 18 – первой трети 19 века и аспекты сакрализации Пушкина. К проблеме русской ментальности. // *Studia slavica. Сборник по случай на 90-годишнината на проф. Симеон Русакиев*. Съставител и редактор: И. Петров. Шумен: „Аксиос“, 2000, с. 61-75. Статията е препечатана в: *Болгарская русистика*, 2001, № 3-4, с. 38-47.
- Албумната поезия на А. С. Пушкин в спор с ценностите на ръкописното литературно стихотворство. // *Доклади от юбилейна научна конференция «25 години Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“*. Литературознание и методика на литературното обучение». Редактори: Х. Трендафилов, Л. Мончева, М. Енчев, В. Панайотов. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2000, с. 196-206.

1999

- Альбомная поэзия А. С. Пушкина. // *Русский язык и русская литература в современном обществе. Сборник докладов Юбилейной научной конференции*, 16-18. X. 1998. Редакторы: Д. Митев, А. Николова, Д. Чавдарова. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 1999, с. 240-257.

1996

- Н. М. Карамзин и карамзинизм в литературной культуре России начала XIX века. // *Епископ – Константинови четения*, Т. 3. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 1996, с. 326-333.

1995

- Динамиката на естетическите категории “литературен бит”, “тип писател”, “тип художествен текст” и литературната ситуация в Русия от края на XVIII – началото на XIX век. // *Филологически изследвания*, Т. I. Отг. редактори: К. Вачкова и Д. Митев. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 1995, с. 89-94.

1992

- Поэтическая формализация мифов о Петре I и “Медный всадник” А. С. Пушкина. // *Русская литература*, 1992, № 3, с. 14-25.

1991

- Межтекстовый диалог в русской поэзии пушкинского периода. // *Болгарская русистика*, 1991, № 5/6, с. 93-101 (в съавт. с Д. Чавдарова).
- К проблеме единства “Полтавы” А. С. Пушкина. // *Проблемы современного пушкиноведения. Межвузовский сборник научных трудов: посвящается семидесятилетию профессора Евгения Александровича Маймина*. Отв. редактор: Н. В. Цветкова. Псков: Псковский государственный педагогический университет, 1991, с. 53-60.

1990

- Два статуарных изображения в “Медном всаднике” А. С. Пушкина. // *Болгарская русистика*, 1990, № 4, с. 30-34.

1986

- Още веднџж към въпроса за сакрализацията на Петър I. // *Сборник доклади от научната сесия по случай учредяването на Клуб на младия научен работник*. Шумен, 1986, с. 23-27.
- Две традиционни тълкувания на Петър I и техният диалог в “Медният конник” на А. С. Пушкин. // *Сборник от научни доклади и съобщения в чест на 75-годишния юбилей на проф. Симеон Русакиев*. Съставител и отговорен редактор: Ивайло Петров. Шумен, 1986, с. 91-100.
- “Эпический характер” темы Петра I и поиски А. С. Пушкина в ее художественном осмыслении. // *Проблемы современного пушкиноведения. Межвузовский сборник научных трудов*. Отв. ред: Питолина Н. В. Ленинград: Ленинградский государственный педагогический университет, 1986, с. 70-77.
- О курсе “Истории русской культуры”. // *Studia russica*, IX, Budapest, 1986, с. 281-289 (в съавторство с Пл. Панайотов).

1983

- Образ Петра I в композиционно-смысловой структуре “Медного всадника” А. С. Пушкина и поэмы “Несчастные” Н. А. Некрасова. // *Н. А. Некрасов и русская литература XIX – начала XX века. Межвузовский сборник научных трудов*, Вып. № 67. Отв. ред.: Ю. В. Лебедев. Ярославль, 1983, с. 3-11.
- Петр I у Пушкина и культура XVIII века. // *Материалы шестой научной конференции болгарских аспирантов*. Москва, 1983, с. 333-342.

- От реално-конкретното към художествено обобщение. Към поетиката на пушкиновото стихотворение “Я помню чудное мгновенье”. // *Език и литература*, 1980, №4, с. 38-45.

ПРЕВОДИ
ПЕРЕВОДЫ

Ю. Н. Тинянов. Одата като ораторски жанр. // ОПОЯЗ. Съставителство, превод и бележки: С. Казакова, Д. Кръстева, Д. Чавдарова, В. Панайотов. Шумен: Издателство на ШУ „Епископ Константин Преславски“, 1996, с. 119-140.

Ю. Н. Тинянов. Стиховите форми на Некрасов. // ОПОЯЗ. Съставителство, превод и бележки: С. Казакова, Д. Кръстева, Д. Чавдарова, В. Панайотов. Шумен: Издателство на ШУ „Епископ Константин Преславски“, 1996, с. 171-182.

А. В. Кулагин. Окуджава и приказката на Екзюпери „Малкият принц“. Три бележки. // *Любословие*, 2020, № 20. *Компаративистиката*. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, с. 148-160.

**ЛИТЕРАТУРА/ИЗКУСТВО И
ИДЕОЛОГИЯ
ЛИТЕРАТУРА/ИСКУССТВО И
ИДЕОЛОГИЯ**

**РОМАНТИК ПРИ ИМПЕРАТОРСКОМ ДВОРЕ:
БЕРЛИНСКИЙ ПРАЗДНИК „ЛАЛЛА РУК“ И ЕГО РЕФЛЕКСЫ В
ТВОРЧЕСТВЕ В.А. ЖУКОВСКОГО**

О. Б. Лебедева

Томский государственный университет, Томск, Россия

**ROMANTIC AT THE IMPERIAL COURT: BERLIN HOLIDAY
“LALLA ROOKH” AND ITS REFLEXES IN THE WORKS OF V. A.
ZHUKOVSKY**

Olga Lebedeva

(Tomsk State University, Tomsk, Russia)

Abstract: The article focuses on the description of the macro-context of V.A. Zhukovsky's creativity, connected with the court position of the romantic poet as a person close to the private life of the Russian imperial family, being a teacher of the Russian language to the Grand Duchess (later Empress) Alexandra Feodorovna and mentor to the heir to the throne, Grand Duke Alexander Nikolaevich: 25 years of Zhukovsky's life were spent at the Russian imperial court. A kind of culmination and concentration of the romanticisation of the image of Alexandra Feodorovna and the semantic centre of the romantic myth of the imperial family was the Berlin holiday „Lalla Rookh“, which for more than 20 years became the emotional and life-building leitmotif in the work of the Russian romantic.

Key words: V. A. Zhukovsky, romantic personal life-building myth, Berlin holiday „Lalla Rookh“.

[...] берлинская идентификация русской великой княгини с „тюльпаноцекой“ Лалла Рук позволяет утверждать, что символический образ царственного тюльпана, закодированный в восточном имени, участвовал в сотворении семейного мифа русской монархии о счастье и взаимной любви, об аристократизме власти красоты, неотделимого от романтического культа изящного и идеального мира. Мифологизация Лалла Рук – прусской принцессы, ставшей суженой и женой восточного принца, – это важная составляющая придворной романтической идеализации Александры Федоровны и сотворения ее персонального биографического мифа: образа любимой и

Судьба В. А. Жуковского, первого русского поэта-романтика, „литературного Колумба Руси, открывшего ей Америку романтизма“, как назвал его В. Г. Белинский, сложилась так, что 25 лет его жизни – в самом продуктивном творческом возрасте, от 32 до 57 лет – прошли при русском императорском дворе. В 1815 г. Жуковский стал чтецом вдовствующей императрицы Марии Федоровны, в 1817 – учителем русского языка великой княгини Александры Федоровны (прусской принцессы Шарлотты), а в 1827 и вплоть до отставки и переселения в Германию в 1841 г. – наставником наследника престола, великого князя Александра Николаевича (будущего императора Александра II).

Поначалу друзья-поэты без энтузиазма восприняли это вступление Жуковского на официальное поприще – известная эпиграмма А. А. Бестужева явно обозначает их ожидания для могущих быть для Жуковского последствий от его приближения к императорскому двору – ожидания, вообще-то вполне мотивированные обычным протеканием такого рода контактов:

Из савана оделся он в ливрею,
На ленту [вариант: пудру] променял лавровый свой венец.
Не подражая больше Грею,
С указкой втерся во дворец –
И что же вышло наконец?
Пред знатными сгибая шею,
Он руку жмет камер-лакею.
Бедный певец! [Бестужев-Марлинский 1981: 2, 368]

Однако уже в 1824 г., когда была написана эпиграмма, стало совершенно ясно, что ее автор ошибся. Сам романтический строй личности Жуковского и обусловленная им специфика избирательного восприятия внешнего мира принципиально исключали возможность подобной эволюции и, напротив, обеспечивали прямо противоположный эффект, очевидный в тех образах реальности, пропущенных сквозь призму романтического мировидения, которые поэт зафиксировал в своих документальных и художественных текстах. Еще в 1805 г. Жуковский заметил: „Душа человеческая сперва образуется влиянием окружающих ее предметов, потом уже сама имеет на них влияние [...]“ [Жуковский 1999-2020: 13, 15]. Ко времени начала придворной службы душа Жуковского уже вполне образовалась его ранним усадебным детством на лоне природы, Московским университетским Благородным пансионом, в котором были живы

лучшие традиции русского просвещения конца XVIII в., периодом интенсивного систематического самообразования и самонаблюдения, изданием журнала „Вестник Европы“, несчастной любовью к Маше Протасовой – и самое главное, интенсивным поэтическим творчеством: к 1815 г. (и вплоть до знаменитого „Победителю ученику...“) Жуковский был неоспоримо первым поэтом на русском Парнасе. Так что его душа была более чем способна иметь влияние на окружающие ее предметы.

Ранняя дневниковая запись свидетельствует о том, что картина мира – любого мира, да хотя бы и придворного – непременно приобретет романтический оттенок и смысл при условии, что она воссоздана романтиком по мироощущению. Наиболее близко знавшим Жуковского людям это стало очевидно к той же самой середине 1820-х гг., когда была написана злая и несправедливая эпиграмма Бестужева. Один из самых злоязычных и остроумных литераторов эпохи, П. А. Вяземский, точно определил характер взаимоотношений Жуковского с окружающими его высокопоставленными людьми: „У Жуковского все душа и все для души“ [**Остафьевский архив 1889: 2, 170**], добавив с некоторой даже досадой, что поэт-романтик умудряется находить души там, где их отроду „не водилось“: в Аничковом дворце (официальная резиденция великих князей Николая Павловича и Александры Федоровны).

И именно этой способности Жуковского видеть души любых людей, с которыми сводила его жизнь, на какой бы ступени социальной иерархии не стояли эти люди, и благодаря способности поэта-романтика общаться с ними на уровне, самим поэтом обозначенном в посвященном Александре Федоровне стихотворении „Цвет завета“: „Посол души, внимаемый душою“ [**Жуковский 1999-2020: 2, 135**], мы обязаны знанием и представлением о личностных, человеческих качествах тех сильных мира сего, с которыми русский поэт общался на протяжении половины своей жизни. И как правило, эти личностные качества были таковы, что души в Аничковом дворце воспринимали Жуковского вполне адекватно. Известен, по выражению М. П. Алексева, „более чем сдержанный отзыв о Жуковском“ [**Алексеев 1982: 794**] в мемуарах императрицы Александры Федоровны – однако же сдержанность эта относится больше к методике преподавания, в то время как своеобразие личности поэта императрица передает совершенно точно:

[...] я принялась серьезно за уроки русского языка. В учителя мне был дан Василий Андреевич Жуковский, в то время [1817 г.] уже известный поэт; но человек он был слишком поэтический, чтобы быть хорошим учителем. Вместо того чтобы

корпеть над изучением грамматики, какое-нибудь отдельное слово рождало у него идею, идея заставляла искать поэму, а поэма служила предметом для беседы [...] [*Русская старина 1896: 10, 32-33*].

Но не забудем, что именно эта методика, действительно, возможно, в те времена и не лучшая, но очень близкая современным дискурсивным методикам преподавания иностранных языков³, стала источником уникального издания en regard „Für Wenige. Для немногих“, в которое вошли все шедевральные переводы Жуковского из немецких поэтов, созданные в 1817-1818 гг. Да и переписка Жуковского с великой княгиней и императрицей Александрой Федоровной свидетельствует об очень теплом отношении царственной ученицы к своему учителю-поэту:

Двадцать лет минуло, дорогой мой Жуковский, с тех пор как мы узнали друг друга; я хочу вручить Вам знак моей признательной памяти, и вот Вам мой портрет, который просит Вашего гостеприимства. Двадцать лет – немалая часть жизни; поэтому нельзя смотреть без волнения на тех, кто прожил эти годы с нами и около нас; годы эти прошли, и прошли навсегда, но со всеми их горестями и радостями они запечатлены в памяти тех, кто одарен памятью сердца.

Вам ли, знающему мой образ мыслей, не знать, что я искренна?

Итак, если я говорю о моей *благодарности* Вам, я говорю правду.

Александра

Петербург, 31 декабря 1837. [*Письма царственных особ 2020: 73-74. Оригинал по-франц.*].

Эти факты придворной жизни поэта свидетельствуют о способности романтической души черпать вдохновение в собственных глубинах, и это вдохновение может пробудиться и расцвести шедеврами при малейшем побуждении извне, чем бы это побуждение ни было и откуда бы оно ни исходило. Предмет моей статьи – именно такая ассоциативная цепочка слово-идея-поэма, которая описана императрицей и которая в конечном счете породила огромный метатекст творчества Жуковского.

Если бы не придворное положение Жуковского, русская поэзия и русская эстетическая мысль лишились бы целого ряда своих основополагающих текстов. Неизвестно, закончил ли бы Жуковский

³ Такая методика была более чем прогрессивной для начала XIX в. Немногие сохранившиеся дидактические материалы, которые Жуковский использовал на уроках русского языка великой княгини, неоспоримо свидетельствуют о том, что его методика была четко нацелена на овладение разговорным русским языком его ученицей. См. об этом подробнее: [*Лебедева 2019: 39-52*].

свой перевод трагедии Шиллера „Орлеанская дева“, давший метрический образец (белый пятистопный ямб) стиху пушкинского „Бориса Годунова“. Неизвестно, перевел ли бы он поэму Байрона „Шильонский узник“, открывшую в своем русском варианте блистательную череду русских лироэпических поэм от Пушкина до Лермонтова, и фрагмент поэмы Мура „Лалла Рук“ („Пери и ангел“), породивший и в его творчестве, и в русской литературе шлейф реминисцентно-ассоциативных текстов, среди которых и шедевр Жуковского, стихотворный эстетический манифест „Лалла Рук“ с формулой „Гений чистой красоты“, подхваченной Пушкиным и ставшей своего рода „койнос топос“ русской поэзии и эстетики. Неизвестно, написал ли бы Жуковский два маленьких лирических шедевра – „Теснятся все к тебе во храм“ и „Воспоминание“, сопровождаемые рассуждениями о сущности красоты: „Руссо говорит...“ (известна рукописная копия этого текста, сделанная Пушкиным [Рукою Пушкина 1935: 490-492]⁴ и о природе воспоминания: „Нет и были – какая разница!..“: первое стало в 1848 г. фрагментом статьи Жуковского „О поэте и современном его значении“, сохранившей для нас устную эстетическую декларацию Пушкина „Слова поэта суть уже дела его“, а второе – статьей „Воспоминание“ в составе большой книги прозы „Мысли и замечания“, над которой Жуковский работал в 1845-1850 гг. Неизвестно, наконец, появились ли бы на свет знаменитые эстетические манифесты „Рафаэлева мадонна“ и „Путешествие по Саксонской Швейцарии“ (оба текста – фрагменты писем к великой княгине Александре Федоровне), без которых невозможно представить себе ни русскую эстетику, ни русскую имагологическую литературу XIX в. о Германии.

Все эти произведения Жуковского были созданы в 1821-1822 гг., в период первого заграничного путешествия поэта, которое он совершил как официальное лицо, в свите великой княгини Александры Федоровны. Лейтмотивное впечатление от этого путешествия – „душа распространяется“, неоднократно возникающее во всех жанрах словесного творчества Жуковского в эти годы, точно определяет и эмоциональное, и творческое содержание во времени короткого, но в творческом смысле неисчерпаемого периода жизни поэта. Невероятная интенсивность духовной жизни и огромная концентрация впечатлений делают эти годы по отношению ко всей предшествующей и последующей биографии поэта своего рода фрагментом, в котором воплощен и отражен универсум почти всего его творческого пути

⁴ Сокращенная запись этого рассуждения включает ст. 61-64 стихотворения „Лалла Рук“ и по почерку относится к началу 1820-х гг.

последующих лет – как это видно из вышеприведенных дат, вплоть до 1848 г.

Отправляясь в Берлин, Жуковский возлагал самые большие надежды на культурные впечатления, не ожидая многого от знакомства с членами прусского королевского семейства; в письме А. П. Елагиной от 2 октября 1820 г. он писал: „Теперь еду прямо в Берлин, где пробуду до начала марта. Это не лучшая часть моего вояжа: буду видеть прусский двор – тут нет поэзии, но буду видеть Шиллеровы и Гетевы трагедии, слушать лучшую музыку – это поэзия“ [Жуковский 1999-2020: 16, 69]. Однако действительность обманула его ожидания: при берлинском дворе Жуковский сразу погрузился в атмосферу романтического культа памяти королевы Луизы [Долгушин 2014: 108-114], который не мог не затронуть эстетического чувства поэта, одной из главных эстетических категорий которого была „святыня воспоминания“ – исходное состояние поэтической души, предшествующее творческому импульсу:

Побудь со мной, продли очарованье,
Дай сладкого вкусить воспоминанья. [...]
И снова в томном сердце воскресает
Стремленье в оный таинственный свет,
Давнишний глас на лире оживает,
Чуть слышимый, как Гения полет [...] [Жуковский 1999-2020: 3, 81].

Романтическая философия воспоминания – это одна из основополагающих констант романтического мировидения Жуковского. Еще в дерптских письмах-дневниках 1814-1815 гг., адресованных Маше Протасовой, а затем в альбоме графини С. А. Самойловой (1819-1820 гг.) Жуковский создал оригинальный образ воспоминания:

Я когда-то сказал: счастье жизни состоит не из отдельных наслаждений, но из наслаждений с *воспоминанием*, и эти наслаждения сравнил я с фонарями, зажженными ночью на улице: они разделены промежутками, но эти промежутки *освещены* и вся улица светла, хотя *не вся* составлена из света. Так и *счастье жизни!* Наслаждение – фонарь, зажженный на дороге жизни; воспоминание – свет, а счастье – ряд этих фонарей, этих прекрасных, светлых воспоминаний, которые всю жизнь озаряют [...] [Кульман 1900: 1081].

И, несомненно, именно это практически первое впечатление от знакомства с прусским королевским семейством наложило отпечаток на его восприятие членов этого семейства: с некоторыми из них, как с кронпринцем, будущим королем Фридрихом-Вильгельмом IV, Жуковский был дружен и переписывался вплоть до самой своей смерти

в 1852 г. [Фомин 1912: 134-198]. В представителях царствующего дома Гогенцоллернов в 1820-х гг. русский поэт увидел прежде всего дружную и счастливую семью – вероятно, это было отблеском его собственного, только что потерпевшего крушение идеала личного семейного счастья (ср. дневниковую запись от 8/20 января 1821 г.: „[...] вместо того, чтобы сколько возможно заменить утраченное, я только горюю об утрате и стою на развалинах“ [Жуковский 1999-2020: 13, 154]:

Королевское семейство вообще мило тою дружбою, которую все в нем связаны: они веселятся вместе жизнью; король между ними есть добрый отец семейства. При дворе много немецкого этикета, но между собою они просты, дружны, счастливы [Жуковский 1999-2020: 13, 146].

Одно слово кронпринца меня тронуло. Он, показывая мне вид с террасы Сан-Суси, сказал: „Это место мне нравится более всех“. Я сказал, что предпочитаю вид с Brauhausberg и Pfauen-Insel. Я сужу как мимоходящий, а вы, как принц, благодарный к тому месту, на котором были счастливы. – „Это правда! Und wie glücklich!“ – В этой семье прошедшее как святыня! Но какое прошедшее! Милое, семейное, освещенное тихими наслаждениями сердца! Милое вместе! Здесь иссохший цветок⁵ больше значит, нежели все богатые перлы, хотя нет ни малейшей изнеженности чувств, ни романизма [Жуковский 1999-2020: 13, 165].

Трудно сказать, что именно Жуковский имел в виду под словом „романизм“ – но этот смысл, каким бы он ни был, явно не имеет ничего общего с „романтизмом“, скорее наоборот: именно отблеск романтического строя своей собственной души поэт видел в окружавших его людях, и видел, думается, не без оснований, если учесть, что начало 1820-х гг. – это апогей европейского, в частности, немецкого, романтизма. Таким образом, в период первого заграничного путешествия душа поэта-романтика очевидно стала той призмой, преломляясь сквозь которую впечатления от окружающей его реальности приобретали очевидный романтический смысл. И это подготовило тот небывалый взлет поэтического вдохновения и творческой активности, которым ознаменованы 1820-1822 гг. в жизни Жуковского.

Напряженная духовная деятельность Жуковского в Берлине имела свою кульминацию, своеобразный фокус, в котором за фрагментарными впечатлениями каждого отдельного дня-мгновения жизни и за каждым отдельным стихотворением-фрагментом

⁵ Ср. стихотворение „Цвет завета“, посвященное великой княгине Александре Федоровне в 1819 г.

поэтической книги Жуковского открылся единый эмоционально-эстетический и биографический субстрат – универсум всей его жизни и всей поэзии: сама душа поэта-романтика в ее неисповедимых движениях. Этот момент „откровения“ и „видения“, как называл его сам поэт, – знаменитый и неоднократно описанный великолепный берлинский придворный праздник в честь русской великокняжеской четы на сюжет поэмы Т. Мура „Лалла Рук“ [**Grimm 1866: 1, 143-146; Gerhardt 1966; Алексеев 1982: 659-662**]: он-то и послужил стимулом прилива поэтического вдохновения, плодами которого стали все названные выше тексты.

Описание праздника, в котором великая княгиня Александра Федоровна и великий князь Николай Павлович принимали участие в ролях индийской принцессы Лалла Рук и ее жениха, поэта Фераморза – принца Алириса, содержится в письме Жуковского к А. И. Тургеневу от 6/18 февраля 1821 г.:

Здесь был несравненный праздник, который оставил во мне глубокое впечатление. Ты знаешь Мурову поэму *Лалла Рук*. Дочь Ауренгзеба едет к своему жениху в Бухарию; он встречает ее в долине Кашемира. Дорогою молодой поэт, чтобы не скучно было Принцессе, поет ей исторические песни; поэт нравится Принцессе, и она приближается с чувством грусти к тому месту, т. е. к Кашемиру, где должна встретить своего жениха, но на поверку выходит, что жених и поэт одно лицо. Берлинский праздник был не иное что как праздник, который молодая Лалла Рук дала будто в Кашемирской долине своему супругу и своему отцу Ауренгзебу, и в воспоминание тех минут, которые она так приятно провела дорогою, слушая песни своего мужа, она велит представить в картинах то, что он описывал ей в своих песнях. Эти картины, которые были сочинены живописцем Ш<инкелем>, были несравненны; во время их представления пели романсы, для которых музыка сочинена была Спонтини и прелестна. Но всему давала очарование великая княгиня; ее пронесли на паланкине – в процессии – она точно провела надо мною как Гений, как сон; этот костюм, эта корона, которые только прибавляли какой-то блеск, какое-то преобразование к ежедневному, знакомому; эта толпа, которая глядела на *одну*; этот блеск и эта пышность для *одной*; торжественный и вместе меланхолический марш; потом пение голосов прекрасных и картины, которые появлялись и пропадали как привидения, живо трогали, еще живее в отношении к одному – главному, наконец, опять этот марш – с которым все пошло назад, и то же милое прелестное лицо появилось на высоте и пропало в дали – все это вместе имело что-то магическое! не чувство, не воображение, но душа наслаждалась, и я воротился к себе с каким-то унынием, которое имело свою сладость [**Жуковский 1999-2020: 16, 83**].

Несколько далее в этом же письме Жуковский записывает свое рассуждение о природе прекрасного „Руссо говорит...“ – и в цитированном письме к А. И. Тургеневу оно заканчивается словами: „Voilà la philosophie de Lalla Rookh“ [**Жуковский 1999-2020: 16, 84**]. А затем следуют тексты стихотворений „Лалла Рук“ и „Явление поэзии в виде Лалла Рук“.

Если просто выписать подряд все упоминания о берлинском празднике и навеянных им образах в дневниках Жуковского, даже не имея в виду того, что в поэзии сюжет „Лалла Рук“ неоднократно откликнется не только произведениями 1821 г. („Пери и Ангел“, „Лалла Рук“, „Явление поэзии в виде Лалла Рук“ будут продолжены стихотворениями рубежа 1820-1830-х гг. „Пери“, „Песнь бедуинки“, „Мечта“ [**Gerhardt 1966: 10-16, 34, 48**], а также посвящением к переложению индийского эпоса „Наль и Дамаанти“ в 1843 г.), сразу станет ясно, какое место в поэтической жизни Жуковского заняло это спровоцированное обычным придворным увеселением мимолетное видение, которое он воспринял как откровение смысла жизни и сути творчества и которое он склонен был отождествлять с самим понятием „поэзия“.

13/25 января 1821 г. появляется записи в дневнике: „Репетиция Пери. Вечер дома; читал Lalla Rookh“. 14/26 января: „Поутру репетиция. [...] Lalla Rookh“ – и под датой записаны 32 стиха Т. Мура в подлиннике. 15/27 января состоялся „Несравненный праздник“, 30/11 января-февраля – его „повторение“. Под датой 4/16 февраля записано стихотворение „Теснятся все к тебе во храм“ и рассуждение о прекрасном „Руссо говорит...“, включающее автоцитату – три заключительных четверостишия стихотворения „Лалла Рук“. 16/28 февраля Жуковский записывает в дневник стихотворение „Воспоминание“ („О милых спутниках...“) с примыкающим к нему рассуждением о воспоминании „Нет и были – какая разница!“ – и здесь же записаны первые 50 стихов перевода поэмы „Пери и ангел“. 21/5 февраля-марта Жуковский фиксирует: „Переводил Пери“ (рукопись перевода продолжается до 6/18 марта); 5/17 марта в покоях прусских принцев наблюдал „Живые картины... Лалла Рук“; 7/19 марта запись гласит: „У великой княгини. Альбом и Лалла Рук“; 8/20 марта – „Поутру у великой княгини. Чтение Пери“. 6/18 апреля он записывает: „Чтобы кончить нынешний день лучше, и я перечитал в моей Лалла Рук то, что написано великою княгинею, и написал кое-что свое“ [**Жуковский 1999-2020: 155-163**]. Речь идет о рукописном журнале „Лалла Рук“, который Жуковский издавал в 1821 г.: беловая рукопись IV-V актов перевода трагедии Шиллера „Орлеанская дева“, который поэт начал в 1818 г. и на подъеме вдохновения за 9 дней закончил в

Берлине, оформлена им в виде отдельной книжечки с надписью на титульном листе: „Лалла Рук № 2“⁶. Это единственный сохранившийся выпуск; на существование других указывает цитированная выше запись и фраза из его письма Александре Федоровне: „Предвижу, что будет еще несколько № Лалла Рук и Для немногих“ [**Жуковский 1999-2020: 16, 136**].

8 сентября 1821 г., уже путешествуя по Швейцарии, после посещения дома швейцарского поэта Сигизмунда-Людвига Лербера, Жуковский запишет в дневнике: „[...] где было счастье, там случайно путешественник. Лалла Рук“ [**Жуковский 1999-2020: 13, 216**], после чего мотив „Лалла Рук“ окончательно переходит в дневниках на уровень поэтической ассоциации. 31 октября 1821 г. поэт посмотрит в Лейпцигском театре постановку драмы Кальдерона, и это отразится в его дневнике записью: „В театре. Das Leben ein Traum (Stern)“, в которой встречаются ведущие образы-символы стихотворения „Лалла Рук“: „Он поспешен, как мечтанье, // Как воздушный утра сон; // Но в святом воспоминанье // Неразлучен с сердцем он!“; „В нашем небе зажигает // Он прощальную звезду“ [**Жуковский 1999-2020: 13, 233**]. И тот же образ сна-мечтания, неразлучного с воспоминанием-творчеством и жизнью души, подводит итог швейцарскому путешествию в большом письме-дневнике, адресованном Александре Федоровне, которое, как и „Рафаэлева мадонна“ и „Путешествие по Саксонской Швейцарии“, стало эстетическим манифестом русского романтизма и под названием „Отрывки из письма о Швейцарии“ было опубликовано в „Полярной звезде на 1825 год“. „Я видел прекрасный сон, но воспоминание бережет прошедшее“ [**Жуковский 1999-2020: 16, 134**] – резюмирует поэт. Этот же образ через два года возникнет в эпистолярном отчете А. П. Зонтаг о путешествии 1820-1822 гг.: „[...] все это оставило на душе то волнение, какое оставляет быстрый сон, исчезающий в минуту удовлетворения“ [**Жуковский 1999-2020: 16, 176**].

После 1821 г. зафиксированные в тексте дневников воспоминания о празднике Лалла Рук надолго исчезают со страниц дневника, но, как свидетельствуют поэзия и переписка, не из сознания Жуковского. На рубеже 1820-1830-х гг. он создает стихотворения „Пери“, „Песнь бедуинки“, „Мечта“, а 24 июня 1838 г. пишет великой княжне Марии Николаевне: „[...] воспоминания о прошлом Берлине я не могу отделить от воспоминания о празднике Лалла Рук, [...] который был для меня каким-то очарованием“ [**Русский Архив 1885: 3, 334**]. Наконец, в 1840 г. эти воспоминания и образы воскресают с новой силой: 24/6 апреля-мая 1840 г. Жуковский в Дармштадте слушает оперу

⁶ ОР РНБ. Ф. 286. Оп. 2. № 13.

Спонтини „Нурмагал“, написанную на сюжет одной из вставных поэм „Лалла Рук“ – „Свет гарема“: „В театре. Нурмагал. Марш Лалла Рук. Ария Нурмагал. Скольких я вспомнил: Фосс. Элиза. Семейство Радзивилл. Брюль. Гребен. Герман. Все отношения с семьёю Клейст. Гуфланд. Саша. Маша. Молодость“ [**Жуковский 1999-2020: 14, 205**].

Это последнее „явление поэзии в виде Лалла Рук“ в дневниках Жуковского, впервые опубликованных только в Полном собрании сочинений в 2004 г., проливает новый мгновенный свет не только на хорошо известные биографический факт жизни и эстетический сюжет творчества поэта. Дневниковая запись от 24/6 апреля-мая 1840 г. со всей определенностью указывает на то, что именно было причиной силы и стойкости впечатления Жуковского и от поэмы Т. Мура, и от берлинского праздника 1821 г., каким бы прекрасным сам по себе он ни был – впечатления, не оставлявшего поэта всю его жизнь, но совершенно непонятого современникам и в восприятии тех, кто знал только текст поэмы Мура и стихи Жуковского, совершенно неадекватного художественным достоинствам исходного произведения. Еще Пушкин заметил: „Жуковский меня бесит – что ему понравилось в этом Муре? чопорном подражателе безобразному восточному воображению? Вся Лалла Рук не стоит десяти строчек Тристрама Шанди...“ [**Пушкин 1937-1949: 13, 34**].

Запись от 24/6 апреля-мая 1840 г., которая начинается с воспоминания о празднике „Лалла Рук“ и заканчивается именами сестер Протасовых, дает на вопрос Пушкина предельно ясный ответ: она возвращает нас к событиям дерптского периода жизни Жуковского и истории его несчастной любви, отразившейся в письмах-дневниках 1814-1815 гг. Образ долины Кашемира, пространства счастья и исполнения мечты, тот самый скорее символический, нежели географический локус, к которому приурочено действие поэмы Т. Мура, является сквозным и лейтмотивным в „синеньких тетрадах“ – дерптской дневниковой переписке Жуковского с Машей Протасовой. В сентябре 1814 г. М. А. Протасова пишет Жуковскому: „[...] il faut monter la montagne pour voir le royaume de Cachemire“ [Нужно подняться на гору, чтобы увидеть царство Кашемира] [**Памяти Жуковского и Гоголя 1907: 178**]». 15 сентября 1814 г. Жуковский откликается этим же образом-символом: „[...] il me semble deja voir le royaume de Cachemire. [...] Oui! montons la montagne!“ [Кажется, я уже вижу царство Кашемира. [...] Да! Поднимемся на гору!] [**Жуковский 1999-2020: 15, 280**]; 12 апреля 1815 г. в дерптском дневнике поэта появляется запись: „Всякое исполнение должности отдельно есть дорога по утесам, но кончи ее – небо над головою, а Кашемир перед глазами“ [**Жуковский 1999-2020: 16, 331**]. Наконец, в письме к А. А. Воейковой от середины

января 1821 г. в ответ на ее сообщение о глубоком взаимном чувстве, которое связало ее с А. И. Тургеневым, Жуковский вновь вспомнит этот образ: „Et vous aussi vous avez monté la montagne de Cachemire“ [И вы тоже поднялись на гору Кашемира] [Жуковский 1999-2020: 16, 88]. О том, что образ Лалла Рук в сознании Жуковского был неразрывно связан не столько с великой княгиней Александрой Федоровной, исполнившей эту роль в живых картинах берлинского праздника и с легкой руки Жуковского получившей закрепившееся за ней прозвище „Лалла Рук“⁷, сколько с образами сестер Протасовых, свидетельствует и письмо Жуковского к А. И. Тургеневу от 8/20 февраля 1821 г.:

[...] Лалла Рук слишком Сашка. В первый раз, когда я был у Гуфланда, был между нами разговор о религии. [...] Он мне сказал: „Все, что религия представляет святого, *троицей* заключено для меня в одном немецком L: Leben, Liebe, Licht! [...]“. Эти три L нашлись сами собой и в имени Lalla Rookh [Жуковский 1999-2020: 16, 86].

Источник образа долины Кашемира в дневниках Жуковского 1814-1815 гг. сравнительно недавно был установлен, независимо друг от друга, двумя исследователями: И. Ю. Виноцким [Vinitsky 2015: 138-139] и Л. Е. Мисайлиди [Мисайлиди 2020: 125-135]: им оказалась сентиментальная повесть Бернардена де Сен-Пьера „Индийская хижина“ (1790), очень популярная в России на рубеже XVIII—XIX вв. (первый русский перевод появился в 1794 г.). В частности, это следующий фрагмент: „Le malheur ressemble à la montagne noire de Bember, aux extrémités du royaume brûlant de Lahore: tant que vous la montez, vous ne vouez devant vous que de stériles rochers; mais quand vous êtes au sommet, vous appersez le ciel sur votre tête et à vos pieds le royaume de Cachemire“. Таким образом, долина Кашемира, место обетованного счастья суженых, индийской принцессы Лалла Рук и бухарского принца-поэта Алириса, стала в дерптских письмах-дневниках символом все более слабеющей надежды на будущее „счастливое вместе“ с Машей Протасовой.

И в том состоянии воспоминания, в которое Жуковский погрузился при королевском дворе Берлина, всей душой разделив культ памяти королевы Луизы, он читает 13/25 января поэму Т. Мура, а 15/27 января присутствует на „несравненном празднике“, и перед ним воочию проносится видение обетованной, но недостижимой для него земли „счастливого вместе“: „Мнил я зреть благоуханный // Безмятежный Кашемир“ („Лалла Рук“, 1821). Совершенно очевидно, что мгновенный и стойкий импульс такому протяженному во времени взлету поэзии

⁷ Ср. черновую строфу пушкинского романа „Евгений Онегин“: „Подобно лилии крылатой, // Колебясь входит Лала Рук“ [Пушкин 1937-1949: 6, 637].

Жуковского дали его собственные биографические обстоятельства, поэтические ассоциации и воспоминания, не известные никому, кроме самого поэта и пробужденные чисто случайным созвучием сюжета Мура с этими глубинными струнами поэтической души. И в последний раз „явление поэзии в виде Лалла Рук“ отольется в поэзии Жуковского в 1843 г. тем же самым сном, видением и откровением: в тексте посвящения поэмы „Наль и Дамянти“ великой княгине Александре Николаевне, дочери императрицы Александры Федоровны, вновь возникнет долина Кашемира: „Я видел сон: казалось, будто я // Цветущею долиной Кашемира // Иду один; со всех сторон вздымались // Громады гор...“, а в подтексте – образы сестер Протасовых, воспоминание о „двух родных, земной судьбиной // Разрозненных могилах...“ [Жуковский 1999-2020: 5, 96, 98].

Таким образом, неизменно сопутствующие „сюжету Лалла Рук“ домашние, семейные ассоциации Жуковского, связанные с его нереализованными надеждами на семейное счастье 1814-1815 гг. и с переживанием его поздно обретенного семейного счастья, которые с начала и до конца проецируются на свойственное ему романтическое восприятие императорской семейной идиллии, подтверждают вывод Денки Крыстевой, приведенный в качестве эпиграфа к настоящей статье:

Романтическая поэма о любви и семейном счастье, так же как и воспринятая русским сознанием берлинская идентификация русской великой княгини с „тюльпанощеской“ Лалла Рук, позволяют утверждать, что символический образ царственного тюльпана, закодированный в восточном имени, участвовал в сотворении семейного мифа русской монархии о счастье и взаимной любви, об аристократизме власти красоты, неотделимого от романтического культа изящного и идеального мира. Мифологизация Лалла Рук – прусской принцессы, ставшей суженой и женой восточного принца, – это важная составляющая придворной романтической идеализации Александры Федоровны и сотворения ее персонального биографического мифа: образа любимой и любящей супруги и матери в семейном сценарии русской монархии.

Литература

Алексеев 1982: Алексеев М. П. Русско-английские литературные связи: XVIII век – первая половина XIX века // Литературное наследство. Москва, 1982. Т. 91.

Бестужев-Марлинский 1981: Бестужев-Марлинский А.А. Сочинения: В 2 т. Москва: Художественная литература, 1981.

Долгушин 2014: Долгушин Д.В. Миф о королеве Луизе в творчестве В.А. Жуковского // *Сюжетология и сюжетография*. Новосибирск, 2014. № 2, с. 108-114.

Жуковский 1999-2020: Жуковский В.А. Полное собрание сочинений и писем: В 20 т. Т. 1-16. Москва: „Языки славянской культуры”, 1999-2020.

Крыстева 2017: Денка Крыстева. Политическая ботаника В.А. Жуковского в дискурсе придворного романтизма и мифологии монархии: от „Лалла Рук“ к „Тюльпанному дереву“ // *Жуковский: Исследования и материалы*. Вып. 3. Томск: Изд-во Томского университета, 2017, с. 107-138.

Кульман 1900: Кульман Н. К. Рукописи В. А. Жуковского, хранящиеся в библиотеке гр. Александра Алексеевича и Алексея Александровича Бобринских // *Известия 2-го Отделения Императорской АН*. Т. 5. Кн.4. Санкт-Петербург, 1900, с. 1076-1145.

Лебедева 2019: Лебедева О. Б. Европейская драматургия как дидактический материал: Мольер и Гольдони на уроках русского языка великой княгини Александры Федоровны // *Имагология и компаративистика*. № 11. Томск, 2019, с. 39-52.

Мисайлиди 2020: Мисайлиди Л. Е. Образ Кашмира как земли обетованной в дневниках В.А. Жуковского 1814-1815 гг. // *Жуковский и другие. Материалы Международных научных чтений памяти Александра Сергеевича Янушкевича. К 75-летию со дня рождения*. Томск, 17-20 сентября 2019 г. Томск: Изд-во Томского университета, 2020, с. 125-135.

Остафьевский архив 1889: Остафьевский архив князей Вяземских. Санкт-Петербург, 1899-1913. Т. 2. Санкт-Петербург, 1899.

Памяти Жуковского и Гоголя 1907: Памяти В. А. Жуковского и Н.В. Гоголя. Вып. 1. Санкт-Петербург, 1907.

Письма царственных особ 2020: Лебедева О. Б. Великая княгиня и императрица Александра Федоровна (письма к В.А. Жуковскому: подготовка текстов, комментарий) // *Письма царственных особ к В.А. Жуковскому*. Томск: Изд-во ТГУ, 2020, с. 54-77, 246-273.

Пушкин 1937-1949: Пушкин А.С. Полное собрание сочинений: В 16 т. Москва; Ленинград: Изд. АН СССР, 1937-1949. Т. 13.

Рукою Пушкина 1935: Рукою Пушкина. Москва, 1935.

Русская старина 1896: Императрица Александра Федоровна в своих воспоминаниях // *Русская старина*, 1896. № 10, с. 10-69.

Русский Архив 1885: Из путевых заметок В. А. Жуковского во время заграничного путешествия с покойным государем Александром Николаевичем // *Русский архив*. 1885. № 3, с. 331-346.

Фомин 1912: Фомин А. А. Поэт и король или История одной дружбы. Переписка В.А. Жуковского с прусским королем Фридрихом-Вильгельмом IV // *В. А. Жуковский. Издание журнала „Русский библиофил”* (отдельный оттиск). Санкт-Петербург, 1912, с. 134-198.

Gerhardt 1966: Dietrich Gerhardt. Vergangene Gegenwärtigkeiten. Göttingen, 1966.

Grimm 1866: August Theodor Grimm. Alexandra Feodorowna, Kaiserin von Russland. Leipzig, 1866. Bd. 1.

Vinitzky 2015: Ilya Vinitzky. Vasily Zhukovsky's Romanticism and the Emotional History of Russia. Evanstone (Illinois): Northwestern University Press, 2015.

ОТ ВСИЧКИ ИЗКУСТВА ЗА НАС НАЙ-ВАЖНА Е ... ОПЕРАТА
(Класическата историческа руска опера и идеологическото ѝ
инструментализиране)

Клео Протохристова
Пловдивски университет „Паисий Хилендарски“

OF ALL THE ARTS, THE MOST IMPORTANT ONE FOR US IS ...
OPERA
(The Classical Historical-event-based Russian Opera and Its Ideological
Instrumentalising)

Cleo Protokhristova
Paisii Hilendarski University of Plovdiv

Abstract: Drawing upon Denka Krasteva's research on the myths of power and on political metaphors with wider applicability in the eighteenth- and nineteenth-century Russian literature, as well as on Lenin's well-known statement that cinema is "of all the arts, the most important one for us", this paper analyses the ways in which classical Russian opera was ideologically instrumentalised. It discusses operas by Glinka, Borodin, Rimsky-Korsakov and Mussorgsky.

Key words: Russian opera, political myths and metaphors, ideological instrumentalising

Интересът към проблема, поставен във фокуса на настоящия текст, е предпоставен, категорично и безостатъчно, от изследванията на Денка Кръстева, посветени на властовите митове, както и на някои политически метафори с по-широка валидност, налични в руските литературни сюжети от XVIII и XIX век [Кръстева 2013, Кръстева 2015]. Допълнителна провокация, предвидимо, набави актуалността на изследваните от нея проблеми в контекста на трайното, настойчиво възпроизвеждане и инструментализиране на въпросните идеологически конструкции, които парадоксално и плашещо са успели да се внедрят, а и да се легитимират в съвременната политическа конюнктура, при това не само в границите на Русия, а и извън тях.

Вече на следващ етап, изборът именно на руската класическа опера като обект на изследването е следствие от едно лично, твърде общо и непрецизирано впечатление, формирало се постепенно с натрупването на меломански опит, но осъзнато, както става най-често, внезапно и непредвидено. А то е, че независимо от приликите или различията между най-представителните руски композитори, които могат да бъдат констатирани, техните оперни творби по правило са посветени на сюжети, ориентирани около някакво царско присъствие. Това своеобразие става видно дори и при най-беглото запознаване с текста на техните либрета. Понякога достатъчно показателна е дори само формулировката на заглавията им („Княз Игор“, „Борис Годунов“, „Царска годеница“). Особено впечатляващ е случаят с операта на Глинка „Иван Сусанин“, посветена на себеотрицанието на едноименния герой, обикновен селянин, жертвал живота си за спасението на своите сънародници, заглавието на която, по настояване на ръководството на Мариинския театър в Санкт Петербург, където се е подготвяла постановката, още по време репетициите е било променено на „Живот за царя“.

И накрая, като решаващ мотив за така оформилото се недокрай разумно научно начинание дойде припомнянето за онзи прословут цитат на Ленин от разговор с Луначарски през 1923 г., който задължително красеше всеки киносалон от годините на соца – „От всички изкуства за нас най-важно е киното“.¹ Тези думи на Ленин са красноречива илюстрация за трайната нагласа на Русия да използва изкуството с пропагандни цели – нагласа, просъществувала като водещ и определящ фактор не само в годините след Октомврийската революция, по времето на СССР, както и след неговото разпадане, но, както е видно, и през предходните два века, които по инерция сме склонни да мислим като относително по-резистентни към манипулативните идеологизации. Ето защо с въпросното своеобразие на руската менталност тук ще боравим като с презумпция, а що се отнася

¹ Битува мнението, че цитираното изречение е само фрагмент от смятаното за всеизвестно изказване, което в по-приемливата си цялост гласи „Докато народът ни е неграмотен, от всички изкуства за нас най-важни се оказват киното и циркът“ („Пока народ безграмотен, из всех искусств важнейшими для нас являются кино и цирк“). Автентичността на цитата е проблематична, тъй като Луначарски преразказва думите на Ленин в свое писмо, на което се позовават многобройните следващи цитирания. В по-уместния си, кратък (или съкратен?) вариант становището е публикувано в: Ленин В. И. Полн. собр. соч. - 5-е изд. - Т.44. - С.579: Беседа В. И. Ленина с А. В. Луначарским).

до аргументите в подкрепа на производните тези, тях би следвало да набавят следващите наблюдения върху избраните за анализ артефакти – няколко музикални творби, представителни за класическата руската опера: „Иван Сусанин“ (1836) и „Руслан и Людмила“ (1842) на Михаил Глинка, „Княз Игор“ (1869-1887) на Александър Бородин, „Борис Годунов“ (1869/74) и „Хованщина“ (1872) на Модест Мусоргски, „Псковитянка“ (1872), „Царска годеница“ (1898) и „Златното петле“ (1907) на Николай Римски-Корсаков.²

Вън от всяко съмнение е, че класическата руска опера има забележителни постижения и се радва на активен интерес както в Русия, така и, макар и в по-умерен мащаб, и в международен план. Решаваща роля за нейното утвърждаване изиграват силните изяви на нейния най-продуктивен поджанр – историческата опера. Това обстоятелство има дълготрайни последици, тъй като основното значение на историческата опера се проявява преди всичко в способността ѝ да формира националното самосъзнание и общосподелените представи за национална история. Любопитно свидетелство за ефективността на тази ѝ роля предлага едно твърдение на руски историк на православието, според когото руснаците научават за историческото минало на страната си най-вече от операта и литературата.³ Функционализирането на естетическите практики като основен фактор за формиране на исторически представи, чието въздействие решително надхвърля влиянието, осъществявано от образователните институции, е несъмнено извънредно интересен проблем, но за съжаление далеч по-обхванен и сложен, отколкото би могло да го представи евентуалното му обсъждане в границите на настоящото изложение.

Както вече беше споменато, при запознаване с най-представителните творби на руската класическа опера се натрапва впечатлението, че сюжетите им са последователно ангажирани с фигурите на царски особи. На фона на така констатираната настойчива практика да се пишат „царски опери“, вече като следващ етап на наблюденията, може без особени усилия да се съобрази, че в либретата на определящата част от тези опери присъства една ясно разпознаваема митологична матрица – за царя като баща. Редом с въпросната водеща,

² Всяка от творбите е представена в Приложението с основна информация и резюме на либретото ѝ.

³ Борис Кутузов. Русское знаменное пение. Москва: Издательство „Андрей Рубльов“ 2008: 150 [цитирано по Aston 2018: 1].

категорично привилегирана презумпция, същите опери съдържат и други митологеми, като тази за народа като „деца на царя бащица“ или друга, за осмислянето на националната история в модуса на телеологизма, все мисловни конструкти, същностни за руския имперски национализъм.⁴ Същевременно, независимо от митогенния и митопораждащ характер на оперните либрета, поради който творбите излъчват предимно внушения на нивото на абстрактното и извънисторическото, а по подразбиране и на аполитичното, въпросните музикални творби не само не са изолирани от политическите актуалности, характерни за Русия от втората половина на XIX век, а напротив, демонстрират трайна обвързаност с тях и участват в идеологическото им моделиране, вследствие на което определящата част от тях се префункционализират в неприкрита пропаганда на имперската кауза.

Важно е да се уточни, че трайният и неотклонен ангажимент на руската опера с историческата тематика не само не е изключение, но е и проявление на обща тенденция в европейската култура. Достатъчно е да си припомним всеизвестни заглавия като „Набуко“, „Дон Карлос“ и „Ернани“ на Верди или „Вилхелм Тел“ на Росини, за да се уверим, че операта е по принцип интимно свързана с историята. Ето защо явленията, наблюдавани в руското оперно изкуство, е уместно да бъдат анализирани тъкмо в контекста на въпросната тенденция, най-вече с оглед възможността, която наличието на обща насоченост дава, за да се открият и прояснят вероятните отличителни специфики. А в конкретния случай те са значителни, преди всичко защото в никоя друга национална опера не се наблюдава толкова категорично обвързване със собственото историческо минало, колкото в руската. Впрочем, това своеобразие е аналогично на съдържателната ориентация на руската литература от деветнайсети век, ангажирана предимно с националната история.⁵

Възможно обяснение на наблюдавания „оперен национализъм“, който несъмнено е произведен на политическия, предлагат отликите в историческото, културното и политическото развитие на Русия спрямо някакъв мислим общоевропейски модел. За обществено-политическите

⁴ Систематизация на митологемите в руската опера е осъществена в монографията на Рей Астън „Изплетите митове на нацията: исторически теми в руската опера от XIX век“ [Aston 2018: 1], която послужи като основен ориентир за настоящото изследване.

⁵ Изследване на Дан Унгариану, например, установява, че във фазата на най-силното развитие на руския исторически роман, едва 14% от заглавията са посветени на неруска история [Вж. Ungurianu 2007:260].

реалности на Русия успешният и безпроблемен преход от монархия към демокрация, осъществен в страни като Великобритания или Франция, се е оказал невъзможен. Тези реалности не предполагат валидност и на алтернативния модел – на държави, формирани в резултат от дълго възпрепятствано обединение на отделни провинции, какъвто е случаят с Германия или Италия, или – обратно – на разпадането на стари империи, какъвто е случаят с Унгария, Чехословакия, Полша или Норвегия.⁶ Русия от деветнайсети век е самостоятелна, обединена държава с постоянно монархично управление, което нито е било прекъсвано от революция, като във Франция, нито е било контролирано от парламент, като в Англия. За разлика от национализмите в Западна Европа, които обслужват процесите на либерализация, в Русия национализмът се осъществява като средство за осигуряване на унификацията на населението в мащабите на огромна мултиетническа империя. Основан на принципите на автократията, православието и нацията, този национализъм обслужва интересите на монархията, чрез централизиране на властта в православната църква и в самата нея.

Редом с национализма, важен фактор за извънредната и извънмерна валоризация на историята в Русия, както през XIX век, така и по-късно, е митът за изключителността на страната и нейния народ, препотвърден от поражението, което претърпява френското нашествие от 1812 г., предприето от Наполеон. Победата на Русия в тази война ѝ набавя неоспорим аргумент за нейното утвърждаване сред „големите нации“ на Европа и легитимирането ѝ като „велика сила“. Не може да бъде случаен фактът, че още в 1815 г., непосредствено след края на войната, се появява първата оперна версия на сюжета за селянина Иван Сусанин и неговата саможертва в името на родината. По волята на впечатляваща случайност, Катерино Калвос, композиторът на тази творба, чийто основен патос е да осигури възхвала на победата и да подхрани патриотичния подем, значително по-късно, през 1836 г., ще дирижира премиерата на едноименната опера, създадена от Михаил Глинка.⁷

Самият Глинка, още съвсем млад, написва своята опера непосредствено след като завършва учението си в Берлин и се завръща в Петербург. Идеята на свой ред да използва сюжета за Иван Сусанин му е подсказана от В. А. Жуковски, който дори заявява готовност да

⁶ Вж. **Dahlhaus 1980: 89.**

⁷ Вж. **Taruskin 1997: 28** и **Alston 2018: 9.**

напише либретото. Ръководството на Мариинския оперен театър обаче налага на композитора барон Г. Ф. Розен, посредствен, но приближен на двореца поет, който изцяло подчинява либретото на своите верноподанически настроения. Пак по настояване на театъра, както вече беше уточнено, първоначалното заглавие е заменено с „Живот за царя“. Така операта е представяна до Октомврийската революция. Впоследствие, с либрето, преработено основно от поета Сергей Городецки и в нова редакция, тя е поставена през 1939 г. в московския „Болшой театър“ и със заглавие „Иван Сусанин“.

Особено отчетливо тъкмо в тази опера на Глинка на преден план е изведено утвърждаването на царска Русия със средствата на пропаганда, основана на националистическата доктрина. Основна роля в тази доктрина, произведена и стабилизирана по време на управлението на Николай I, играе провиденциализмът, в съответствие с който историята (общата, но и руската в частност) се мисли като предначертано развитие на нациите от тирания към автократия. При Глинка провиденциалисткото тълкувание на историята изненадващо се засреща с оспорващата го идея на Пьотр Чаадаев за съвременната му Русия като страна „извън времето“ или историята.⁸ За разлика от Чаадаев обаче, който приема тази изолираност от историята като недостатък, композиторът, напротив, утвърждава състоянието на извънпоставеност като естествено за народа на Русия и го уподобява на земен рай. Лансирането на тази алтернативна теза е особено осезаемо в началното действие на „Иван Сусанин“⁹, където любовта на Антонида и Сабинин е представена в отчетливо пасторален модус, чието пребъждане може да бъде гарантирано единствено от царя, а неговата закрила е показана като равностойна на божествената. Същевременно, отсъствието на силна царска власт в смутното време принудително въвежда народа в историята, което се мисли като своего рода негативна алтернатива на райския живот извън времето, и съответно бива интерпретирана като аналогия на Грехопадението. В подобен митичен план Иван Сусанин се конкретизира като Христова фигура, чиято саможертва възстановява богоугодното пребиваване на руснаците извън времето и историята, мислено и като призвание. Вече във финала на

⁸ За диалога между либретото на Глинка на визията за руската история на Чаадаев вж. **Alston 2018: 24.**

⁹ За онези, които не познават добре съдържанието на коментираните опери, в Приложението са предложени резюмета на техните либрета.

операта, когато царят поема решително отговорността за сигурността и благополучието на страната, тя отново се връща в идиличното състояние на безвремие, а главната заслуга за спасението на нацията е присвоена на династията на Романови, чието утвърждаване е проектирано директно в парадигмата „грехопадение – изкупление“.

Още по-изявена е митологизацията на националната история в по-късната опера на Глинка „Руслан и Людмила“. Нейният приказничен сюжет е подчинен изцяло на движението към желаната крайна цел – сватбата на Людмила, дъщеря на великия киевски княз Светозар, и младия витяз Руслан. Проектирано в модуса на циклично възобновяващия се жизнен цикъл, временно компрометиран вследствие похищението на Людмила от злодея Черномор, либретото реактуализира архетипната „борба на поколенията“. Антагонист на Черномор, който като представител на по-старото поколение отказва да предаде властта на младите, Руслан възстановява нормалния ход на времето. Тази му роля имплицитно предполага и неизбежност на собствената му (временна) смърт. През ритуална смърт преминава и Людмила. Триумфът на Руслан е пълен, защото, завръщайки се от своята мисия, влиза в бой и с печенези, които застрашават княз Светозар, и ги побеждава. Високата цел на всички тези изпитания е паметта на следващите поколения. Но тъй като релевантността на историческите събития избледнява с времето, в дългосрочен план значими се оказват единствено съхраненият жизнен цикъл и семейните връзки. Националната история окончателно се превръща в семейна, а валидността на така утвърдения принцип дозакрепва презумпцията за Русия като трайно и неусъмнено ситуирана извън времето.

Любопитна манипулация с историческите факти, която обслужва пропагандата на монархическата власт, се наблюдава в двете опери на Николай Римски-Корсаков, свързани с личността на Иван Грозни, вероятно най-отблъскващата царска фигура в историята на Русия. Докато в историята на Карамзин, както и изобщо в културното съзнание на руснаците, Иван Грозни фигурира като жесток и демоничен владетел с неограничена и произволна власт, Римски-Корсаков изобретява изненадваща, по-толерантна и хуманна негова версия, напълно изолирана от реалните исторически факти, свързани с царуването му. В своята първа опера "Псковитянка", оспорвайки историческите факти, композиторият принажда на Иван Грозни неприсъща му бащинска роля, в съответствие със стабилизираната митична представа за „царя

бащица“. Същевременно обаче, следвайки общата програма за ориентация към реалистично изкуство на Могъщата петорка на Балакирев, към която той принадлежи, композиторът си позволява да се отклони от матрицата на мита. Внушението за Иван Грозни като царя-баща, е проблематизирано и компрометирано от присъствието на хора, който отказва да представи народа като негови „деца“, а прякото въвеждане на царя като фактор в развитието на събитията, както и смисълът на собственото му поведение демонстрират ограничеността на ролята му за историческия ход на събитията. Ефектът е нееднозначен и до голяма степен изненадващ в контекста на общите тенденции в актуалното оперно творчество.

На по-свободната интерпретация на фигурата на царя в „Псковитянка“, впрочем обяснима с обстоятелството, че тя е създадена по време на относително по-демократичния режим, поддържан при царуването на Александър II, се противопоставя откровено митогенният образ на Иван Грозни от другата творба на Римски-Корсаков – „Царска годеница“, който е предпоставен от обществено историческите промени, свързани с реакционната политика на Александър III и Николай II. В тази опера, изцяло в съответствие с архетипния сюжетен модел за демона, който се влюбва в невинна девойка, Иван Грозни е въведен в ролята на жестокия владетел, упражняващ волята си както над конкретната, избрана от него жертва, така и над държавата, представена като сатанински свят. На другия полюс е идиличната, подобна на рая реалност, в която живее невинната Марфа, обектът на царската страст.

Интересно развитие в оперната пропаганда на царизма се проявява в „Княз Игор“ на Александър Бородин, където митът за царя-баща претърпява специфична трансформация. В либретото е въведена допълнителна сюжетна линия с доминантна женска фигура, каквато не е налична нито в „Слово за похода на Игор“, нито в използваните като източници средновековни хроники. Във второ действие, по време на отсъствието на княз Игор, съпругата му Ярославна повежда народа, като се изправя едновременно и срещу половците, и срещу брат си, узурпиралия властта княз Галицки. Докато поражението и пленничеството на Игор инвалидира статута му на баща на народа, на Ярославна е приписана митичната властническо-родителска роля, обичайно изпълнявана от бащата. В интерпретацията на Бородин, освен като императрица, която придобива правото на власт, присвоявайки си определено мъжки атрибути, Ярославна е моделирана и в контурите на

Богородица – като застъпница и закрилница на народа си (в контекста, зададен от ролята на Галицки като демон узурпатор, съотносим със Сатаната). Още по-несвойствен за моделната идеологическа схема е инсценираният от Бородин многозначителен дисонанс между величествените, тържествени хорове в началото на операта, и съдържанието на либретото ѝ, посветено на парадигмално за руската история гибелно военно поражение.¹⁰

Вижда се, че през втората половина на XIX век трактовката на националноисторически теми в руската опера става все по-двусмислена. Вероятно обяснение е, че след Кримската война родената от победата над Наполеон национална гордост бива донякъде разколебана. Този поврат в оперното боравене с историята задава нова, идеологически подривна линия на развитие, решителен момент в изявата на която е шедьовърът на Мусоргски „Борис Годунов“. В тази опера, която представя разединен и бедстващ народ, предвождан от разколебан, разкъсан от чувство за вина цар, по феноменален начин всички основни митове, с помощта на които работи руската имперска идеология, са въведени единствено, за да бъдат разколебани и окончателно компрометирани. Решаващ момент е акцентът върху терзанията на Борис заради убийството на престолонаследника Димитрий, превърната в сърцевина на драмата. Впрочем, отговорността на Борис за това убийство е закрепена като презумпция още при Карамзин. Мотивите му обаче са различни.¹¹ Като официален историк на двора на Романови той е трябвало да покаже, че дори трагичните периоди от историята на Руската империя имат своята логика. За него Борис е елемент от обяснението за Смутните времена. Когато Карамзин пише, че „руините на Углич вият към небето за отмъщение“, очевидно Романови се явяват като спасители, водещи Русия към славата. Важно е да се съобрази, че многотомната му история е посветена на Александър I. Същият Карамзин обаче, петнайсет години преди да се появят първите томове на Историята, пише кратко есе за Борис, в което упреква летописците за суровата им присъда над Годунов, като настоява, че Борис е бил толкова прогресивен цар, че би следвало престъплението му да бъде поставено под съмнение. Есето е написано през 1803 г., две години след като Александър I съдейства за свалянето

¹⁰ Вж. **Alston 2018: 9**.

¹¹ В тази част аргументацията следва изцяло изследването на Каръл Емерсън „Bakhtin and Intergeneric Shift: The Case of Boris Godunov“ [**Emerson 1984: 152-153**].

(а може би и за убийството) на собствения си баща, Павел I – обстоятелство, което дава основание за битуващото тогава подозрение, че Александър също, подобно на Годунов, е дошъл на престола „нередовно“, с царевичество (а вероятно и отцеубийство). Оправданието е, че по този начин е бил отстранен цар, който е вреден за Русия, и властта се поема от компетентен владетел. Смъртта на Павел I в Петербург естествено се явява неизказаният подтекст в какъвто и да е разказ за смъртта на Дмитрий в Углич.

Впоследствие този подтекст се променя. Победата над Наполеон и собственото развитие на Александър I в консервативна посока извежда на преден план друг аспект на историята за Годунов – неговата нелегитимност заради липсата на царска кръв. За консервативните режими от Наполеоновата епоха е неоспорима истина, че хората с нисък произход не могат да постигнат политическо величие, освен по пътя на престъплението (валидна както за Наполеон, така и за Борис). Видно е, че Карамзин използва фигурата на Годунов, за да направи поучителни паралели между миналото на Русия и нейното настояще. „Виновността“ на Борис се превръща и в литературна конвенция. В своята „романтична трагедия“ от 1925 г. „Борис Годунов“ обаче Пушкин я интерпретира по коренно различен начин. В много случаи той буквално цитира Карамзин, но именно така и подчертава контраста – идеята за висшата промисъл на историята и Божието възмездие е отхвърлена, пиесата внушава липса на каквито и да е съгласуваност или смисъл в събитията, за да завърши с многозначителното „народ безмолствуєт“.

Като следва вярно Пушкин в либретото си, Мусоргски също проблематизира телеологичната идея на Карамзин за историята на Русия, но за разлика от визията на Пушкин, при него народът вече не е безмълвен. Въвеждащата сцена с коронацията на Борис, която възпроизвежда мита за царя като баща, същевременно оголва илюзорността на този мит със средствата на хоровата драматургия, която отказва да покаже народа като единна и солидарна група, мислима като деца, които очакват закрила от „бащицата“. Решаващ момент в творческото решение на Мусоргски е превръщането на хора в квазипротагонист на операта, който е в маркирана опозиция спрямо доминиращото присъствие на Борис. Хорът компрометира тържеството на коронацията както с директните критични реплики от представители на народа, така и, още повече, с разкриване на фалша във възгласите „Слава на Борис!“, сценично дискредитирани още в началната сцена –

първите думи в спектакъла са на полицай, който заплашва присъстващите с палка, от което става очевидно, че славословията са наложени със сила.

Просветляващ ефект предоставя съпоставката между хорвете при Глинка и Мусоргски. Докато в „Иван Сусанин“ се наблюдава традиционният антифонен хор, който осигурява вокален фон за прослава на героите, като буквално преповтаря думите им, хоровите реплики в „Борис“, напротив, са пародийно двугласни. В тях има несъгласия, свади, страдание и насилие, те не само не подкрепят внушението от героите, но и демонстративно го проблематизират [вж. **Emerson 1984: 157**]. И все пак, ако изтеглянето на водещата роля към хора в „Борис Годунов“ все още е подчинено на конвенцията, която изисква заглавието да назовава името на царя, в следващите си, недовършени опери – „Хованщина“ и „Пугачовщина“, – Мусоргски решително се преориентира към колективни герои.

Самата роля на царя е проблематизирана от противоречивите му чувства по време на церемонията. Дискредитирани са и разказите за края на света на Варлаам и Михаил, развенчани като средство за манипулация. По подобен начин, при сцените в полския лагер с ухажването на принцеса Марина от претендента, представено като спектакъл, режисиран от йезуитския свещеник Рангони, е разграден митът за романтичната любов, но това е вече мит, върху който се крепи операта изобщо. Като провокира осъзнатост за фалша на митовете, използвани от операта, Мусоргски се стреми към нова, реалистична опера, която разграничава истинското от фалшивото. Така на помпозността и церемониалността на ритуалите той противопоставя, с ариите на Борис, сърцевината на изживяваната от него драма, скрита зад проиграваните митове. По този начин композиторият осъществява едновременно и ревизия на историята, и реформа на оперното изкуство. Решаваща в това отношение е ролята на Юродивия, чието присъствие развенчава всички митове, възпроизвеждани от операта, както и самата опера като мит.

В последната си и незавършена опера „Хованщина“ Мусоргски проблематизира мита за царя като баща, като показва не една, а три бащини фигури, които представят конкуриращи се претенции за власт. Сюжетът представя последния опит на старата аристократична класа на болярите да утвърди властта си по време на регентството на София Романова. Начело са съперниците княз Иван Ховански, староверецът

Досифей и Василий Голицин. Претенциите им за престола се основават на различните идеологии, въведени в остър конфликт. Ховански, безпринципен, но жизнеспособен (той е единственият, който е създал потомство), залага на езическите енергии, излъчвани от миналото на Русия. Като предводител на стрелците, който поощрява техните ексцесии, той се стреми да постави сина си Андрей на трона. За разлика от него Досифей е моделиран като баща, подобен на християнския Бог. Стремещт му към бягство от света, продиктуван от невъзможността да намери решение на проблемите обаче, го показва като безсилен да се справи с историята и единствен изход за него е самоунищожението. Третият претендент Голицин, от своя страна, е разкъсан между амбицията си за реформи по западен образец и непреодолимите си мракобеснически нагласи. В критична ситуация, която би следвало да ги обедини, за да преутвърдят силата си, тримата се изтощават в борба помежду си. В резултат на това те са пометени от възхода на Петър I, представител на следващото поколение. Това поредно оперно реактуализиране на мита за жизнения цикъл обаче е лишено от оптимизма, с който е представено от Глинка в „Руслан и Людмила“. Петър I остава напълно извън сцената като безлична сила и, въпреки че именно той е решаващият фактор в драматичното развитие, не е показано приветстването му като цар. Макар и дискретно, персоналистичната концепция за бащицата цар се оказва отменена, за да се утвърди нов тип държава, на безличното, макар и ефективно и прагматично управление.

Същата линия на дискриминация на идеологемите, пропагандирани с помощта на оперното изкуство, кулминира в началото на XX век с късния опус на Римски-Корсаков „Златното петле“, творба, оценявана като неприкрита сатира на царизма и на руския национализъм, отговор на руско-японската война от 1904-1905 г.¹² В нея фигурата на владетеля е демонстративно карикатурна – цар Додон е тъп и непохватен, но пък извънредно самомнителен и агресивен. Предположението, че царицата на съседната страна би могла да го нападне, предизвиква изпреварваща инвазия от негова страна. Синовете му са некадърници (изпратени с войските си да нападнат съседна държава, те успяват да се избият взаимно). С тази си опера композиторият създава на практика политически театър. Неслучайно поставянето ѝ е било препятствано от цензурата – тя осмива руската

¹² Вж. **Frolova-Walker 2018: 197-222.**

държава, чиято гордост я довежда до унижително поражение. Но и още нещо, като в криво огледало в нея се оглеждат националистическите увлечения на руската опера от предходните седем десетилетия, с производните им манипулации и компромиси.

Осъществените дотук наблюдения върху избраните творби показват, че в развитието на класическата руска опера се проявява характерна логика. Ако на по-ранен етап композиторите приемат неусъмнено националистичните митове и се вписват без съпротива в стабилизираната идеологическа матрица, от определен момент насетне, основно след Кримската война, операта започва като че ли да проявява собствена воля и да се съпротивлява на идеологическия натиск, при това все по-ефективно. От вярното следване и възпроизвеждане на стабилизираните идеологеми (в „Живот за царя“, „Руслан и Людмила“, „Псковитянка“), през отделни сигнали за разколебаване или по-осезателно изместване от парадигмата („Княз Игор“, „Царска годеница“), до подриването и имплицитното им отрицание („Борис Годунов“ и „Хованщина“), а впоследствие и остро сатиричната им, карикатурна интерпретация („Златното петле“), руската опера извървява път на удивителни трансформации и забележителна еманципация. При това не със свои периферни или второстепенни прояви, а на територията на всепризнатите си шедеври. Подобна воля за съпротива на изкуството срещу произвола на политическите му употреби е прелюбопитен феномен, който не само заслужава по-нататъшно задълбочено научно изследване, но и със самото си наличие набавя основание за някаква плаха вяра или утеха в окаяната ни актуалност на безверие и безутешност.

ЛИТЕРАТУРА

Кръстева 2013: Кръстева Д. Политически метафори и сюжети в руската литература на XVIII-XIX век. (Литература-идеологическа история - неофициални разкази за двореца). Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2013.

Кръстева 2015: Кръстева Д. Владетелят, престолонаследникът и писателят наставник в епохата на Николай Първи. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2015.

Alston 2018: Alston Ray. Singing the Myths of the Nation: Historical Themes in Russian Nineteenth-Century Opera. Ohio State University, 2018.

Dahlhaus 1980: Dahlhaus Carl. Between Romanticism and Modernism. Translated by Mary Whittall. Berkeley: University of California Press, 1980.

Emerson 1984: Emerson Caryl. Bakhtin and Intergeneric Shift: The Case of Boris Godunov. *Studies in 20th Century Literature*. Vol 9, Issue 1. Special Issue on Mikhail Bakhtin. 1984 (Fall), pp. 145-167.

Frolova-Walker 2018: Frolova-Walker Marina. Staging Defeat: *The Golden Cockerel* and the Russian-Japanese War. In: *Rimsky-Korsakov and His World*. Princeton: Princeton University Press, 2018, pp. 197-222.

Taruskin 1997: Taruskin Richard. *Defining Russia Musically: Historical and Hermeneutical Essays*. Princeton: Princeton University Press, 1997.

Ungurianu 2007: Ungurianu Dan. *Plotting History: the Russian Historical Novel in the Imperial Age*. Madison: University of Wisconsin Press, 2007.

ПРИЛОЖЕНИЕ:

„Борис Годунов“ – музикална драма в четири действия и пролог от Модест Мусоргски (1869)

Либрето - Модест Мусоргски, по едноименната трагедия от Пушкин и исторически текстове от Николай Карамзин

При стените на Новодевическия манастир край Москва болярите предлагат на Борис Годунов да поеме царството. Царските пристави карат хората отвън също да се присъединят към молбата им, но Борис отказва. Появяват се слепи богомолци, които призовават всички да се молят за спасението на Русия.

На площада пред Успенски събор княз Шуйски обявява, че Борис Годунов е избран за цар. Започва коронацията, всички приветстват новия цар. Борис Годунов обаче има зловещо предчувствие.

В манастирска килия старият монах Пимен пише летопис. До него е младият монах Григорий. В разговора им Пимен се отдава на спомени за цар Иван за сина му Димитрий, законния наследник на престола, убит от Борис Годунов. Съобразявайки, че с Димитрий са връстници, Григорий решава да вземе името на царския син и да предяви претенции за престола. Намерението му е да премине границата и да стигне до Полша. При бягството си е преследван, но успява да се изплъзне.

В царските покои в Кремъл дъщерята на Борис, Ксения, плаче над портрета на своя загинал годеник, докато синът му Фьодор разглежда картата на Русия. Борис се измъчва от угризения на съвестта, преследва го образът на убития царски син. Идва княз Шуйски с вестта, че в Литва се е появил самозванец, който се представя за престолонаследник. Борис иска от Шуйски да му разкаже истината за убийството на царския син Димитрий. Картината на убийството на спящото дете ужасява царя и останал без сили, измъчван от халюцинации, той моли Бог да се смили над престъпната му душа.

В Сандомирския замък в Полша Марина, дъщеря на войводата Мнишек, мечтае да завладее московския престол, като за целта иска да използва Самозванеца. Тя има подкрепата на католическия монах-иезуит Рангони. На организиран от бащата бал йезуитът съобщава на Григорий, че Марина го обича. Григорий бърза да я посети, но Рангони го кара да изчака. След като гостите си отиват, Марина с досада изслушва

любовното признание на Григорий. Условието да бъде негова е той да завладее Москва начело на полските войски и да заеме престола.

Пред храма „Василий Блажени“ в Москва се е събрал народ, който чака излизането на царя. Говори се, че цаският син Димитрий е жив и идва с войската си към Москва. На сцената се появява Юродивия, който се хвали с паричката си, а когато деца му я отнемат, той се оплаква на царя и го моли да заповяда да убият децата така, както той е убил малкия царски син. Шуйски иска да го накаже, но Борис го спира и казва на Юродивия да се помоли за царя си. Юродивия отказва с аргумента, че не бива да се моли за него и го нарича цар Ирод. Народът е ужасен от думите му, а Борис е дълбоко развълнуван.

В Кремъл на заседание на Думата се обсъжда как да бъде наказан Самозванец. Трябва обаче първо да бъде заловен. Идва княз Шуйски и разказва за състоянието на Борис. Появява се и самият цар, който изглежда обезумял, но постепенно се овладява. Довеждат монаха Пимен. Борис се надява, че разговорът със стареца ще успокои измъчената му душа, но чува от него, че на гроба на царския син Димитрий станало чудо – спял старец чул гласа на детето и прогледнал. Борис пада без сили, и като благославя сина си, завещавайки му трона, умира.

Разраства се селско въстание. Група бунтовници се подиграват на заловен от тях болярин. Идва Юродивия. Появяват се монасите-скитници Варлаам и Мисаил, които разказват за извършеното от Борис убийство на царския син Димитрий и предсказват апокалипсис. Влиза Самозванец с войска и приканва всички да тръгват с него към Москва. Остава само Юродивия – той оплаква Русия, предричайки тежки изпитания и нахлуване на вражески сили.

„Златното петле“ – фантастична приказна опера от Николай Римски-Корсаков (1908)

Либрето: Василий Белски (по едноименната приказка на Пушкин)

Мистериозен астролог излиза пред завесата и обявява на публиката, че макар и историята, която ще разкаже, да е измислена и много стара, в нея има истинска и валидна поука.

Тромавият и непохватен цар Додон е убеден, че страната му е заплашена от съседната държава Шемаха, управлявана от красива царица. Той се допитва до астролога, който му доставя вълшебен златен петел като защита. Когато петелът потвърждава, че съседната страна наистина таи териториални амбиции, Додон решава да я нападне превантивно, изпращайки армията си под командването на своите двама синове. Синовете му обаче са толкова некадърни, че успяват да се убият един друг на бойното поле. Тогава Додон решава сам да ръководи армията, но по-нататъшното кръвопролитие е предотвратено, защото, когато вижда красивата царица, старият цар се влюбва до полуца. Самата тя поощрява страстта му и го подтиква да ѝ направи предложение за брак, което приема с престорена свенливост. След великолепно сватбено шествие, астрологът се появява и припомня на Додон, че е обещал да му изпълни каквото и да е желание, ако успее да му помогне. Царят потвърждава обещанието си и тогава астрологът заявява, че иска царицата. Изпаднал в ярост, царят го поваля с удар на жезла си. Златният петел обаче, верен на истинския си господар – астролога, се нахвърля върху царя и започва да го кълве по врата. Додон пада мъртъв. Небето потъмнява. Когато отново просветва, царицата и златният петел са изчезнали.

От дъното на сцената се появява отново звездоброецът и произнася загадъчните думи: *...Живите лица ний двама тук с царицата сме само. Всичко друго бе блян, мечта, призрак блед и пустота...*

„Иван Сусанин“ – опера от Михаил Глинка (1839)

Либрето – Сергей М. Городецки

Наемните войски на полския крал Сигизмунд III са нахлули в Русия. За руския народ настава тежък период, но той не се подчинява на завоевателите. Минин и Пожарски призовават народа да се вдигне на освободителна борба.

До село Домнино е дошла вестта, че руските опълченци са спечелили битката с нашествениците. Селяните очакват завръщането на руските воители. Антонида, дъщерята на Иван Сусанин, чака с трепет годеника си Собинин, който също се е сражавал с врага. Той се появява с отряда си и разказва на Сусанин за събитията. Въпреки радостните вестии, Сусанин е тревожен. Антонида моли баща си да определи деня на сватбата. Той смята, че моментът не е подходящ, докато враговете се намират на руска земя, но все пак се съгласява.

В двореца на крал Сигизмунд полските шляхтичи празнуват, убедени, че Русия скоро ще бъде изцяло покорена. Веселието им е прекъснато от пратеник, който съобщава, че въстаналият руски народ, предвождан от Минин, е обградил поляците и сега ги заплашва гибел. Кралят заповядва нови войски да се включат в боя, за да ударят врага в гръб.

В къщата на Иван Сусанин се подготвя сватбата на Антонида и Собинин. Радостната вест, че Минин е нанесъл ново поражение на поляците, вдъхновява мечтата на малкия Ваня да се присъедини към руската войска. Неочаквано нахлуват въоръжени поляци, които заповядват на Сусанин да ги заведе в лагера на Минин. Той твърдо отказва, заплашват го със смърт, опитват се да го подкупят. Сусанин решава да измами нашествениците. Преструвайки се, че приема предложеното му злато, той прошепва на Ваня да отиде до лагера на Минин и да го предупреди, след което повежда поляците към непроходими горски гъсталаци, където ги очаква сигурна гибел.

Ваня успява да изпълни заръката на баща си. Минин събира войските си, взема момчето за водач и тръгва срещу поляците.

Сред непроходима гора изморените и премръзнали поляци разбират, че Сусанин ги е заблудил. Опитват насила да го накарат да ги изведе, но той отказва и те го убиват. Сусанин умира горд, че е изпълнил своя дълг пред родината.

На Червения площад в Москва народът се е събрал, за да ознаменува победата си. С възторжени възгласии посрещат доблестни воители, избавили родината от нашествениците, и възпяват храбреците, загинали за свобода.

„Княз Игор“ – опера от Александър Бородин (1887)

Либрето – Александър Бородин, въз основа на „Слово за похода на Игор“

В древния руски град Путивл народът се е събрал, за да изпрати войската на бой срещу куманите (половците). Докато княз Игор и синът му Владимир се прощават

с близките си, слънцето внезапно се скрива. Всички виждат в затъмнението зла поличба, но Игор все пак започва похода си, като възлага на княз Галицки, брат на жена му Ярославна, да се грижи за нея. В отсъствието на Игор Галицки живее разпуснато, пирува и безчинства. Ярославна тъгува за Игор, но е притеснена и от своеволията на брат си, който дори предявява претенции за престола. Предизвикана, тя му се противопоставя и поема властта в ръцете си. Идват боляри с вестта, че руските войски са разбити, а Игор и синът му са в плен. Тревожният звън на камбаните известява, че врагът е наблизил и всички тръгват да защитават града си.

В лагера на половците дъщерята на хан Колчак и синът на Игор се влюбват един в друг. Ханът поощрява любовта им, като се надява да спечели княза за свой съюзник и с негова помощ да покори останалите руски княжества. Но Игор не се помирява със съдбата на народа си. Покръстен половчанин му предлага да организира бягството му, но той отказва, тъй като това не подобава на сана му. Войската на хана са завръща победоносно, Игор разбира какво е сполеляло Путивл и решава да избяга. Дъщерята на хана чува уговорките за бягство и моли Владимир да не я изоставя, но чувството му на дълг надделява. Тогава тя обявява тревога, при което Игор все пак успява да избяга. Владимир обаче е заловен. Всички очакват, че ще бъде наказан със смърт, но ханът обявява, че той е бъдещият му зет.

Путивл е опожарен. Задават се конници, един от тях е княз Игор, който се завръща. Всички го приветстват радостно.

„Псковитянка“ – опера от Николай Римски-Корсаков (1873)

Либрето – Николай Андреевич, по едноименната драма на Лев Александрович Мей с допълнителни текстове от Модест Мусоргски и Всеволод Крестовски

Псков. 1570. Иван Грозни безчинства в побратимения с Псков град Новгород. Гражданите на Псков подготвят въстание. Техният предводител Туча е любимият на княгиня Олга, дъщеря на княз Токмаков, но тя е сгодена за болярина Никита Матута, комуто Токмаков казва, че Олга не е негова дъщеря, а на снаха му Вера Шелога, а той не знае кой е истинският ѝ баща.

Пратеник от Новгород съобщава, че царят ще нападне Псков. Токмаков се опитва да успокои тълпата, но Туча и съмишлениците му се готвят за съпротива.

В дома на Токмаков цар Иван вижда Олга, пита за нея и научава за самоличността на майка ѝ. Дълбоко развълнуван, решава да пощади града.

Олга и Туча се срещат в гората, за да се сгодят. Появява се обаче Матута с хората си и отвлича Олга.

В лагера си царят продължава да мисли за Олга. Той научава, че е отвлечена от Матута. Разгневен, заповядва да я доведат и се обръща към нея с „Олга Ивановна“, намек за истинския ѝ баща. Тя го моли да я защити от Матута. Царят нарежда да я отвеждат в Москва, а жених ще ѝ избере самият той. Когато Туча бъде заловен, ще го остави жив, но в затвора. Олга продължава да моли за милост и му казва, че винаги го е боготворяла, още от най-ранна възраст.

Туча и войските му нападат. При отблъскването им Олга е простреляна смъртоносно. Над тялото ѝ Иван Грозни разкрива, че е неин баща.

„Руслан и Людмила“ – опера от Михаил Глинка (1842)

Либрето – Михаил Глинка и Валериан Ширков, по едноименната поема на Пушкин (1820)

На сватбеното тържество на Людмила, дъщеря на великия киевски княз Светозар, и Руслан, внезапно дворецът е разтърсен от страшен гръм, настава мрак, а когато той се разсейва, Людмила е изчезнала, похитена от неизвестна сила. Руслан и още двама витязи, също влюбени в Людмила – Ратмир и Фарлаф, тръгват да я търсят. Князът обещава, че този, който я доведе, ще стане неин съпруг.

Храбрите воители срещат по пътя си както помощ, така и злонамереност. Руслан научава от добрия вълшебник Фин, че годеницата му е открадната от злия Черномор, че тя все още го обича и го чака да я спаси. Фин му разказва и за своята любов към надменната красавица Наина, която с магия накара да се влюби в него. После обаче избягал от нея, а тя се превърнала във вещица, която си отмъщава, като преследва всички влюбени. По-късно на пътя му се изпречва огромната глава на витяз, станал жертва на злите магии на Черномор. Главата предизвиква Руслан, той влиза в битка с нея и я побеждава с един удар. Появява се огромен меч. Умирайки, главата успява да каже на Руслан, че само с този меч той може да победи злодея.

Фарлаф, който се оказва страхливец и е на път да се откаже от търсенето, се сблъсква с Наина. Тя го съветва просто да следва Руслан, а когато съперникът му намери и спаси Людмила, да го убие и да отведе момичето. Наина се опитва да примамва витязите в замъка си, изпълнен с прекрасни сирени и русалки. Нейна жертва става рицарят Ратмир, който губи разсъдък си, пленен от песните и танците им. Той успява да се спаси, благодарение на някогашната си, забравена любима Горислава. В двореца е примамен и Руслан, също заслепен от съблазнителите и изкушенията. Внезапната поява на вълшебника Фин спасява Руслан и Ратмир. Те са призовани да продължат да търсят Людмила. В смъртоносния дуел между Руслан и Черномор, благодарение на вълшебния меч, витязът побеждава, но злодеят е направил заклинание на Людмила и тя е заспала непробудно. Руслан я взема и тръгва с преданите си приятели към Киев. Когато спира, за да си почине, Фарлаф го напада, убива го, открадва Людмила и се отправя към Киев. Фин връща Руслан към живота и витязът тръгва по дирите на Фарлаф. По пътя към Киев той се сражава с печенези, тръгнали в нападение срещу княз Светозар, и ги побеждава.

В двореца на княза, с помощта на вълшебен пръстен, даден му от Фин, Руслан разваля магията на Черномор и Людмила отваря очи. Настъпва най-щастливият миг за двамата влюбени. Всички ликуват и прославят Руслан и Людмила.

„Хованщина” – народна музикална драма от Модест Мусоргски (1886)

Либрето: Модест Мусоргски

Утро над Москва. Стрелците са завзели властта. На Червения площад е поставен каменен стълб с надпис, описващ победата им над боярите. Бояринът Шакловити диктува донесение до цар Петър, в което съобщава за бунта и решението на княз Иван Ховански да върне в Русия стария ред и да постави на престола на Московското царство сина си Андрей. Край колоната с надписа се тълпят хора, те молят Писаря да им прочете надписа. Писарят отказва, но накрая отстъпва. Всички са обезпокоени от страшните вести. На площада се появява голяма група стрелци начело с княз Иван Ховански. От групата се отделя синът му Андрей. Той е забелязал красивата девойка Ема, която отдавна харесва. Увещава я да тръгне с него, но тя

отказва. Младата разколница Марфа, доскорошна любима на Андрей, става свидетел на сцената. Заедно със стрелците на площада се връща Иван Ховански. Той също харесва Ема и заповядва на подчинените си да му я доведат. Синът му обаче е готов дори да я убие, но не и да я отстъпи на баща си. Водачът на разколниците Досифей се намесва и заповядва на Андрей да прибере оръжието си. Напомня, че не е време за караници, нужно е да бъде защитена православната вяра.

Княз Василий Голицин, любимецът на княгиня София, е в лошо настроение. Той е наредил да повикат в кабинета му Марфа, известна като гадателка, за да узнае бъдещето си. Разколницата му предсказва, че ще изпадне в немилост и че го очаква заточение. Смутен от думите ѝ, Голицин заповядва на слугите си да я хвърлят в реката. Скоро след това при него идват противниците на царя Иван Ховански и Досифей. Голицин и Ховански са съмишленици, но и тайни съперници. Възниква остър спор, който водачът на разколниците напразно се опитва да прекрати. Внезапно в кабинета се втурва Марфа, успяла да се спаси от ръцете на убийците. Помогнали са ѝ минаващи поддръжници на царя. Болярин донася вестта, че Петър е научил за готвения заговор, нарекъл го е „хованщина” и е заповядал да бъде смазан. В свободното си селище стрелците се веселят, а привържениците на старата вяра пеят своята песен. Тук е и Марфа, която изживява тежко раздялата си с княз Андрей. Идва Досифей, който се опитва да я утеши. Празненството е прекъснато от съобщението, че царската конница приближава към селището. Настава смут. Стрелците молят Иван Ховански да ги поведе срещу войските на Петър, но за тяхна изненада той отказва да тръгне на бой срещу царя и ги съветва да се приберат по домовете си. Князът се укрива в имението си край Москва. Голицин го е предупредил, че животът му е в опасност. Той е неспокоен и се опитва да се развлече с вино и песни. Идва боляринът Шакловити с покана от княгиня София да присъства на съвета. Когато Ховански, в парадни дрехи, напуска дома си, към него се спуска наемник на болярина и го пробожда с кинжал.

На площада пред църквата „Василий Блаженни” е издигнат ешафод. Петър се е разправил с мнозина от заговорниците, ще бъдат обезглавени и други. Княз Голицин е изпратен на заточение. На конницата е заповядано да обкръжи и манастира на разколниците. Марфа съобщава на княз Андрей за пропадането на заговора. Той не ѝ вярва и надува своя рог, за да събере подчинените си, но внезапно вижда колона стрелци, отвеждани за екзекуция, разбира, че всичко е загубено, и моли Марфа да го спаси. Тя го повежда към убежището на разколниците. Идва заповед на Петър за помилване на стрелците. В горския си лагер разколниците са подготвили своето самоизгаряне. Със съзнание за отговорността си и обхванат от дълбока скръб, Досифей призовава всички да се хвърлят в огъня и да изгорят в името на старата православна вяра. Разколниците, облечени в бяло, избират човека, който ще запали огъня. Тази чест се пада на Марфа. Разколниците влизат в буйния огън. Заедно с тях загива и Андрей.

„Царска годеница“ – опера от Николай Римски-Корсаков (1898)

Либрето: Игор Ф. Тюменев по едноименната пиеса на Лев Мей

Опричникът Грязной обича Марфа, дъщерята на търговеца Собакин, въпреки че има и друга любовница – Любаша, която пренебрегва. В Марфа е влюбен и боляринът Ликов, когото и тя обича. В ревността си Грязной поръчва на царския лекар

Бомелиус магическа отвара, с която да я привлече към себе си. Подслушала разговора им, Любаша на свой ред поръчва отвара, която да спре любовта на Грязной към Марфа. Бомелиус се съгласява при условие Любаша да се сгоди за него.

Междувременно цар Иван Грозни си търси нова булка сред най-добрите аристократични девойки в Русия. На тържеството по случай годежа на Марфа с Ликов пристига новината, че царят е избрал Марфа. Грязной е прибавил любовната отвара в питието на Марфа.

В двореца на царя Марфа се разболява тежко. По внушение на Грязной Ликов е обвинен в опит за убийството ѝ и е екзекутиран. Когато научава, че Ликов е мъртъв, Марфа полудява. Грязной признава, че е прибавил отвара в питието ѝ, а след като научава, че тя е била отровна, моли самият той да бъде екзекутиран. На свой ред Любаша признава, че е разменила отварите и в гнева си Грязной я убива, след което е отведен в затвора, за да бъде екзекутиран. В лудостта си Марфа взема Грязной за Ликов и го кани да я посети, след което умира.

ЛИТЕРАТУРА И ФИЛОСОФИЯ

ДОКУМЕНТАЛНИ БЕЛЕЖКИ ПО ТЕМАТА *ДОСТОЕВСКИ И НИЦШЕ*

Николай Нейчев
Пловдивски университет им. Паисия Хилендарского

DOCUMENTARY NOTES ON THE TOPIC *DOSTOEVSKY AND NIETZSCHE*

N. Neychev
“Paisii Hilendarski” University of Plovdiv

Abstract: The proposed work aims to shed more light on some issues that remain controversial in the research on the Dostoevsky – Nietzsche topic. The study is an attempt to answer the following questions: 1) When exactly did Friedrich Nietzsche become acquainted with the work of Fyodor Dostoevsky. 2) To what extent and which specific works the German philosopher knew (read) by the Russian writer. For this purpose, the study uses the documentary method, which examines the most extensive material from the written heritage of Friedrich Nietzsche (letters, draft fragments, excerpts from philosophical works) relevant to the personality and work of Dostoevsky.

Key words: Nietzsche, reception, Dostoevsky, “Thus Spoke Zarathustra”, “The Antichrist”, “Notes from Underground”, “Crime and punishment”, “The Idiot”, “Demons”

Темата *Достоевски и Ницше* интересува изследователите още от началото на ХХ век, та чак до наши дни¹. Най-общо проблемът е разработван от науката в две направления. Първото е свързано с възможното *влияние* на руския писател *върху* идеите на немския философ, а второто – с въпроса дали и до каква степен се открива *сходство* в светогледните позиции на двамата автори.

Ние няма да се задълбочаваме в тези проблеми. Целта на настоящата работа е по-различна: върху документална основа да се установи възможно най-точно *кога* и в *какъв обем* немският философ се е „запознал“ с творчеството на руския писател.

Кога Ницше „открива“ Достоевски?

Ето какво споделя Ницше в едно писмо от Ница (23 февруари 1887 г.) до Франц Овербек²:

¹ Подробно за историята на рецепцията между двамата автори – вж.: [Дудкин 1973: 678 – 688; Morillas 2016: 271– 294, тук и обстойна библиография по проблема].

² Franz Camille Overbeck (1837 – 1905) – протестантски теолог, приятел на Ницше от Базел. Познанството им датира от 1870 г.

Преди няколко седмици дори не знаех името на Достоевски³ – аз съм необразован човек, който не чете никакви „списания“⁴! Случайно посягане в книжарница и пред очите ми попадна творбата *L'esprit Souterrain* („Записки от подземие“ – Н. Н.), която току-що беше преведена на френски⁵ [...]. **Инстинктът за родство** (или как да го нарека?) веднага проговори, радостта ми беше необикновена [...]. Има два романа, първият всъщност е музикално произведение, много странна, много негерманска музика; вторият е гениален трик в психологията, един вид подигравка с γνῶθι σαυτόν⁶ [*Nietzsche Briefe, 1887: № 804*]⁷.

Впрочем името на Достоевски се среща и още *по-рано* в кореспонденцията на Ницше. В края на писмото от 12 февруари 1887 г. до същия адресат той задава въпроса: „Писах ли ви за И<полит> Тен⁸? И че той ме намира за „безкрайно внушаващ“? **А за Достоевски?**“⁹. А в

³ Подчертаното с получен шрифт, освен специално уговорените случаи, навсякъде е мое – Н. Н.

⁴ Както отбелязват изследователите Антонио и Жорди Морилас, казаното от Ницше „разбира се, не е вярно“, тъй като още в писмата му от 1869 г., та до чак до декември 1888 г. (т. е. непосредствено преди 3 януари 1889 г., когато настъпва душевното разстройство на философа), се срещат многобройни примери за това, че Ницше „чете списания“ като *Journal des débats* и *Revue des deux Mondes* [вж. *Morillas 2016: 275*].

⁵ Ницше не е съвсем коректен, когато пише, че текстът на „Записки от подземие“ е „току-що преведен на френски“ (**daseben ins Französische übersetzte**), тъй като преводът е по-ранен – от 1886 г. Става дума за изданието: Th. Dostoïevsky. *L'Esprit souterrain* (traduit et adapté [Ely Halpérine-Kaminsky](#), [Charles Morice](#)). Paris: Plon, 1886.

⁶ Γνῶθι σαυτόν – „Познай себе си“ – надпис върху стената на древногръцкия храм на Аполон в Делфи.

⁷ С „№“ отбелязваме номера на писмото в кореспонденцията на Ницше. В оригинал пасажът изглежда така: „**Von Dostoiëwsky wußte ich vor wenigen Wochen auch selbst den Namen nicht** — ich ungebildeter Mensch, der keine „Journale“ liest! Ein zufälliger Griff in einem Buchladen brachte mir das eben ins Französische übersetzte Werk *l'esprit Souterrain* unter die Augen (...) **Der Instinkt der Verwandtschaft** (oder wie soll ich's nennen?) **sprach sofort, meine Freude war außerordentlich** (...). Es sind zwei Novellen, die erste eigentlich ein Stück Musik, sehr fremder, sehr undeutscher Musik; die zweite ein Geniestreich der Psychologie, eine Art Selbstverhöhnung des γνῶθι σαυτόν“ [ibidem].

⁸ Става дума за известния френския философ, теоретик на изкуството и литературата, историк и психолог Иполит Тен (*Hippolyte Adolphe Taine, 1828 – 1893*).

⁹ Срв.: „Habe ich Dir von H. Taine geschrieben? Und daß er mich „infiniment suggestif“ findet? **Und von Dostoiëwsky?**“ [*Nietzsche Briefe, 1887: № 798*]. В очерка на В. В. Дудкин, посветен на темата *Достоевски – Ницше* е допусната *неточност*. Изследователят е прав, когато изтъква, че „за първи път името на руския писател се споменава“ в това писмо на Ницше до Франц Овербек от 12 февруари 1887 г., но то се споменава само във фразата: „Und von Dostoiëwsky?“, докато В. Дудкин цитира съдържанието на писмото от 23 февруари 1887 г. (което приведохме по-горе) [вж. Дудкин 1973: 681]. В руското издание на епистолярното наследство на Ницше това писмо изобщо *липсва* [вж. *Ницше 2007: 266*].

писмо до Хайнрих Кьозелиц¹⁰ (от 13 февруари 1887 г.) след въпроса: „Познаваш ли Достоевски?“ – Ницше направо заявява: „Освен Стендал никой не ми е доставял толкова удоволствие и изненада: психолог, с когото „се разбирам““¹¹.

З а б е л е ж к а : Думите на Ницше, написани в началото на 1887 г., че „преди няколко седмици дори *не знаех името* на Достоевски“, предизвикват основателни съмнения у критиците. Като обръща внимание на „руското“ обкръжение на философа, изследователят В. Дудкин правилно отбелязва следното: „на първо място, Р. Вагнер с неговите многобройни руски запознанства, след това Малвида фон Майзенбург¹² – възпитателката на децата на Херцен, Олга Херцен и накрая Лу Саломе¹³, която по-късно пише много за руската литература в немската преса. При това Ницше изобщо е проявявал определен интерес към руската литература. В личната му библиотека се намират съчиненията на Пушкин, Лермонтов, Гогол, Г. Данилевски¹⁴. Поради което е напълно възможно да допуснем, че Ницше така или иначе **е чувал за Достоевски**“ [Дудкин 1973: 681].

Още в писмо от 4 август 1869 г. до училищния си приятел Густав Круг (*Gustav Krug*, 1844 – 1902) Ницше говори за контактите си с „руския държавен съветник и автор на редица статии за Берлиоз в

¹⁰ *Johann Heinrich Köselitz* (1854 – 1918) – немски писател и композитор, който има дългогодишно приятелство с философа. Ницше му дава псевдонима Петер Гаст (*Peter Gast*), с който псевдоним той се подписва като редактор и съставител на посмъртния незавършени трактат на Ницше „Воля за власт“ (за това вж. по-нататък).

¹¹ „**Kennen Sie Dostoiewsky? Außer Stendhal hat Niemand mir so viel Vergnügen und Überraschung gemacht: ein Psychologe, mit dem „ich mich verstehe“** [Nietzsche *Briefe*, 1887: № 800]. В руското издание на писмата на Ницше този пасаж неизвестно защо *е изпуснат* [вж. Ницше 2007: 266 – 267].

¹² Малвида фон Майзенбург (*Malwida von Meysenbug*, 1816 – 1903) е немска интелектуалка, приятелка и покровителка на Ницше. Познанството им датира от 1873 г.

¹³ Лу Андреас-Саломе (*Lou Andreas-Salomé*, 1861 – 1937) е германско-руска психоаналитичка и писателка. Познанството ѝ с Ницше датира от април 1882 г. Отношенията им са сложни и те се разделят през есента на 1882 г. През 1894 г. Лу Саломе издава прочутата си книга, посветена на приятеля ѝ Фридрих Ницше – вж.: [Andreas-Salomé 1894].

¹⁴ За това какви съчинения на тези руски автори е притежавал Ницше в личната си библиотека – вж.: [Библиотека 2003: 34, 59, 90, 137]. Що се отнася до творби на Достоевски, тук е мястото да отбележим, че без съмнение Ницше е закупувал, заемал от приятели или от библиотеката в Ница книгите на руския писател, но по една или друга причина те не са се запазили в неговата лична библиотека – по въпроса вж. [Morillas 2016: 293].

Gazette de St. Petersbourg, г-н Серов¹⁵, когото Ницше „горещо препоръчва“¹⁶. За своето „руско обкръжение“ философът пише така до Малвида фон Майзенбург от 12 май 1887 г.: „в днешна Европа се чувствам свързан само с най-интелектуалните французи и **руснаци**, а въобще не с моите образовани сънародници, които правят всичко според принципа „Германия, Германия над всичко“ [*Nietzsche Briefe, 1887: № 845*]¹⁷. В писмо от 29 декември 1888 г.: „Сега започвам да ставам известен по напълно скандален начин. Вярвам, че никой смъртен никога не е получавал такива писма [...] **не на последно място от първото петербургско общество**“¹⁸.

Интересът на Ницше към руското общество продължава да е траен. Ето какво споменава на 14 октомври 1888 г. на приятеля си Къозелиц във връзка с молбата на Георг Брандес¹⁹: „Той иска да посоча и **няколко личности от висшето петербургско общество, които вече са ми обърнали внимание, доколкото това е възможно, предвид забраната на моите писания в Русия: княз Урусов²⁰ и княгиня Анна Дмитриевна Тенишева**“²¹.

¹⁵ Става дума за руския композитор, музикален критик и действителен статски съветник Александър Николаевич Серов (1820 – 1871), който през 1868 г. се запознава зад граница с Рихард Вагнер.

¹⁶ Срв.: „Am Sonnabend kam Nachmittags ein Herr Sérow, russisch. wirkli. Staatsrath und Verfasser einer Reihe Artikel über Berlioz in der gazette de St. Petersbourg, die ich Dir sehr empfehle...“ [*Nietzsche Briefe, 1869: № 20*].

¹⁷ Срв.: „[...] aber ich fühle mich im heutigen Europa nur den geistigsten Franzosen und **Russen** verwandt, und ganz und gar nicht meinen gebildeten Landsleuten, die alle Dinge nach dem Princip „Deutschland, Deutschland über Alles“ beurtheilen“ [ibidem]. Това писмо *липсва* в руското издание на кореспонденцията на Ницше [вж. **Ницше 2007: 274 – 275**].

¹⁸ Срв.: „Inzwischen fange ich an, auf eine vollkommen unerhörte Weise berühmt zu werden. Ich glaube, daß noch nie ein Sterblicher solche Briefe bekommen hat [...] **nicht am wenigsten aus der ersten St. Petersburger Gesellschaft**...“ [*Nietzsche Briefe, 1888: № 1223*].

¹⁹ Георг Брандес (*Georg Morris Cohen Brandes*, 1842 – 1927) – датски литературовед, публицист и теоретик на натурализма, с когото Ницше поддържа важни контакти. Брандес е един от първите популяризатори на философията на Фридрих Ницше. Още през 1888 г. той изнася лекции в университета в Копенхаген: „Лекции за Фридрих Ницше“ (*Vorlesungen über Friedrich Nietzsche*), които са в основата на по-късно публикуваното му „есе“ за философа под заглавие „Аристократичен радикализъм. Трактат за Фридрих Ницше“ (*Aristokratischer Radicalismus. Eine Abhandlung über Friedrich Nietzsche*) [вж. Brandes 1889: 3 – 41]; тук е поместена и пълната кореспонденция между Брандес и Ницше [ibidem: 41 – 70].

²⁰ Най-вероятно Ницше има предвид княз Александър Иванович Урусов (1843 – 1900) – руски юрист, адвокат. Известен също и като литературен и театрален критик [вж. **Morillas 2016: 282**]. В писмо до Франц Овербек от 13 ноември 1888 г. Ницше отново

З а б е л е ж к а : От гледна точка на интересувания ни проблем тук се нуждаем от едно *важно пояснение*. Когато в горното писмо Ницше споменава „Prinzessin Anna Dmitrievna Ténicheff“, това не е случайно. Става дума за известната руска княгиня Анна Дмитриевна Тенишева (1852 – 1934), първата жена на княз В. Н. Тенишев, която усърдно се занимава с благотворителност, подкрепя на изкуствата и предприемачество. След раздялата със съпруга си Анна Тенишева започва да се увлича по философията. Присъства на лекциите на Георг Брандес, където се запознава с идеите на Ницше. Немският философ лично ѝ изпраща книгата си „Случаят Вагнер: проблемът на един музикант“ (*Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem*, 1888 г.). Самият Ницше споменава за този факт в писмо до Георг Брандес от 20 октомври 1888 г.: „Един екземпляр изпратих на вашата приятелка княгиня Дмитриевна Тенишева“²². Анна Дмитриевна

споменава княз Урусов: „Петербургското общество също се опитва да установи отношения с мен, много затруднени от забраната на моите писания (княз Урусов, княгиня Анна Дмитриевна Тенишева)“ (auch die Petersburger Gesellschaft sucht Beziehungen zu mir herzustellen, sehr erschwert durch das Verbot meiner Schriften (**Fürst Urussow**, Fürstin Anna Dimitrievna Ténicheff) [*Nietzsche Briefe*, 1888: № 1143]. В писмо до Емили Фин от 6 декември 1888 г. философът не без задоволство отбелязва: „Казват ми, че гастрономите в руското общество харесват моите книги, като княз Урусов. За съжаление някои са забранени...“ (Man sagt mir, daß die Feinschmecker der russischen Gesellschaft meine Bücher mögen, zum Beispiel **Fürst Urussow**. Leider sind einige verboten...) [*Nietzsche Briefe*, 1888: № 1175]. Писмо от 9 декември 1888 г. до Хайнрих Кьозелиц: „Казват, че дори най-интелигентният глава на петербургското общество, **старият княз Урусов**, се интересува много от мен“ (Auch der intelligenteste Kopf der Petersburger Gesellschaft, **der alte Fürst Urussow** soll sich stark für mich interessieren) [*Nietzsche Briefe*, 1888: № 1181].

²¹ Срв.: „Insgleichen bittet er für ein paar Personagen der höchsten Petersburger Gesellschaft um Exemplare, die bereits auf mich aufmerksam gemacht sind, so weit dies bei dem Verbot meiner Schriften in Rußland möglich ist: **der Fürst Urussow und die Prinzessin Anna Dmitrievna Ténicheff**“ [*Nietzsche Briefe*, 1888: № 1130]. Писмото също *отсъства* в руското издание – срв.: [**Ницше 2007: 332**].

²² „Ein Exemplar ist an Ihre Freundin die Fürstin Dmitrievna Ténicheff abgesandt“ [**Nietzsche. Briefe**, 1888: № 1134]. Относно „учудването“, което Ницше предизвикал у Тенишева, когато тя вижда, че върху пратката с книгата срещу името на изпращача е написано „Антихристът“, разказва Брандес [**вж. Brandes 1889: 71**]. За полученото от княгиня Тенишева писмо Ницше отбелязва: „Завчера пристигна писмо от Санкт Петербург, от чаровна и много срамежлива рускиня. Мадам княгиня Анна Дмитриевна Тенишева“ (Vorgestern ein Brief aus St. Petersburg, von einer charmanten und sehr gescheuten Russin. Mad. la princesse Anna Dmitrievna Ténischeff) [*Nietzsche Briefe*, 1888: № 1175]. Ницше споменава за това и в писмо от 9 декември 1888 г. (до Хайнрих Кьозелиц): „В същото време пристигна писмо от Санкт Петербург, от една от първите жени в Русия, почти признание в любов, поне едно любопитно писмо: мадам княгиня Анна Дмитриевна Тенишева“ (Zugleich traf noch ein Brief aus St. Petersburg ein, von einer der allerersten Frauen Rußlands, beinahe eine Liebeserklärung, jedenfalls ein curioses

дори успява да публикува част от тази творба през 1894 г. в едно от най-авторитетните в Руската Империя списания „Артистъ“. Текстът на Ницше излиза в брой № 40 за месец август под заглавието „Вагнеріанскій вопросъ (музык. проблема)“, преводачът е с инициалите „О. О. Р.“ [вж. Ницше 1894: 61 – 75].

За нас обаче е по-съществен фактът, че в руската публикация е *изпуснат* точно пасажът, в който Ницше *говори за Достоевски* [вж. Ницше 1894: 75]. Част от този пропуснат откъс е следният:

В по-тясната сфера на т. нар. морални ценности не може да се намери по-голямо противоречие от *морала на господаря*²³ и морала на *християнските* ценностни понятия. Последните са възникнали на съвсем болезнена почва (**Евангелията ни представят същите физиологични типове, описани в романите на Достоевски**)... [Ницше 1990: 337 – 338, к. а.]²⁴.

Не е от съществено значение дали този „пропуск“ е под действието на официалната цензура, или е продиктуван от автоцензурата на анонимния преводач „О. О. Р.“ (зад инициалите е вероятно да се крие самата княгиня Тенишева²⁵). Фактът е важен от гледна точка на „руската“ рецепция на Ницше и умишленото избягване на немския философ, провъзгласил „смъртта на Бога“, да се асоциира по какъвто и да било начин с творчеството на Достоевски.

И така, с времето интересът на Ницше към руския писател все повече се засилва, а името „Достоевски“ се среща във все по-гълбинен и метафизичен контекст. В писмо до своята английска позната Емили Фин (Emily Fynn²⁶) от март 1887 г. философът споделя:

Stück Brief: Madame la Princesse Anna Dmitriewna Ténicheff) [Nietzsche *Briefe*, 1888: № 1181]. Това важно за нашия случай писмо *отсъства* в руското издание [вж. Ницше 2007: 310 – 311].

²³ Всички курсиви в текста, освен специално уговорените (с „к. а.“, т. е. курсивът е на автора) са мои – Н. Н.

²⁴ Срв.: „In der engeren Sphäre der sogenannten moralischen Werthe ist kein grösserer Gegensatz aufzufinden, als der einer *Herren-Moral* und der *Moral der christlichen* Werthbegriffe: letztere, auf einem durch und durch morbiden Boden gewachsen (– **die Evangelien führen uns genau dieselben physiologischen Typen vor, welche die Romane Dostoiewsky's schildern**)...“ [Nietzsche 1888].

²⁵ Относно това твърдение, както и изобщо за историята на рецепцията на Ницше в Русия през XIX XX век – вж. по-подробно: [Клюс 1999].

²⁶ Запознанството на Ницше с мадам Фин и дъщеря ѝ, носеща същото име, става през 1884 г.

[...] тази зима много мислих за душевните особености на руския народ, **благодарение на видния психолог Достоевски** (...). Човек се научава да обича руснаците чрез него – научава се и да се *страхува* от тях. Това е народ, който за разлика от повечето европейски народи, все още не е изчерпал силите си, нито силата на волята си, нито силата на сърцето си²⁷.

В кореспонденцията на Ницше зачестяват и споменаванията на *конкретни заглавия* от творби на Достоевски, което е важно, за да добием по-пълна представа за обема и широтата на неговия интерес и то не само към творчеството, но и към живота на руския писател. На 7 март 1887 г. той отбелязва:

Почувствах се с Достоевски по същия начин, както и със Стендал (...) **внезапно проговарящ инстинкт да срещнеш сродна душа тук.**

Засега все още знам малко за неговата позиция, репутацията му, историята му: той умира през 1881 г. В младостта си бил зле: болест, бедност, с благороден произход; осъден на смърт на 27-годишна възраст, помилван на ешафода, след това 4 години в Сибир, във вериги, сред тежки престъпници. Това време било решаващо: той открива силата на своята психологическа интуиция, още повече, сърцето му се облагородило и задълбочило в процеса – неговата книга със спомени от това време *La maison des morts* („Записки от мъртвия дом“ – Н. Н.) е една от „най-човешките“ книги, които съществуват²⁸. (...) Междувременно, по препоръка на Овербек, с когото се консултирах в последното си писмо, прочетох *Humiliés et offensés* („Унижените и оскърбените“

²⁷ „(...) daß ich diesen Winter über die Gemüths-Eigenschaften des russischen Volks viel nachgedacht habe, **dank dem eminenten Psychologen Dostoiewsky dem** [...]. Man lernt die Russen durch ihn lieben – man lernt sie auch *fürchten*. Das ist ein Volk, das seine Kräfte noch nicht verbraucht hat, wie die meisten europäischen Völker, weder die Kräfte seines Willens noch die seines Herzens [**Nietzsche Briefe, 1887: № 812, к. а.**].

²⁸ Ницше е могъл да се запознае с текста на „Записки от мъртвия дом“ по изданието: Dostoievsky. *Souvenirs de la Maison des morts* (traduit du russe par M. Neyroud). Paris: Edité par Plon-Nourrit, 1886. Впрочем на немски език книгата излиза още през 1864 г. Изданието е: *Aus dem Todten Hause*. Nach dem Tagebuch eines nach Sibirien verbannten Schriftstellers. Herausgegeben von Th. M. Dostojewski. Nach dem Russ. bearbeitet. Leipzig, 1864, 2 Bd. По-подробно за съдбата на този превод – вж.: [Дудкин, Азадовский 1973: 660, 672]. А през 1882 г. от анонимен издател на немски излизат откъси от книгата – вж.: *Lebensbilder aus einem sibirischen Gefängnisse. Nach den hinterlassenen Aufzeichnungen* [пак там: 739].

– Н. Н.)²⁹ (...), с **най-голямо уважение към художника Достоевски**³⁰. Също така вече забелязвам как най-младото поколение парижки романисти е напълно тиранизирано **от влиянието и ревността на Достоевски** (напр. Пол Бурже³¹)³².

По косвени сведения можем да допуснем, че Ницше е знаел и други произведения на Достоевски: „Елха и сватба“ (*Ёлка и свадьба*, 1848), „Бели нощи“ (*Белые ночи*, 1847), „Честният крадец“ (*Честный вор*, 1848), „Момчето на Христовата елха“ (*Мальчик у Христа на елке*, 1876), чието издание в превод на немски език излиза в Германия през 1886 година³³. Фактът, че Ницше се е отзовал за тези преводи твърде

²⁹ „Унижените и оскърбените“ е преведен на френски още през 1884 г. – вж.: Th. Dostoevsky. *Humiliés et offensés* (traduite du russe par Ed. Humbert). Paris: E. Plon-Nourrit, 1884. – 360 p.

³⁰ Изобщо „възхищението“, „любовта“ и така да се каже – „лудостта“ на Ницше по Достоевски е общо място в неговата кореспонденция. Срв. още писмото му до Малвида фон Майзенбург от 12 май 1887 г.: „В Цюрих отидох да видя отличната фройлайн фон Ширнхофер, която (...) **като мен е възхитена от Достоевски**“; „In Zürich habe ich das vortreffliche Fräulein von Schirnhofen aufgesucht (...) **gleich mir, für Dostojewsky schwärmend** [Nietzsche *Briefe*, 1887: № 845]. Писмото *лицсва* в руското издание [срв. **Ницше 2007: 274 – 275**].

³¹ За огромното въздействие на Достоевски върху френските писатели Ницше споменава и в друго свое писмо до Иполит Тен от 4 юли 1887 г.: „Но изглежда, че **духът на Достоевски** не оставя тези парижки романисти на спокойствие?“, „Aber es scheint, daß **der Geist Dostojewskys** diesen Pariser Romanciers keine Ruhe läßt?“ [Nietzsche *Briefe*, 1887: № 872].

³² Срв.: „**Mit Dostojewsky** ist es mir gegangen wie früher mit Stendhal: die zufälligste Berührung, ein Buch, das man in einem Buchladen aufschlägt, Unbekanntschaft bis auf den Namen – **und der plötzlich redende Instinkt, hier einem Verwandten begegnet zu sein**. Bis jetzt weiß ich noch wenig über seine Stellung, seinen Ruf, seine Geschichte: er ist 1881 gestorben. In seiner Jugend war er schlimm daran: Krankheit, Armut, bei vornehmer Abkunft; mit 27 Jahren zum Tode verurteilt, auf dem Schaffot noch begnadigt, dann 4 Jahre Sibirien, in Ketten, inmitten schwerer Verbrecher. Diese Zeit war entscheidend: er entdeckte die Kraft seiner psychologischen Intuition, mehr noch, sein Herz versüßte und vertiefte sich dabei – sein Erinnerungs-Buch an diese Zeit „*la maison des morts*“ ist eins der „menschlichsten“ Bücher, die es giebt. (...) Inzwischen habe ich noch, auf Overbeck's Empfehlung hin, den ich in meinem letzten Briefe befragte, *Humiliés et offensés* gelesen (das Einzige, was O<verbeck> kannte), **mit dem größten Respekt vor dem Künstler Dostojewsky**. Auch merke ich bereits, wie die jüngste Generation von Pariser Romandichtern von dem Einflusse und der Eifersucht auf **D<ostojewsky> vollständig tyrannisirt wird (zb. Paul Bourget)** [Nietzsche *Briefe*, 1887: № 814]. И това писмо, което е изключително важно за разглеждания от нас проблем, също *не е публикувано* в руското издание [**вж. Ницше 2007: 270**].

³³ Става дума за: *Erzählungen von F. M. Dostojewski*. (Frei nach dem Russ. von W. Goldschmidt.): *Die Wirtin. Christbaum und Hochzeit. Helle Nächte. Weihnacht. Der ehrliche Dieb*. Leipzig: Philipp Reclam, 1886.

негативно, говори само по себе си, че ги е познавал³⁴. Например в пощенска картичка, изпратена от Ница на 27 март 1887 г. той пише:

[...] благодаря за писмото и **току-що пристигналия превод на Достоевски**. Радвам се, че вие, вероятно, **за първи път сте прочели същото нещо за него като мен** – „Хазяйка“³⁵ на френски (като първата част на романа *L'esprit basement*). Изпращам ви обаче „Humiliés et offensés“: **французите превеждат по-деликатно от ужасния евреин Голдшмит (с неговия синагогален ритъм)**³⁶ – странно!³⁷.

За „ужасния“ според Ницше немски превод на Достоевски философът се отзовава и на друго място – в писмо до Георг Брандес от 20 октомври 1888 г.: «Напълно ви вярвам, че човек може да се „възроди в Русия“; Смятам, че всяка руска книга, **особено от Достоевски** (преведена на френски, за бога, **не на немски!!**) е най-голямото ми облекчение» [*Nietzsche Briefe, 1887: № 1134*]³⁸.

Когато Ницше не е съгласен със Зола, на ум му идва веднага сравнението с *немския преводач* на Достоевски. Например в писмото му до Август Стриндберг от 27 ноември 1888г.³⁹: «Фактът, че З <ола> не е „за абстракцията“, **ми напомня за немски преводач на роман на Достоевски, който също не беше „за абстракцията“: той просто пропусна „des raccourcis d'analysis“** (фр. „преки пътища за анализ“ – бел. Н. Н.) – те го „дразнеха“...»⁴⁰.

³⁴ Някои изследователи направо са уверени, че Ницше „е чел“ тези творби на Достоевски [вж. *Morillas 2016: 284*].

³⁵ Има се предвид повестта на Достоевски „Хазяйка“ (*Хозяйка*, 1847), която излиза във френски превод заедно със „Записки от подземие“ – вж.: Th. Dostoievsky. *L'esprit souterrain* (traduit et adapté par E. Halpérine et Ch. Morice). Paris: Plon, 1886 – 298 p.

³⁶ Очевидно Ницше коментира посоченото по-горе издание на Достоевски в превод на В. Годшмит.

³⁷ Срв.: „[...] mich bedanke, **für Brief und die eben eintreffende Dostojewsky-Übersetzung**. Es freut mich, daß Sie, muthmaaßlich, zuerst dasselbe von ihm gelesen haben wie ich, – „die Wirthin“ (französisch als erster Theil des Romans *l'esprit Souterrain*) Ich sende Ihnen dagegen „Humiliés et offensés“: **die Franzosen übersetzen delikater als der greuliche Jüd Goldschmidt (mit seinem Synagogen-Rhythmus) – Seltsam!**“ [*Nietzsche Briefe, 1887: № 822*].

³⁸ Срв.: „Daß man gerade „in Rußland wieder aufleben“ kann, glaube ich Ihnen vollkommen; ich rechne irgend ein russisches Buch, **vor allem Dostoiewsky** (französisch übersetzt, um des Himmels Willen **nicht deutsch!!**) zu meinen größten Erleichterungen“ [*Nietzsche. Briefe, 1887: № 1134*].

³⁹ Това е последното писмо на Ницше, в което се споменава за Достоевски.

⁴⁰ Срв.: „Daß Z<ола> nicht „für die Abstraktion“ ist, **erinnert mich an einen deutschen Übersetzer eines Romans von Dostoiewsky**, der auch nicht „für die Abstraktion“ war: er

Фактите показват, че Ницше все пак е познавал немските преводи на Достоевски, от 1886 година. Това пък с основание ни води и до предположението, че той е запознат с творчеството на руския писател и от *много по-ранно време*, тъй като например пълният текст на романа „Престъпление и наказание“ излиза в немски превод още през 1882 година⁴¹ – времето, когато Ницше пише първите глави на най-известната си творба „Така рече Заратустра. Книга за всички и никого“ (*Also sprach Zarathustra. Aus dem Nachlass*, 1883 – 1885). Както проникновено забелязва Томас Ман, «когато препрочитам заглавието на главата от „Заратустра“ – „За бледоликия престъпник“ – [...] пред мен всеки път се появява страдалческото страшно лице на Фьодор Достоевски, познато ни от някои добри портрети» [Манн 1961: 329]. Всъщност не толкова с портрета на руския писател, а с образа на Родион Расколников е сходството, което впечатлява изследователите⁴². А тази аналогия действително поразява. Ето няколко акцента, с които Ницше характеризира „бледоликия престъпник“ (*Vom bleichen Verbrecher*):

Върховния си миг той изживя, когато **се самоосъди**: не позволявайте извисилият се да се **върне отново в низините на битието си!** Няма друго изкупление за този, който страда от **самия себе си** [...]. Нека вашата печал да бъде **любов към свръхчовека** [...]. Ала едно е мисълта, друго нещо е делото [...] след **извършването му не понесе неговия образ** [...] лудорията, която той извърши, **скова бедния му разум – безумие подир постъпката наричам аз това.** [...] Има и друго безумие: а то е

hatte „des raccourcis d’analyse“ einfach weggelassen, – sie „genirten“ ihn...“ [Nietzsche *Briefe*, 1888: № 1160]. Писмото не е намерило място в руското издание – срв.: [Ницше 2007: 346 – 347].

⁴¹ Изданието е: *Raskolnikow*. (Übersetzung von Wilhelm Henckel.) Leipzig: W. Friedrich, 1882. Този превод е „станал събитие в литературния живот и пробудил към творчеството на Достоевски *всеобщ интерес*“ [Дудкин, Азадовский 1973: 662]. Той е имал изключителен успех (като от 1882 г. до 1900 г. претърпява 4 издания: 1886, 1889, 1890, 1894 г.) [пак там: 665] и заляга в основата на европейското критическо осмисляне на творчеството на руския писател. Общото мнение отразяват думите на авторитетния немски критик Ойген Забел (*Eugen Zabel*, 1851 – 1924), който през 1885 г. пише, че „Raskolnikow“ (т. е. „Престъпление и наказание“) се явява „най-важният документ на съвременната история“ [цит. по: Дудкин, Азадовский 1973: 666; срв.: *Eugen Zabel. Literarische Streifzüge durch Russland*. Berlin: A. Deubner, 1885, s. 66.]. Така че огромната популярност на този текст едва ли е останал встрани от вниманието на Ницше.

⁴² Относно pro и contra подобни асоциации между Расколников и Заратустра – вж.: [Дудкин 1973: 680 – 686; Давыдов 1989: 3; Свасьян 1990: 18; Дудкин 1994: 39, 45 – 46; Morillas 2016: 294 и др.].

преди делото. [...] „Да извърши убийство ли искаше този престъпник? Той искаше да краде.“ [...] и **той крадеше, като убиваше.** [...] **А сега пак лежи оловото на вината му върху него и пак неговият беден разум е така мъчноподвижен, така скован, така тъжен.** [...] **Що е този човек? Куп от болести, които през духа посягат към света** [...] **Вижте това клето тяло! Всичко, за което страдаше и копнееше то, тази клета душа си тълкуваше – тя си го тълкуваше като кръвожадна наслада и ламтеж за щастието** [...] **той иска да причинява зло с това, което е причинило зло на него** [...] като еретик и магьосник **той страдаше и искаше да накара и другите да страдат** [...] Много неща във вашите добри люде предизвикват **погнуса у мене** (...) те имат своята добродетел – дълго да живеят, и то **в жалко доволство.** **Аз съм парапет край река:** да се залови за мене, **който може да ме хване!** [Ницше 1990: 53 – 55]⁴³.

Та нима целият Расколников не е тук? Ето ги: идеята за свръхчовека – *Übermensch* – (*наполеоновцината*)⁴⁴, страданието и копнежът (на *дълбоката душа*), стремежът към щастието (*справедливостта*) и презрението (към *треперещите твари*), убийството (като „дело“ и „работа“), грабежът, самоосъждането, болестта на тялото и духа – дори прословутият парапет и реката...

Изглежда не са чак такава *грешка* („просчѐт“), както смята В. В. Дудкин, думите на И. Е. Верцман, че «без съмнение речта на Заратустра „За бледния престъпник“ е навеяна от образа на Родион Расколников» [вж. Дудкин 1973: 686]. Още повече, че заглавието в първия немски превод на романа е именно *Raskolnikow*, т. е. центрирано е само върху героя, чието име по това време е започнало да се асоциира и възприема като синоним на „престъпник“.

З а б е л е ж к а : Ако се *опитаме* да сравним текста на „Престъпление и наказание“ с този на „Заратустра“ и в плана на глъбинния митопоестичен сюжет, разгърнат в двете произведения, бихме стигнали до още по-озадачаващи аналогии. Както имахме възможността да изтъкнем в друго наше изследване [вж. Нейчев 2001], от гледна точка на митологичната интерпретация на романа

⁴³ Сrv.: [Nietzsche 1883].

⁴⁴ Размислите на Расколников за великата личност и правото на престъпление и идеите на Ницше за силната личност на престъпника имат един общ „кумир“ – Наполеон. Например в: „Залезът на боговете или как се философства с чук в ръка“ (*Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt*, 1888) Ницше заявява, че в това отношение „корсиканецът Наполеон е най-известният случай“ („der Corse Napoleon ist der berühmteste Fall“) [вж. Nietzsche 1889: § 45].

Расколников е обсебен от античната идея за слънчевия „златен век“ и той се отзовава на повика на *заязващия* бог Слънце да *възвърне* изгубеното царство. Със самосъзнанието за своето избраничество и себеобожествяване, като истински „свръхчовек“, героят на Достоевски се нагърбва със свръхзадачата да осъществи *обратен ход* в историята на света, като чрез ритуално убийство отнеме златните (т. е. слънчевите) предмети от владетелката на този свят (в образа на старицата Яга) и да облагодетелства човечеството. Така той възнамерява да *възвърне* не само изгубената в съвременността (т. е. в жестокия „железен век“) справедливост, но и да *възвърне* щастливото съществуване в далечните антични времена на „златния век“⁴⁵.

От гледна точка на този *гълбинен* митологичен сюжет, героят на Ницше преследва същата цел. Заратустра „тачи слънцето“ [Ницше 1990: 390]; за него то е око, с чийто „*залез* отлита щастие“ [186]; „От *слънцето* се научих аз на това, когато то *заязва*“ – отбелязва героят [227]. Това е времето, когато вече са „мъртви всички богове“ [98] и наоколо са останали само старите „разтрошени скрижали“ [227]. „– Кажете ми как стигна *златото* до най-висока стойност? – пита Заратустра – Затова, че е необикновено и безполезно, и блякаво, ала с матов блясък; то винаги се самодарява. [...] *Даряваща добродетел* е върховната добродетел“ [93]. Така, изпълнен с „непреклонната си *слънчева воля*“ [198], „същия като слънцето“ [227], Заратустра възвестява, че е настъпило времето на *свръхчовека* [23] – „нека в деня на великото пладне това бъде нашата последна воля!“ [98]. „Вижте, аз съм вестител на мълнията и тежка капка от облака, а тази мълния се зове *Свръхчовек*“ – самообявява се героят [27]. Самообожествяването е налице: „Нявга казваха „Бог“, когато поглеждаха към далечни морета, сега аз ви учех да казвате *Свръхчовек* [103]. Свръхчовекът Заратустра – „страшен в своята доброта“ [168] – е избраният като „мълния и безумие“ [24], да осъществи „вечното възвръщане“ [261] към щастливите времена на Дионис [411], защото *залезът* е „път към едно ново утро“ [98].

В този контекст не е трудно да се забележи, че в основата на „Престъпление и наказание“ е разгърнат митопоетичен сюжет, *идентичен* и за „Така рече Заратустра“: *антихристиянското възвръщане към езическата античност*, но сюжет, който е „разрешен“ в идеологическия дискурс на творбите по диаметрално *противоположен* начин. При Достоевски е показан крахът на свръхчовека и невъзможността за обратен ход към езическата древност – по формулата: *Разнатиият Христос срещу дионисийската античност*, докато Ницше мисли възможната реалност на „вечното възвръщане“ и „преодоляването на

⁴⁵ По-подробно за такава интерпретация – вж.: [Нейчев 2001: 222 – 235].

човешкото“ чрез свръхчовека – по формулата, изречена от философа в „Ессе homo“: „Дионис срещу Разпнатия...“ [Ницше 1991: 132, к. а.]⁴⁶. Така „Заратустра“ се явява своеобразно „огледално“ отражение на романа на Достоевски. С казаното ние не твърдим, че в случая се касае за някакво явно „влияние“ на руския автор върху Ницше, нито констатираме безсъзнателно плагиатство от рода на т. нар. криптомнезия („скрита памет“) от страна на немския философ, „забравил“ за шедьовъра на Достоевски (макар че подобна възможност не бива напълно да се изключва⁴⁷). По-скоро различната идеологическа предпоставка у двамата автори води и до *противоположна* интерпретация на *общия* метасюжет.

В подкрепа на версията за „ранното“ запознанство на Ницше с „Престъпление и наказание“ е фрагмент от черновите му записки, датиран от пролетта на 1884 г., в който се казва:

Исус иска да вярват в *него* и изпраща в ада всички, които му се противят. **Бедните, глупавите, болните, жените, в това число и проститутките, разбойниците и децата – това са тези, които той предпочита и в чиято среда се чувства добре. [...]** Безумната *гордост*, която изпитва най-добрата *наслада* в смирението [Nietzsche *Fragments* 1884: груп. 25, fr. 156⁴⁸, к. а.]⁴⁹.

⁴⁶ Съчинението „Ессе homo (1888) завършва с § 9 (към последната гл. *Защо съм една съдба*), параграфът съдържа единствената фраза: „Разбрахте ли ме? – Дионис срещу Разпнатия“. Срв.: „Hat man mich verstanden? – Dionysos gegen den Gekreuzigten...“ [Nietzsche 18886, к. а.].

⁴⁷ Впрочем още през 1901 г. Карл Густав Юнг в дисертацията си „Към психологията и патологията на така наречените окултни феномени“ (*Zur Psychologie und Pathologie sogenannter occult Phunomene*, публ. през 1902 г.) описва случай на криптомнезия, визирайки именно Ницше и творбата му „Така рече Заратустра“, в която психологът открива буквални „влияния“, макар и не конкретно от романа на Достоевски, но от друг текст – на немския лекар, медицински писател и поет Юстинус Кернер (*Justinus Kerner*, 1786 – 1862) – „Листове от Преворст“ (*Blätter aus Prevorst*, 1831) [вж. Юнг 1997: 123, 204, 322 – 324]. Ето какво пише Юнг: „Както ми съобщи в отговор на моя въпрос по този повод сестрата на писателя, Елизабет Фьорстер-Ницше, във възрастта между 12 и 15 години Ницше с удоволствие чел работите на Кернер [...], но впоследствие никога не се е връщал към него. Едва ли поетът е имал намерението да плагиатства [...]. Очевидно е, че в поетическото изображение на пътешествието на Заратустра в ада полусъзнателно или безсъзнателно е възникнало това забравено впечатление от юношеството“ [пак там: 323 – 324].

⁴⁸ Според приетата от нас спецификация, след годината посочваме групата и номера на фрагмента.

⁴⁹ Срв.: „Jesus: will, daß man an *ihn* glaubt, und schickt Alles in die Hölle, was widerstrebt. Arme, Dumme, Kranke, Weiber eingerechnet Huren und Gesindel, Kinder – von ihm

Откритието на този фрагмент дава основание на В. Дудкин в едно свое по-късно изследване вече да приеме версията за влиянието на Расколников върху думите на Заратустра, казани за „бледния разбойник“, и правилно отбелязва: „следва да имаме предвид, че това също е и „средата“ на Евангелието и че сам Достоевски в „Престъпление и наказание“ възпроизвежда не само конкретната руска действителност, но и ѝ придава някакъв символичен статус на евангеличен свят“ [Дудкин 1994: 92].

Но дори и да допуснем, че твърдението за такава „ранно“ запознанство на Ницше с текста на Достоевски е само една вероятна хипотеза, то по-късното позоваване от страна на немския философ на великия роман е документално потвърдено. В писмо от 13 май 1887 г. (до Франц Овербек) Ницше се отзовава изключително рязко срещу характеристиката, която дава немският критик Карл Блайбтрой (*Karl Bleibtreu*, 1859 – 1928) за романа „Расколников“ (*Raskolnikow*), т. е. на „Престъпление и наказание“ (!), и заявява:

Каква психологическа мизерия в неговата презрителна забележка за **последното произведение на Достоевски!** (в крайна сметка **проблемът**⁵⁰, който **най-вече интересува Д<остоевски>**, се крие именно във факта, че най-фината психологическа микроскопия и прозрение не добавят нищо към стойността на човек: очевидно в руските условия той имаше повече от достатъчно възможности да провери това)⁵¹.

В писмо до Хайнрих Кьозелиц от 14 октомври 1888 г. Ницше споменава: „Французите поставиха на сцената **главния роман на**

bevorzugt: unter ihnen fühlt er sich *wohl*. [...] Der wahnsinnige *Stolz*, welcher die feinste *Lust* an der Demuth hat“ [ibidem].

⁵⁰ Подчертано от Ницше.

⁵¹ Срв.: „Und welche psychologische Armseligkeit, zb. in dem kurzen Abweise, **mit dem er das letzte Werk Dostojewsky's bedenkt!** (Gerade daß die höchste psychologische Mikroskopie und Feinsichtigkeit noch ganz und gar nichts zum Werthe eines Menschen hinzuthut, das ist ja eben das **Problem D<ostojewsky>'s**, das ihn am meisten interessirt: wahrscheinlich weil er es in russischen Verhältnissen zu oft aus der Nähe erlebt hat!“ [Nietzsche *Briefe*, 1887: № 847].

Достоевски⁵². Тук несъмнено става дума за „Престъпление и наказание“, поставен същата година в парижкия театър „Одеон“⁵³.

Вероятно Ницше има предвид именно този роман на Достоевски и в писмото си до Иполит Тен от 4 юли 1887 г., където отрицателно се изказва за книгата на писателя Пол Бурже (*Paul Bourget*, 1852 – 1935) „Андре Корнелис“ (*André Cornélis*, 1887) и заявява, че „г-н Бурже никога не може да бъде истински физиологичен“, след което добавя: „изглежда, че **духът на Достоевски** не оставя тези парижки романисти на спокойствие?“⁵⁴.

З а б е л е ж к а : По един катастрофичен и наистина мистичен начин самата житейска съдба на Ницше се преплита със сюжета на „Престъпление и наказание“. Широко разпространен е случаят, когато на улица в Торино на 3 януари 1889 г. Ницше вижда как един кочияш шибя с камшик коня си, той притичва до коня прегръща врата му, за да го защити и припада на земята. От този психически срив Ницше не се поправя до смъртта си. Така „убиецът на Бога“ буквално изживява съня на Расколников, където се разказва за малкия Родя, който вижда как бият кончето с камшици „бият през очите, право през очите! Той плаче. Сърцето му се къса, сълзите му текат. [...] с вик си пробива път през тълпата към кончето, прегръща мъртвата му окървавена муцуна и целува, целува го по очите, по бърните...“ [Достоевски: т. 5: 53 – 54]. Макар и непотвърдена, „торинската катастрофа“ устойчиво се вписва в житейската митология на Ницше и традиционно се възпроизвежда от изследователите на философа [вж. **Kaufmann 1974: 67 и др.**].

Интересен казус представя и романът „Идиот“. Отначало съветската критика (а и не само тя) скептично се отнася към възможността по време на работата си над „Антихрист. Проклятие към християнството“ (*Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum*, 1888) Ницше да е чел творбата на Достоевски [вж. **Дудкин 1973: 682, 685 –**

⁵² Срв.: „Die Franzosen haben **den Hauptroman Dostoiewsky's** auf die Bühne gebracht“) [Nietzsche *Briefe*, 1888: № 1130].

⁵³ Тази френска сценична адаптация на „Престъпление и наказание“ изпреварва с две години немската, която се играе в „Лесинг-театър“ в Лайпциг през 1890 г. („Расколников“ се поставя също така и в Берлин и през 1896 г. – в Хамбург). По-подробно за достойнствата и недостатъците на сценографията на френската адаптация – вж.: [Сухачев 1973: 744 – 745].

⁵⁴ Срв.: „...es wird Mr. B<ourget> niemals möglich sein, ein wirkliches physiologisches... Aber es scheint, daß **der Geist Dostoiewskys** diesen Pariser Romanciers keine Ruhe läßt?“ [Nietzsche *Briefe* 1887: № 872].

687]. Постепенно обаче започва да се допуска, че е възможно философът „поне да е запознат с идеята на този роман“ [Давыдов 1989: 113], и накрая се приема, че по всяка вероятност мислителят „би могъл да прочете“ романа „Идиот“, който излиза в превод на френски език през 1887 г. [Дудкин 1994: 93]⁵⁵. Тази хипотеза намира своето документално потвърждение, когато са публикувани черновите записки към „Антихрист“, датирани в периода ноември 1887 – март 1888 година.

Например в един фрагмент от 1887 г. Ницше отбелязва:

Моята теория за типа Исус. Типът „Изкупител“ е покварен, дори унищожен [...] фалшивото обобщение за обикновения тип чудотворец, пророк, месия – последвалата история и психология на младата общност, която внесе най-силните си афекти в образа на своя господар [...]. **Колко жалко, че сред тази компания го нямаше Достоевски: всъщност цялата тази история е присъща най-добре на руски роман – патологични, трогателни, индивидуални черти на необикновена възвишеност, сред разюзданата и мръсна гълпа... (като Мария Магдалена)**⁵⁶.

Фрагментите от началото на 1888 г. и пролетта на 1888 г. са още по-убедителни. Ето първия случай, където Ницше определя „типа Исус“ като *идиот*.

Исус е обратното на гения: **той е идиот**. [...] Фактът, че истинските мъжки инстинкти – не само сексуалните, но и тези за борба, гордост, героизъм – никога не се събудиха в него, че той беше изостанал и остана **като дете** в пубертетната възраст: това принадлежи към типа на някои **епилептоидни неврози**. [...] Нито най-отдалечен дъх на наука, вкус, духовна дисциплина, логика не е

⁵⁵ Става дума за изданието: Th. Dostoïevsky. *L'Idiot* (traduit du russe par Victor Derély, et précédé d'une préface par le Vte E. Melchior de Vogüé). Paris: E. Plon, Nourrit et Cie, 1887, 2 vol. Тезата за влиянието на „Идиот“ върху концепцията на Ницше за Исус вече се възприема от съвременната наука като утвърдена – вж. [Stellino 2007: 203 – 210 (тук и библиография по проблема); Shapiro 2019: 238 – 247]. Тази идея има и своите противници, но за това вж. по-нататък.

⁵⁶ Срв.: „Meine Theorie vom Typus Jesu. Der Typus des „Erlösers“ verdorben, ja zerstört... [...] die falsche Generalisirung zum Allerwelts-Typus des Wundermanns, Propheten, Messias – die nachträgliche Geschichte und Psychologie der jungen Gemeinde, welche ihre stärksten Affekte in das Bild ihres Meisters [...] **Wie Schade, daß nicht ein Dostoiewsky unter dieser Gesellschaft war: in der That gehört die ganze Geschichte am besten in einen russischen Roman – Krankhaftes, Rührendes, einzelne Züge sublimer Fremdheit, mitten unter Wüstem und Schmutzig-Pöbelhaftem... (wie Maria von Magdala)**“ [Nietzsche *Fragments* 1887: **груп. 11, fr. 378**].

докоснал този **свят идиот**: точно толкова малко, колкото животът го е докоснал. [...] Той познава само морални ефекти: признаци на най-ниската и най-абсурдната култура. Трябва да се каже: **той е идиот** [...]⁵⁷.

В друг запис, когато обсъжда *Физиологичната лъжа в картините на Рафаело*⁵⁸, Ницше отбелязва:

Фактът, че всички тези добре развити и благотворни натури се грижат вечно за този **анемичен светец от Назарет**, противоречи на естествената история. Това принадлежеше на друг вид: **от вида, който Достоевски познава** – трогателни, покварени и изкривени изроди с присъщия им **идиотизъм** и ентузиазъм, с любов...⁵⁹.

Следващата чернова записка, започваща с недвусмисленото – „**Исус: Достоевски**“ (**Jesus: Dostoiewsky**), вече *буквално* характеризира „типа Христос“ в стилистиката на романа „Идиот“:

Познавам само един психолог, който е живял в света, където християнството е възможно, където Христос може да възкръсне всеки момент... **Това е Достоевски. Той е познал Христос**: – и инстинктивно се е предпазил от това да си представи този тип с вулгарността на Ренан⁶⁰... Но може ли да се изпадне в по-глупава грешка от това да направиш от **Христос** гений, който е бил **идиот**?⁶¹.

⁵⁷ Jesus ist das Gegenstück eines Genies: **er ist ein Idiot**. [...] Daß die eigentlichen Manns-Instinkte – nicht nur die geschlechtlichen, sondern auch die des Kampfes, des Stolzes, des Heroismus – nie bei ihm aufgewacht sind, daß er zurückgeblieben ist und **kindhaft** im Alter der Pubertät geblieben ist: das gehört zum Typus gewisser **epilepsoider Neurosen**. [...] Nicht der entfernteste Hauch von Wissenschaft, Geschmack, geistiger Zucht, Logik hat diesen **heiligen Idioten** angeweht: so wenig als ihn das Leben berührt hat. [...] Er kennt nur moralische Wirkungen: Zeichen der untersten und absurdesten Cultur. Man muß das festhalten: **er ist Idiot** [...] [Nietzsche *Fragments 1888*: **grup. 14, fr. 90**].

⁵⁸ Има се предвид картината на Рафаело „Полагане в гроба“ (1507).

⁵⁹ „Daß all diese wohlgerathenen und vortheilhaften Naturen sich ewig um jenen anämischen Heiligen von Nazareth bekümmern, geht wider die Naturgeschichte. Der gehörte unter eine andere Species: eine solche, **wie sie Dostoiewsky kennt**, – rührende, verderbte und verdrehte Mißgeburten mit **Idiotismus** und Schwärmerei, mit Liebe...“ [Nietzsche *Fragments 1888*: **grup. 14, fr. 90**].

⁶⁰ Става дума за Жозеф Ернест Ренан (*Joseph Ernest Renan*, 1823 – 1892) и неговия прочут труд „Животът на Исус“ (*La Vie de Jésus*, 1863), за който Ницше се отзовава рязко отрицателно. Достоевски също не приема концепцията на Ренан, но, разбира се, изхождайки от коренно *противоположни* позиции.

⁶¹ „**Jesus: Dostoiewsky**. Ich kenne nur Einen Psychologen, der in der Welt gelebt hat, wo das Christenthum möglich ist, wo ein Christus jeden Augenblick entstehen kann... **Das ist**

В беловата на „Антихрист“ също са останали ясни реликтови следи от влиянието на романа „Идиот“. В глава § 29 на книгата се казва буквално следното:

Да направиш *герой* от Исус! – И какво неразбиране на думата „гений“! Цялата ни концепция, нашата културна концепция за „дух“ няма никакво значение в света, в който живее Исус. Говорейки със строгостта на физиолог, тук би била по-подходяща съвсем различна дума: думата „идиот“⁶² [Ницше: т. 6: 137, к. а.]⁶³.

В глава § 31 на „Антихрист“ вече *конкретно* се споменава Достоевски и светът на „руския роман“:

В странен и нездрав свят ни въвеждат евангелията – **свят като в руски роман**, където сякаш нарочно се среща изметта на обществото и наивен „детски“ идиотизъм (...) **Жалко, че редом с този тъй интересен декадент (décadents) не е живял неговият Достоевски, искам да кажа – някой, който би възприел вълнуващата прелест на тази смесица от изкусност, болезненост и детинщина** [Ницше: т. 6:]⁶⁴.

Определения като „идиот“ и „идиотизъм“, все във връзка с Исус и християнството, се срещат и на други места в текста [вж. **Nietzsche 1888a: § 42, § 51, § 52, § 53**]. Няма съмнение, че тези съждения са предизвикани от асоциация с прочутата творба на Достоевски.

Dostoiewsky. Er hat Christus errathen: – und instinktiv ist er vor allem behütet geblieben diesen Typus sich mit der Vulgarität Renans vorzustellen... Aber kann man ärger fehlgreifen, als wenn man aus **Christus**, der ein **Idiot** war, ein Genie macht?“ [Nietzsche **Fragments 1888: grup. 15, fr. 9**].

⁶² Поради твърде кошунствено звучащото определение на Исус като „идиот“, в първите издания на „Антихрист“ тази дума отсъства; цензурирана е от сестрата на философа Елизабет Фьорстер-Ницше (*Elisabeth Förster-Nietzsche*, 1846 – 1935).

⁶³ Срв.: „Und was für ein Missverständniß ist gar das Wort „Genie“! Unser ganzer Begriff, unser Cultur-Begriff „Geist“ hat in der Welt, in der Jesus lebt, gar keinen Sinn. Mit der Strenge des Physiologen gesprochen, wäre hier ein ganz andres Wort eher noch am Platz: **das Wort Idiot**“ [Nietzsche 1888a: § 29].

⁶⁴ „Jene seltsame und kranke Welt, in die uns die Evangelien einführen – eine Welt, wie aus einem **russischen Romane**, in der sich Auswurf der Gesellschaft, Nervenleiden und „**kindliches**“ **Idiotenthum** ein Stelldichein zu geben scheinen [...] **Man hätte zu bedauern, dass nicht ein Dostoiewsky in der Nähe dieses interessantesten décadent gelebt hat, ich meine Jemand, der gerade den ergreifenden Reiz einer solchen Mischung von Sublimem, Krankem und Kindlichem zu empfinden wusste** [ibidem].

З а б е л е ж к а : В интерес на научната добросъвестност следва да отбележим, че и досега някои изследователи отхвърлят възможността Ницше да е чел романа на Достоевски. Например Антонио Морилас и Жорди Морилас смятат, че в „Антихрист“ немският философ използва определението „идиот“ при характеристиката на „типа Исус“ единствено като „физиологичен термин“, за да „опише болестта и дегенерацията, които християнството възплъщава“. Според тяхната теза Ницше би могъл да заимства термина от труда на френския медик Шарл Фере (*Charles Féré*, 1852 – 1907) „Дегенерация и престъпност. Физиологичен опит“ (*Dégénérescence et criminalité. Essai physiologique* par Ch. Féré Médecin de Bicêtre, Paris: Félix Alcan, 1888). Книга, която Ницше е притежавал в личната си библиотека [вж. Библиотека 2003: 48]. Докато за разлика от Ницше Достоевски влага в „идиот“ „божествено съвършенство“, „юродство“ и пр., което „няма абсолютно нищо общо с „идиота“ в „Антихрист“. Но, от друга страна, самите изследователи недоумяват, че ако Ницше не е имал представа от романа „Идиот“ и следователно думата „идиот“ има различен източник и значение, как тогава могат да се обяснят очевидните прилики в описанието на Изкупителя? Откъде идва прилагателното „свят идиот“ (*heiligen Idioten*) като синоним на „болен“ или „епилептичен“ и пр. Учените се спират на друга хипотеза: Източникът на „Идиот“ от Достоевски и „Антихристът“ от Ницше е един и същ: „Животът на Исус“ от Ернест Ренан. Но и това допускане не ни се струва задоволително, тъй като в книгата на Ренан думата „idiot“ не се среща нито веднъж, камо ли във връзка с Исус [срв. Renan 1923]. Впрочем, явно и самите изследователи не са убедени в тази хипотеза, тъй като в крайна сметка допускат възможността, че „влиянието не идва от един роман, а от всички известни на Ницше романи на Достоевски, където писателят влага черти на Исус Христос, а не от образа на княз Мишкин“ [вж. Morillas 2012: 344 – 354].

Принципно погледнато, дали Ницше споменава или не споменава дадена творба от Достоевски, не може да бъде единственото и безспорно доказателство дали той е чел определен текст, или не. Като допълнителен аргумент за вероятното влияние на руския автор трябва да служи задълбоченият текстологичен анализ на философското наследство на Ницше от периода на „запознанството“ му с Достоевски.

Показателен пример в това отношение е романът „Бесове“. До 70-те години на миналия век се е смятало, че Ницше не е познавал този текст. Но след публикуването на Ваймарския архив на философа

(датиран ноември 1887 – март 1888 г.)⁶⁵ става ясно, че Ницше не само е чел романа на Достоевски⁶⁶, но е направил и подробен конспект на идеите, изповядвани от Шигалъов, Пьотър Верховенски, Шатов, Кирилов и Ставрогин, като обемът на ексцерпирания от немския философ материал почти буквално съвпада с текста на книгата⁶⁷. Много от тези идеи са изпълтени в повече или по-малко конспириран вид в идеологическия дискурс на „Антихрист“⁶⁸.

И з в о д : Гореизложените факти позволяват да се потвърди следното: 1) Времето, когато Ницше „открива“ Достоевски, може да бъде „изтеглено“ много по-назад – към 1882/83 г., а не както обикновено се смяташе – края на 1886 или в началото на 1887 година. Изрази от рода, че Ницше „открива“ Достоевски някъде около януари 1887 г., срещащи се дори и в най-нови изследвания по проблема [вж. **Morillas 2016: 276, 284, 293; Shapiro 2019: 238**], би следвало да се преразгледат или да се възприемат с известна доза критичност. 2) В зрелия си творчески период Ницше със сигурност е запознат с *основната част* от творчество на Достоевски.

До менталния колапс, връхлетял философа на 3 януари 1889 г., остават още около две години съзнателен живот, а за този напрегнат негов духовен и творчески етап това не е никак малък срок. Но проблемът за *влиянieto*, което оказва руският писател върху идеите на немския философ, е вече съвсем друг въпрос.

ЛИТЕРАТУРА

⁶⁵ Това за първи път е осъществено в изданието: Friedrich Nietzsche, *Werke. Kritische Gesamtausgabe*, hg. von Giorgio Colli,azzino Montinari (Achte Abteilung, Zweiter Band, *Nachgelassene Fragmente. Herbst 1887 bis Marz 1888*. Berlin – New York, 1970, s. 383 – 395).

⁶⁶ Явно Ницше е използвал първия (със съкращения) превод на френски език на „Бесове“: Th. Dostoïevsky. *Les Possédés*. (Bési) (trad. du russe par Victor Derély). Paris: Plon, Nourrit et Cie, 1886, t. 1. – 378 p.

⁶⁷ Поради големия текстови обем, не ни е възможно да го цитираме тук. Срв.: [Nietzsche *Fragments 1887: gr. 11, fr. 334, fr. 336, fr. 337, fr. 341; fr. 344*] = [Достоевски: т. 7: 360 – 366; 373 – 378].

⁶⁸ За това – вж.: [Давыдов 1989: 125; Morillas 2016: 288 – 290; Shapiro 2019: 229 – 252]. Някои изследователи виждат отразено влиянието на „Бесове“ дори в заглавието – „Антихристиянин“ – вж. коментарите към: [Ницше 1990а: 195]. Изобщо този роман на Достоевски се приема като „основен източник за аргументите на Ницше срещу християнството“ [Morillas 2016: 292]. Но задачата да се осъществи детайлен текстологичен анализ, който да разкрие влиянието на „Бесове“ върху творбата на Ницше, все още предстои да бъде реализирана.

Библиотека 2003: Личная библиотека Ницше. Берлин / Нью-Йорк: Вальтер де Грютер.

< https://nietzsche.ru/userfiles/pdf/bibliothek_1.0.pdf > (21. 02. 2022).

Давыдов 1982: Давыдов Ю. Н. Этика любви и метафизика своеволия: Проблемы нравственной философии. Москва: Молодая гвардия, 1982.

Достоевски 1981-1994: Достоевски Ф. М. Събрани съчинения в дванадесет тома. София: „Народна култура“, 1981 – 1994.

Дудкин 1973: Дудкин В. В. Проблема „Достоевский – Ницше“. // *Литературное наследство*. Москва: Наука, т. 86, 1973, с. 678 – 688.

Дудкин 1994: Дудкин В. В. Достоевский – Ницше (Проблема человека). Петрозаводск: Карельский государственный педагогический институт, 1994.

Дудкин, Азадовский 1973: Дудкин В. В., Азадовский К. М. Достоевский в Германии (1846 – 1921). // *Литературное наследство*. Москва: Наука, т. 86, 1973, с. 659-740.

Клюс 1999: Клюс Э. Ницше в России: революция морального сознания. Санкт-Петербург: „Академический проект“, 1999.

Манн 1961: Манн Т. Достоевский – но в меру. // Томас Манн. *Собрание сочинений в десяти томах*. Москва: Гос. изд. художественной литературы, 1961, т. 10, с. 327-345.

Нейчев 2001: Нейчев Н. М. Ф. М. Достоевски – Тайнствената поезика. Пловдив: „Макрос“, 2001.

Ницше 2005-2014: Ницше Фр. Полное собрание сочинений: В 13 томах. Москва: Культурная революция, 2005-2014.

Ницше 1894: Вагнерианский вопрос (музык. проблема). Переводъ О. О. Р. // *Артистъ. Журнал изящных искусств и литературы*. Москва, 1894, № 40, (августъ), кн. 8, с. 61-75.

< <http://lib.sptl.spb.ru/ru/nodes/729-artist-1894-40-avgust#mode/inspect/page/3/zoom/4> > (05. 02. 2022).

Ницше 1990: Ницше Фр. Тъй рече Заратустра. Книга за всички и никого. София: Изд. „Христо Ботев“.

Ницше 1990а: Ницше Фр. Из наследия. // *Иностранная литература*. 1990, № 4, с. 138-194.

Ницше 1991: Ницше Фр. Ессе homo. Как се става такъв, какъвто си. София: „Критика и хуманизъм“, 1991.

Ницше 2007: Ницше Фр. Письма. Москва: „Культурная революция“, 2007.

Свасьян 1990: Свасьян К. А. Фридрих Ницше: мученик познания. // Фридрих Ницше. *Сочинения в двух томах*. Москва: „Мысль“, 1990, т. 1, с. 5-46.

Сухачев 1973: Сухачев Н. Л. Достоевский на французской сцене. // *Литературное наследство*. Москва: „Наука“, т. 86, 1973, с. 741-759.

Юнг 1997: Юнг К. Г. Конфликты детской души. Москва: „Канон“, 1997.

Andreas-Salomé 1894: Andreas-Salomé L. Friedrich Nietzsche in seinen Werken. Wien: Verlag von Karl Konegen < https://archive.org/details/Andreas-Salomé_1894_Nietzsche/page/n277/mode/2up?view=theater > (26. 01. 2022).

Brandes 1889: Brandes G. An essay on the aristocratic radicalism of Friedrich Nietzsche. Girard, Kan.: Haldeman-Julius Publications. <

<https://archive.org/details/essayonaristocra00bran/page/n1/mode/2up?ref=ol&view=theater> > (07. 03. 2022).

Kaufmann 1974: Kaufmann, W. *Nietzsche: Philosopher, Psychologist, Antichrist*. Princeton: Princeton University Press, 1974.

Morillas 2012: Morillas A., Morillas J. Der „Idiot“ bei Nietzsche und bei Dostoevskij: Geschichte eines Irrtums. // *Nietzsche-Studien*, 2012, Volume 42, Number 1, 2012, s. 344-354.

Morillas 2016: Morillas A., Morillas J. Philologische Voraussetzungen für einen Vergleich zwischen Dostoevskij und Nietzsche. // *Nietzscheforschung*, 2016, Volume 23, Number 1, s. 271-294.

Nietzsche Briefe: Nietzsche F. *Briefwechsel*. – Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen (eKGWB). < <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/BVN-1887> > (03. 03. 2022).

Nietzsche Fragments: Nietzsche F. Posthumous Fragments. – Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen (eKGWB). < <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/NF> > (08. 04. 2022).

Nietzsche 1883: Also sprach Zarathustra. Ein Buch für Alle und Keinen. Von Friedrich Nietzsche. Chemnitz. Verlag von Ernst Schmeitzner. – Digitale Kritische Gesamtausgabe von Nietzsches Werken und Briefen (eKGWB).

< <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/Za-I> > (08. 04. 2022).

Nietzsche 1888: Nietzsche F. Ecce homo. Wie man wird, was man ist. – Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB). < <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/EH> > (28. 03. 2022).

Nietzsche 1888a: Nietzsche F. Der Antichrist. Fluch auf das Christenthum. – Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB). < <http://www.nietzschesource.org/eKGWB/index#eKGWB/AC> > (18. 02. 2022).

Nietzsche 1889: Götzen-Dämmerung oder Wie man mit dem Hammer philosophirt. Von Friedrich Nietzsche. Leipzig: Verlag von C. G. Neumann. – Digitale Kritische Gesamtausgabe Werke und Briefe (eKGWB).

< <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GD> > (10. 01. 2022).

Renan 1923: Renan E. Vie de Jésus. Paris: Calmann-Lévy.

< <https://archive.org/details/viedejesus00rena/page/n7/mode/2up> > (05. 03. 2022).

Stellino 2007: Stellino P. Jesus als ‚Idiot‘: Ein Vergleich zwischen Nietzsches *Der Antichrist* und Dostojewskijs *Der Idiot*. // *Nietzscheforschung. Jahrbuch der Nietzsche-Gesellschaft*, 2007, № 14, pp. 203 – 210.

Shapiro 2019: Shapiro G. Reading Dostoevsky in Turin: The Antichrist’s Accelerationism. // *Nietzsche and The Antichrist: Religion, Politics, and Culture in Late Modernity*. London: Bloomsbury Academic, 2019, pp. 229 – 252.

**ИНТЕРКУЛЬТУРНА
КОМУНИКАЦІЯ**

**МЕЖКУЛЬТУРНАЯ
КОММУНИКАЦИЯ**

**УРОКИ ПОЛИТИКИ: ПЕРЕПИСКА ВЕЛИКОЙ КНЯГИНИ
ЕКАТЕРИНЫ АЛЕКСЕЕВНЫ С АНГЛИЙСКИМ ПОСЛОМ
ЧАРЛЬЗОМ ГЕНБЮРИ-УИЛЬЯМСОМ**

Ангелина Вачева

Софийский университет им. Св. Климента Охридского

**POLITICAL LESSONS: CORRESPONDENCE OF THE GRAND
DUCHESS EKATERINA ALEKSEEVNA WITH THE ENGLISH
AMBASSADOR SIR CHARLES HANBURY-WILLIAMS**

A. Vacheva

Sofia University “St Kliment Ohridski”

Abstract: The article discusses the correspondence (July 1756-June 1757) of Grand Duchess Ekaterina Alekseevna with the English Ambassador in St. Petersburg, Sir Charles Hanbury-Williams. According to the general understanding of researchers, this correspondence was a real school of politics for the future Russian Empress. The experienced diplomat encourages the ambition of the correspondent in taking her first steps in the public field. Scrupulous analyses of external and internal political events in the correspondence allow the Grand Duchess to advance her standing in the Russian court. In a dialogue with a friendly and experienced mentor, the future Empress becomes more confident, demonstrates outstanding political talent, and develops plans for the future. In the letters of the Grand Duchess many motives are expressed which will later persist in Catherine II's autobiography and mature epistolary work.

Key words: correspondence, Catherine II, Hanbury-Williams, Grand Duchess, ambassador, epistolary dialogue, letters

Переписка, о которой пойдет речь в статье, неоднократно привлекалась в научной литературе как исторический источник о подготовке к трону будущей императрицы Екатерины II, но никогда подробно не анализировалась с литературоведческой точки зрения. Лишь в последнее десятилетие она постепенно начинает входить в круг внимания исследователей литературной истории [Акимова 2012; Акимова 2015; Rubin-Detlev 2019].

Корреспонденция между великой княгиней Екатериной Алексеевной и послом Великобритании в Санкт-Петербурге сэр

Чарльзом Генбюри-Уильямсом велась на протяжении года, с конца июля 1756 до июня 1757 года, незадолго до отъезда дипломата из Российской империи. Переписка издавалась полностью дважды. В 1909 г. Сергей Михайлович Горяинов (1849–1918) издал ее впервые при поддержке Императорского Общества истории и древностей Российских при Московском университете. Издание осуществлено на языке оригинала – французском, и в параллельном переводе на русский язык [**Переписка 1909**]. Почти двадцатью годами позже, в 1928 году, публикация Горяинова была переиздана на английском языке в Лондоне, с добавлением писем Станислава-Августа Понятовского⁶⁹, тогдашнего возлюбленного великой княгини и приближенного английского посла [**Correspondence 1928**]. С тех пор корреспонденция не переиздавалась, лишь в 2008 г. в одном из сборников „Россия и Запад: Горизонты взаимопознания. Литературные источники последней трети XVIII века“, издаваемых ИМЛИ им. Горького, была помещена небольшая подборка из 10 писем, относящихся к начальному периоду обмена посланиями [**Переписка 2008**]. Письма дошли до нашего времени, а оригиналы хранятся теперь в РГАДА. Обе тетради, содержащие письма великой княгини и английского посла, насчитывают соответственно 63 + 5 оригинальных документов Екатерины II и 84 архивных единиц, что делает корпус довольно-таки внушительным [**Переписка 2008: 41**⁷⁰]. На самом деле подлинными являются лишь послания сэра Чарльза (написанные лично или под диктовку его секретарями), а ответы великой княгини списывались и хранились послом. Сохранилось всего лишь три автографа великой княгини. „Хотя письма Екатерины дошли только в списках, их подлинность несомненна, как и ценность“, отмечает Н. Д. Блудилина, подготовившая к печати подборку 2008 г. [**Переписка 2008: 41**]. Интересно отметить, что после прочтения соответствующего письма, оно возвращалось отправителю. Часто участники переписки сопровождали свои послания документами, копиями писем третьих лиц.

⁶⁹ В 1908 г. С. М. Горяинов опубликовал в „Вестнике Европы“ статью об отношениях великой княгини Екатерины Алексеевны с Станиславом-Августом Понятовским на основании автобиографических записок и переписки обоих участников [**Горяинов 1908**].

⁷⁰ Публикаторы переписки сообщают те же данные о местонахождении и составе архивных единиц, что и С. М. Горяинов, однако не говорят ничего по поводу того, как была осуществлена английская публикация, состоявшаяся десять лет после смерти первого издателя переписки. В Великобритании о существовании писем стало известно в 20-е годы XIX века по частной переписке [**Correspondence 1928: 23**].

Происходящие события нередко подробно анализировались, что дало основания Генбюри-Уильямсу в шутку назвать свои послания „письмами-газетами“ [Переписка 1909: 78]. Сами архивные документы, наверное, вернулись в Россию дипломатическим путем. Они были сданы в Государственный архив 10 мая 1864 года внешним министром Российской империи кн. Д. М. Горчаковым [Переписка 1909: VII]. Вскоре после этого они были предоставлены для ознакомления Александру II, вместе с специально изготовленной запиской о них графа Д. Н. Блудова, тогдашнего начальника архивов и ответственного за сохранение самых секретных документов государства и около двадцати лет находились в личной библиотеке императора [Переписка 1909: VIII]. Как отмечают английские издатели, невозможно восстановить обстоятельства, при которых письма вернулись в Россию⁷¹ [Correspondence 1928: 23].

Сюжетным стержнем в письмах великой княгини Екатерины Алексеевны и английского посла Уильямса является борьба за возвращение в Россию бывшего секретаря сэра Чарльза и возлюбленного великой княгини молодого польского графа Станислава-Августа Понятовского. Любовная драма, которую переживает Екатерина Алексеевна, выходит далеко за рамки ее личных переживаний. Она сопряжена с несколькими параллельными дипломатическими и придворными интригами, имеющими значение не только для соотношения сил в российской политике, но связана со сложными внешнеполитическими расчетами. Многие события, обстоятельства и действующие лица с их характеристиками найдут через несколько десятилетий место в автобиографии императрицы.

Контекст, на фоне которого оба корреспондента обмениваются письмами, исключительно сложен и в внутривнутриполитическом, и в внешнеполитическом планах. Это период начала Семилетней войны (1756–1763), когда Россия старалась балансировать между своими соседями Пруссией и Швецией и союзниками Австрией и Саксонией и противостоять враждебно настроенной Франции. В то же время русское правительство и прежде всего враждующие между собой придворные фракции, следуя более собственным корыстным интересам и менее патриотическому долгу, старались выторговать как можно более

⁷¹ Там же они отмечают интерес последнего русского царя, Николая II к переписке, которую тот обсуждал с сэром Джоном Генбюри-Уильямсом, высокопоставленным британским военачальником во время Первой мировой войны.

выгодно участие России в международных торговых и политических союзах. Например, канцлер А. П. Бестужев-Рюмин был сторонником саксонской партии, а вице-канцлер М. И. Воронцов французской. Свои интересы преследуют целые кланы русской придворной верхушки и прежде всего Шуваловы, но также Разумовские, Трубецкие и др. Сам сэр Чарльз Генбюри-Уильямс видел свою задачу в привлечении России на сторону союза Великобритании с Пруссией. В эту сложную амальгаму международной политики примешиваются также польские, датские и голштинские дела, которыми к тому времени уже руководит сама Екатерина Алексеевна, отношения с Османской империей и т. д. С этой точки зрения переписка дает историкам множество дополнительных деталей для освещения описанных в письмах событий и обстоятельств.

Рассматриваемая переписка была тайной. Официально все еще существовал запрет великой княгине писать письма кому-либо, даже собственной матери. В то же время покровительство, оказываемое ей канцлером Бестужевым, делает корреспонденцию с избранными лицами возможной при соблюдении секретности. Оба участника обменивались посланиями при помощи доверенных слуг и посредников, каким был известный петербургский ювелир Бернард, а также Лев Александрович Нарышкин, общий друг участников. Великая княгиня и посол пишут на общем для них французском языке, а Екатерина Алексеевна скрывает свою самоличность, используя мужские грамматические формы, играя мужскую роль. Время от времени она нарушает это правило и в ее посланиях проскальзывают женские глагольные и прилагательные формы. Это один из первых ее опытов играть мужское амплуа, наряду с бытовыми гендерно амбивалентными ролями, которые ей приходилось исполнять, так хорошо описанными в автобиографии (переодевание в мужскую одежду, верховая езда и мотив амазонки, умение обращаться с ружьем и пр.) [см. Вачева 2015]. Письма не подписаны именами отправителей и используются наиболее распространенные и общие формы обращения друг к другу, соблюдая светский этикет [см. Акимова 2015]. Великая княгиня и посол разрабатывают свой особый язык, который предваряет эпистолярную практику Екатерины II в корреспонденции с Вольтером и Гриммом – намеки и умолчания, прозвища определенных лиц, сочетающие наблюдательность авторов

писем над их характерами и поступками с иронией⁷². В целях конспирации письма не датированы, а используются временные маркеры, указывающие дни недели и время дня: „среда“, „воскресенье, 8 часов вечера“, „пятница, вечером“, „четверг, в три часа“ и пр. С. М. Горяинов, публикуя переписку, восстанавливает точную хронологию по датам на основании упоминаемых событий **[Переписка 1909: IX]**. Особенно интенсивным обмен посланиями был летом и ранней осенью 1756 года, а по мере приближения к цели – возвращению в Россию Понятовского, и в связи с усиливающейся болезнью сэра Чарльза, когда многие письма ему приходилось диктовать, ритм становится спокойнее.

Биографы и исследователи политического наследия Екатерины II единодушно отмечают значение общения с английским послом для становления будущей императрицы как государственного деятеля **[Бильбасов 1900; Брикнер 1885; Де Мадариага 2002; Крючкова 2009 и др.]**. Необходимо отдавать себе отчет в особенностях положения великой княгини при русском дворе во время, когда развернулась переписка. Екатерина Алексеевна уже 12 лет в России, она уже не только супруга наследника престола, но также мать его сына, обеспечившая продолжение династии. После долгих лет испытаний, за которые произошло ее реальное формирование и мужание как личность, ее ситуация при дворе гораздо спокойнее и вернее. Она на сравнительно хорошем счету у императрицы Елизаветы Петровны, особенно на фоне вызывающего и не всегда взвешенного поведения своего мужа, и пользуется покровительством своего бывшего врага, канцлера Бестужева. Наметившееся потепление отношений между императрицей и великой княгиней в свою очередь становится поводом для придворных интриг, имевших целью поддерживать враждебность между ними: „Господа Шуваловы боятся меня у императрицы, и, взвесив все, я не знаю, если нечаянное счастье дозволяло мне иметь более частый доступ к ней и она стала привыкать ко мне, не приобрел бы я, действительно, большее влияние на ее ум“ **[Переписка 1909: 342]**. Основные действующие лица и в внутривнутриполитическом, и в международном планах стремятся заручиться поддержкой великокняжеской четы на фоне продолжительной и тяжелой болезни Елизаветы Петровны. В дело входит все – и небольшие личные „одолжения“ со стороны противоборствующих придворных и серьезные

⁷² Таким является прозвище „Дон Мигель“, данное известному своей подкупностью и корыстолюбием графу Михаилу Петровичу Бестужеву, брату канцлера.

денежные займы со стороны иностранных правительств. В переписке упоминаются колоссальные суммы, которые, не брезгуя, получают от западных партнеров и канцлер Бестужев, и вице-канцлер Воронцов, и многие другие вельможи. Такое „вспоможение“ от английского правительства получает великая княгиня при содействии своего корреспондента. И это не из корысти, а из-за необходимости иметь нужные средства, чтобы удерживаться на плаву среди придворных корыстолюбцев. Мотивы посла (добавим от себя, и многих других деятелей) остановить свое внимание и свои надежды на великой княгине сформулировал С. М. Горяинов: „Уильямс в депешах своему двору излагал, что вследствие расшатанного здоровья императрицы, русский престол мог скоро оказаться свободным и на него вступит Петр Федорович, за которого, по его неспособности, будет управлять Екатерина Алексеевна. Поэтому сэр Чарльз приложил все свои усилия к тому, чтобы приобрести полное доверие великой княгини и оказать неограниченное влияние на ее политические воззрения“ [**Переписка 1909: XV**]. В то же время великая княгиня находится на грани риска. В автобиографии Екатерина II детально представит ситуацию, на фоне враждебного отношения великого князя Петра Федоровича, постоянных унижений, слежки, интриг противоборствующих придворных партий. В переписке возникает устойчивый образ государства, оставленного без надежного правления. Тяжелобольная Елизавета Петровна в корреспонденции – „отсутствующий“ правитель. Именно отказ императрицы или ее невозможность участвовать в государственных делах становятся причиной безумной вакханалии интриг подкупных министров и царедворцев. В отличие от автобиографии, в которой Екатерина II создает амбивалентный образ предшественницы, с которым сопоставляет свой собственный [**см. Вачева 2015: 503–547**], в переписке он скорее негативный. Не только в целях конспирации Елизавета Петровна не называется своим именем и очень редко упоминается своим титулом. Она – „особа“, „дама“, о ней часто говорится безлично. Дочь Петра находится в тяжелейшем состоянии здоровья, на границе между жизнью и смертью и империя с замиранием сердца ждет вести о ее кончине. Елизавета Петровна в прямом и переносном смысле пребывает в „летаргическом сне“ [**Переписка 1909: 217**], ее состояние „плачевно“ [**там же, 287**]. „Она не сказала трех слов подряд, не кашляя и не задыхаясь, и разве считать нас и глухими, и слепыми, она не могла сказать нам, что не страдала от этих недугов

[...]“ – так описывает великая княгиня одну из своих редких встреч с императрицей [Переписка 1909: 287]. На этом фоне выглядит комично само намерение Елизаветы Петровны возглавить лично русские войска по примеру своего великого отца, пренебрегая гендерными предрассудками [Переписка 1909: 121]. По словам Уильямса, русский двор „управляется событиями, а не намеченными планами и основательными системами“ и эта непоследовательность вредит отношениям с союзниками [Переписка 1909: 253]. Великая княгиня отмечает истощительный „сумбур от интриг и переговоров“ [Переписка 1909: 35]. Ощущение хаоса усиливается незаинтересованностью и неумением великого князя вести государственные дела, даже его родной и горячо любимой Голштинии, которые он препоручил жене. Сама великая княгиня уже активно занимается доверенными ей государственными делами: „С семи утра до этого момента, до семи часов вечера, за исключением двух часов на обед, я только писал и читал кипу бумаг. Не скажут ли, что я – какой-то государственный министр?“ [Переписка 1909: 92]. В отличие от автобиографии, в переписке образ Петра Федоровича возникает редко, преимущественно как фон, на котором в благоприятном свете может проявить себя великая княгиня. В этом состоит и один из важных советов Уильямса, который он дает своей наперснице: „[...] Вы видите, что весь мой совет основан на известных чувствах великого князя; итак вы можете ими воспользоваться с успехом, сами не появляясь на сцене“, – пишет он по поводу негодования Петра Федоровича против действий Шуваловых, направленных на сближение России с Францией [Переписка 1909: 228].

Рассматриваемая переписка позволяет судить о росте политических амбиций будущей прославленной императрицы, которая в одном из писем решительно заявляет: „Буду царствовать или погибну“⁷³ [Переписка 1909: 27]. В лабиринте сложнейших отношений великая княгиня Екатерина Алексеевна, только что начавшая свою политическую карьеру, получает в лице английского посла не только надежного друга, но также высокообразованного, умного и опытного ментора. Интересно отметить, что позже, в своих автобиографических записках Екатерина II отведет эту роль другому дипломату, шведскому

⁷³ Кельси Рубин-Детлев считает, что это выражение Екатерина заимствовала у Генбюри-Уильямса, любившего повторять эту реплику из трагедии „Атали“ Расина [Rubin-Detlev 2019: 176].

графу Гюлленборгу, встречи с которым произошли в ее юности – в Гамбурге и в Петербурге, вскоре после замужества⁷⁴ [см. **Вачева 2007**]. В отличие от шведского дипломата, который является важным героем в концептуальных эпизодах екатерининской автобиографии, как в ранней (1771), так и в последней (середины 90-х гг.) редакциях, Уильямс почти отсутствует в мемуарном тексте. Он фигурирует лишь в редакции екатерининских мемуаров начала 90-х гг., посвященных барону Черкасову, в эпизодах о знакомстве и отношениях с С.-А. Понятовским. В действительности, как отмечает Кельси Рубин-Детлев, „помимо ее политического интереса к британско-прусскому альянсу, финансирования, которое она получала от посла и ее личной привязанности к бывшему секретарю Генбюри-Уильямса, Понятовскому, Екатерина имела еще один веский мотив переписываться с Генбюри-Уильямсом: он был первым человеком после Гюлленборга, который серьезно оценил ее интеллект“ [**Rubin-Detlev 2019: 41**].

По всей видимости, переписка продолжила первоначальное устное общение, которое в условиях строго регламентированной и контролируемой жизни Екатерины не могло быть интенсивным. Такой случай описывает в автобиографии сама императрица:

[...] Помню, что английский посланник, кавалер Генбюри Вилльямс, был за ужином моим соседом и что у нас с ним был разговор столь же приятный, сколь и веселый; так как он был очень умен и образован и знал всю Европу, то с ним нетрудно было разговаривать. Я узнала потом, что ему так же было весело в этот вечер, как и мне, и что он отзывался обо мне с большой похвалой [...] [**Екатерина II 1989: 376**].

В начале переписки с Уильямсом все еще великая княгиня не совсем уверена в своих действиях и явно нуждается в советах опытного наставника, каким вскоре становится сэр Чарльз. „Поверьте мне, милостивый государь, вы не знаете своих собственных сил, так как из последних придворных интриг [...] явствует, что вы имеете большое

⁷⁴ Этот персонаж упоминается и в рассматриваемой переписке. Екатерина подтверждает собеседнику, что это именно „ее“ Гюлленборг, но обвиняет его в „недостатке храбрости, несмотря на его ум и таланты“, который повредил его репутации во время решительного заседания шведского парламента [**Переписка 1909: 184**].

значение“, – ободряет собеседницу посол в сложную минуту [Переписка 1909: 43]. В одном из первых писем она пишет: „[...] дружба, которую вы мне оказали, заставляет меня не сомневаться в том, что вы продолжите ваши советы, кои были до сей поры мне полезны“ [Переписка 1909: 4–5]. До конца переписки доверие к мудрому и опытному советнику – сквозной мотив в письмах великой княгини. Для нее Уильямс – ее „дельфийский оракул“, к которому она готова обращаться за советом [Переписка 1909: 249] и который помешает ей „спотыкнуться“ [с. 240]. „Моя голова – удивительная голова, когда у нее такая, как ваша, которая думает за нее“, – обобщает Екатерина работу их тандема [Переписка 1909: 249]. Такие заверения разбросаны по всему тексту писем, и это не просто светские любезности. В них находит выражение настоящий характер общения обоих участников. В письмах видна личная симпатия корреспондентов. „Освоившись очень быстро с людьми при дворе Елизаветы Петровны и с общим положением дел, Уильямс обратил преимущественное свое внимание на Екатерину Алексеевну. Привлекательная 26-летняя великая княгиня сумела своим умом, своею любезностью и расположением к Англии обворожить посла, человека, уже искусившего жизнь, но еще пылкого и способного к увлечениям. Она же в нём нашла мужа благовоспитанного и образованного, опытного в делах и интригах, приятного собеседника и усердного поклонника“, – отмечает Горяинов [Переписка 1909: XV]. Т. Акимова приводит многочисленные примеры рыцарского отношения Уильямса к даме, которой он восхищается не только из-за ее привлекательности, но прежде всего из-за ее ума, просвещенности, амбиции, политического таланта [Акимова 2012]. В то же время надо отметить, что великая княгиня старается сохранить самостоятельность своих поступков и решений. Она прислушивается к советам своего корреспондента, однако нередко остается при своем мнении и также склонна учиться и у других „наставников“, например у канцлера Бестужева:

[...] Я обязан провидению, которое вас послало сюда, как ангела хранителя для того, чтобы связать меня дружбою с вами. [...] Вы увидите, что, если когда-нибудь я надену венец на царство, я отчасти вам буду обязан в этом. Без вас я был бы под опекою великого канцлера, на которого, как я думаю, я имею некоторое влияние. Наконец нет нужды перечислять все те одолжения, которыми я вам обязан, и вам надоедать уверениями и красноречием, но знайте, что я их чувствую, как подобает, и шлю

вам благодарность за предисловие к вашему ответу [Переписка 1909: 20].

Ключевым словом в приведенном отрывке является „отчасти“. Благодарность для Екатерины не означает подчинение, а выработку собственной позиции. Великая княгиня гордится своим выстраданным опытом: „Если бы вы знали, какие мне угрожали пропасти и бедствия, которые я преодолела“, – пишет она корреспонденту [Переписка 1909: 249]. Сэр Чарльз радуется удачам своей „ученицы“, ее самостоятельно и умно проведенным разговорам, которыми ей удается ловко извлечь нужную ей информацию и обойти расставленные „ловушки“ со стороны противной партии: „Рассказ о вашем разговоре меня привел в восторг. Ваши возражения достойны здравого рассудка Ришелье и ума Мольера“ [Переписка 1909: 10]. Очень быстро диалог переходит на равных. Англичанин признает за своей корреспонденткой лучшее знание местных нравов и людей. „Ваш здравый смысл поправит все это, вы знаете Россию лучше меня“, – пишет он ей [Переписка 1909: 228]. Посол даже считает, что „ни ваши слова, ни ваши действия не нуждаются в советах“ [Переписка 1909: 12]. В то же время, еще в начале переписки Уильямс предпочитает, чтобы великая княгиня сама обдумывала образ своих действий, перед тем как он предложит ей свои советы. По поводу ожидаемого приезда нового французского посла в Петербург, события неблагоприятного для собеседницы, он советует ей: „Подумайте над этим и пришлите мне ваши размышления, а я перешлю свои на счет способа защититься от удара“ [Переписка 1909: 13]. Сама великая княгиня не боится анализировать в письмах Уильямсу свой характер, и главное, свои недостатки:

[...] Во мне кроются великие враги моей славы, которых вы могли бы вовсе не знать, и каким образом избегнуть того, чтоб не быть ведомым, и как сделать, чтобы не быть ослепленным? Я скажу, как г-жа де Ментенон: „молите Бога за меня“, но клянусь вам, что мое тщеславие и мое честолюбие трепещут из опасения, чтоб не потерпеть обиды от неизвестного врага [Переписка 1909: 211].

Один из основных сюжетов в переписке – подготовка будущей государыни. То, что Екатерина Алексеевна когда-то будет царствовать, не вызывает никаких сомнений в Уильямсе. „Вы рождены, чтобы повелевать и царствовать, и вы погибнете только от старости“

[Переписка 1909: 33], – пишет посол в ответ на поразительное по своей аналитичности и смелости письмо Екатерины по поводу событий после предполагаемой смерти тяжелобольной императрицы Елизаветы и размышлений о своей будущей судьбе на фоне „трех-четырёх живых претендентов на русский престол“ **[Переписка 1909: 26]**. Уильямс восхищается твердостью и самообладанием корреспондентки. Посол восхищается ее решимостью: „Какая душа, какая твердость! Я дивлюсь вам, я вас обожаю с каждым днем все более“ **[Переписка 1909: 32]**. Он старается вдохнуть великой княгине уверенность и поощряет принятие ею уместных решений и умение вести нужные разговоры, но также критикует некоторые ее действия: „[...] Мне кажется, что все добро, которое вы когда-либо оказывали Шуваловым, не пошло впрок и служит только к усилению их тщеславия и их гордости“ **[Переписка 1909: 12]**. Честность оценок и взаимное уважение – главная черта эпистолярного диалога. „Здесь нет никакой лести. Я никогда не льщу вам, и я молю Бога о том, чтобы я никогда не говорил вам ничего иного, как то, что я думаю“, – пишет Уильямс, после прочтения двух писем великой княгини, в которых анализируются позиции отдельных придворных партий **[Переписка 1909: 43]**. Посол сравнивает себя с голландским живописцем, „который считал бы для себя столь же преступным утаить недостаток, как и красоту“ **[Переписка 1909: 118]**.

Такая откровенность и доброжелательность действительно делают Уильямса другом и доверенным лицом великой княгини. Она требует его мнения по поводу своего тщательно продуманного плана действий в случае смерти Елизаветы Петровны, изложенного в письме от 18 августа 1756 года. Будучи уверенной в „справедливости моего дела“, Екатерина планирует шаг за шагом свои поступки, чтобы защитить своего сына и себя, обдумывает к кому обратиться, как созвать единомышленников и обеспечить надежную охрану, даже если будет нужно, подкупить⁷⁵. То, чего она требует от Уильямса, это его откровенное и честное мнение: „Как друг, исправьте и предпишите мне то, что недостает в моих мыслях, и то, что я не предвидел. Много будет зависеть от точки зрения и от вида, в котором мне покажутся вещи, и молитесь небо, чтоб оно мне дало свободную голову“ **[Переписка 1909:**

⁷⁵ Множество примеров стремления великой княгини учитывать качества людей из своего окружения, оппонентов и даже врагов приводит Татьяна Акимова **[Акимова 2012]**. Из-за ограниченного объема здесь невозможно рассмотреть эту интереснейшую проблему.

48]. Великая княгиня готова предпринять рискованные действия против всесильного Петра Шувалова, чтобы улучшить свои позиции в общественном мнении:

[...] Так как императрица жалуется на то, что никто не хочет ей сказать правды насчет Петра Шувалова, то все изложить в письме и представить через великого князя все неудовольствия, которые публика имеет против Петра Шувалова. [...] Я составлю, я напишу своею рукою с одобрения всех тех, которые именуются моими друзьями, как-то Трубецкого, Бутурлина, и с поправками, которые они бы желали сделать. Я заставлю великого князя подписаться, я подпишусь, а великий князь представит императрице. Только на меня обрушится ненависть Шуваловых, но зато приобрету имя в публике **[Переписка 1909: 303]**.

Только перед Уильямсом, наперсником в ее любовной драме, великая княгиня не боится показать свою слабость влюбленной женщины, которая полна тревог за судьбу возлюбленного: „Не знаю ни что говорю, ни что я делаю; смею сказать, что это случается со мной впервые в жизни“ **[Переписка 1909: 147]**.

Немало места в переписке уделено обсуждению книг, сочинений выдающихся авторов древности и современности, классическим трактатам и актуальным документам. Великая княгиня читает новости о работе английского парламента и хвалит „высокую мудрость, которая царствует в речах вашего короля при открытии парламента“ **[Переписка 1909: 304]**. Позитивные примеры отношений между Россией и Великобританией также устойчиво присутствуют в переписке. Несколько раз оба корреспондента упоминают о налаживании дружественных отношений между обеими странами во время Ивана Грозного и Елизаветы I Английской, комментируют такие исторические личности, как Петр Великий. Производит впечатление, что великая княгиня интересуется архивами, подлинными документами, которые дополняют полученные знания о русских государях:

Несколько лет тому назад я видел подлинный договор за подписью Елисаветы⁷⁶, заключенный этой королевой с Иваном Васильевичем. Он находится в московских архивах. Этот государь, хотя и был тираном, был великим человеком, а так как я постараюсь, насколько мне позволит моя природная слабость,

⁷⁶ Королевы Англии, – А. В. Речь идет о договоре между ней и Иваном Грозным.

подражать великим людям этого края, я надеюсь украсить также когда-нибудь ваши архивы моим именем, и я буду очень гордиться тем, что заблуждался, следуя за Петром Великим [**Переписка 1909: 304**].

Это стремление изучить и осмыслить прошлое ее приемной родины становится частью последовательной подготовки великой княгини к ее будущей роли.

Особенно высоко Екатерина Алексеевна ценит Вольтера и Фридриха II. „[...] Я читаю сочинения прусского короля с таким усердием, как произведения Вольтера. Вы подумаете, что я стараюсь ухаживать за вами, если я скажу вам сегодня, что я глубокий почитатель его прусского величества“, – заявляет великая княгиня [**Переписка 1909: 281**]. Внимание к трудам прусского короля вероятно вызвано чтением Макиавелли, уроки которого великая княгиня уже применяет на практике⁷⁷. Во время царствования Екатерины II в России, кроме многочисленных переводов его военных трактатов и отдельных литературных произведений, будет издано восьмитомное собрание сочинений прусского короля⁷⁸. В то же время, несмотря на свое уважение к Фридриху II, она будет соперничать с ним не только на поле брани и за столом дипломатических переговоров. В автобиографии императрица оспаривает тезисы своего соперника по поводу звани „философ на троне“, изложенные в созданном им под руководством Вольтера трактате „Антимакиавель“ [**См. Вачева 2015: 353–382**]. Образ Фридриха Великого неоднократно возникает на страницах переписки как пример деятельного и талантливое государя, который проявляет свои незаурядные качества в разных областях: „Что за человек этот король, – он воюет, он заключает мир и пишет книги, все в одно время“, пишет Уильямс, у которого были непростые личные отношения с прусским правителем [**Переписка 1909: 203**]. Энергичный, смелый и

⁷⁷ „[...] Малодушие всех этих людей, риск, наконец правило Макиавелли, который говорит, что человек редко бывает настолько злым, насколько он должен был бы быть для своей безопасности, позволяют мне быть более спокойным, чем следовало бы по внешним признакам“ [**Переписка 1909: 62**].

⁷⁸ *Оставшиеся творения Фридриха Второго короля прусского*. В Санкт-Петербурге. На иждивении И. Шнора, 1789. Т. 1–8. Издание посвящено великим князьям Александру и Константину Павловичам.

талантливый⁷⁹, Фридрих противостоит по своим качествам большинству тогдашних европейских глав государств. Наиболее силен, однако, контраст с Елизаветой Петровной. Дочь Петра Великого представлена как правительница без трезвой оценки событий и собственных возможностей, легко поддающаяся лести (упомянутый выше анекдот о ее намерении возглавить армию, несмотря на физическое недомогание, возникшем под влиянием заверений льстецов, что „она превосходит своего отца в деятельности, в действиях, в уме и в заслугах“ [**Переписка 1909: 121–122**]). В отличие от просвещенного Фридриха, Елизавета Петровна парадоксальным образом сочетает глубокую религиозность с суеверием, верой в колдовство, недоверием к науке. Екатерина еще в первых письмах задает эту тему, которая позднее станет концептуальной особенностью образа предшественницы в автобиографических записках [**Вачева 2015: 533–547**]. Если на вопрос корреспондентки „Как сочетаются говение и колдовство?“ посол дипломатично предпочитает не ответить, великая княгиня сама дает объяснение этой черте менталитета русских, которая проявляется и в Елизавете: „Очень трудно согласовать говение с колдовством, если бы я по тринадцатилетнему опыту не убедился, что у людей с превратным умом одна и та же вещь может быть в одно и то же время белой и черной“ [**Переписка 1909: 22**]. Необъяснимо и парадоксально для великой княгини недоверие императрицы к современной медицине и врачам и обращение к знахарям. Она сообщает корреспонденту скандальный случай, когда возмущенный придворный врач собирается покинуть свою должность и печальный результат альтернативного лечения:

Говорят, что первый врач хочет уехать в течение трех месяцев, так как в перспективе не предвидится ему никакая радость. Во время пребывания в М[оскве] прибегли, без его ведома, для своего лечения к колдовству, и старуха, которую позвали, успела, говорят, прекратить те недомогания, на которые жаловались. Достоверно то, что вода поднялась в нижнюю часть живота [**Переписка 1909: 7**].

Другой красноречивый пример суеверия Елизаветы Петровны – ее страх по поводу появления кометы, которое к тому же совпадает с

⁷⁹ Другое наблюдение Уильямса: „Этот государь пишет так же хорошо, как он сражается“ [**Переписка 1909: 241**].

неожиданной смертью барона Строганова и ухудшением ее здоровья **[Переписка 1909: 194]**.

Во время своего правления Екатерина II последовательно боролась со всякого рода суевериями и предрассудками. Горячая сторонница просветителей и в особенности энциклопедистов, государыня вела непримиримую войну с невежеством и сделала эту задачу своей каузой. Она подавала пример своим литературным творчеством и особенно в комедиях и журнальной сатире остро высмеивала эти широко распространенные недостатки в русском обществе, а также организовала и заказывала переводы на русский язык из авторитетных научных и квазинаучных изданий, каким была „Энциклопедия“, в целях образования и воспитания общества. И в своей политической практике, и в литературном творчестве, в том числе в рассматриваемой переписке Екатерина рассматривала магию и следование суевериям как знак варварства и отсталости.

Генбюри-Уильямс, будучи вдвое старше корреспондентки, умудренный житейским и дипломатическим опытом, дает множество ценных советов своей партнерше. Он подчеркивает значение личного контакта (будущего) государя и знание людей, на которых он рассчитывает положиться [с. 52]; советует быть осторожной с „посредниками“, которые от ее лица могут принять невыполнимые обязательства: „Не позволяйте никому на свете быть в состоянии отвечать за ваши будущие милости людям, которые ни в чем не стараются вам угодить“ **[Переписка 1909: 215]**. Важное условие – не создавать себе врагов: „Щадите вице-канцлера, чтобы помешать ему причинять вам зло“ **[Переписка 1909: 169]**. Посол старается обратить внимание собеседницы на некоторые недальновидные решения приближенных Елизаветы Петровны, которые чреваты опасными последствиями для власти. Таким является назначение с широкими полномочиями фельдмаршала Апраксина во главе только что созданного нового войска из 30 000 рекрутов⁸⁰. По мнению дипломата, это „преторианская гвардия, которая могла бы распорядиться империею и поставить государя в зависимости от ее власти“ **[Переписка 1909: 200]**. Некоторые его суждения звучат как афоризмы: „Только осторожность обеспечивает счастье“ **[Переписка 1909: 106]**. Оба участника активно обсуждают европейскую политику. Их диалог

⁸⁰ На самом деле армия, которой командовал С. Ф. Апраксин во время Семилетней войны, насчитывала 100 тысяч человек.

провоцирует Екатерину Алексеевну критически воспринимать действия коронованных глав, среди которых были и ее родственники, которых она знала с детства, как шведский король, и уважаемый ею Фридрих II. Это не мешает ей замечать неудачи, „оплошности его прусского величества“, которыми можно воспользоваться [**Переписка 1909: 107**].

Игра стоила свеч. Корреспонденция с сэром Чарльзом стала настоящей политической школой для молодой великой княгини. В ней она усовершенствовала свое природное чутье и талант политика, обрела ценные знания и опыт, которыегодились ей во время ее правления. „[...] Этот обмен мнениями впервые позволил Екатерине сформулировать свой зрелый эпистолярный образ как остроумного, образованного человека и героического государственного деятеля“, – отмечает К. Рубин-Детлев [**Rubin-Detlev 2019: 42**]. „По своему содержанию переписка Екатерины с английским послом, конечно, не идет ни в какое сравнение с ее письмами Вольтеру, Гримму, Потемкину или Бьельке. Однако именно прикладной, информативный, по первому впечатлению, характер писем Уильямсу обнажает новые принципы самопозиционирования Екатерины, в том числе ее понимания власти и своих прав на нее“, – утверждает другая исследовательница [**Акимова 2012: 55**].

Сэр Чарльз Генбюри-Уильямс не увидел мечтанного воцарения своей корреспондентки. Через два года после своего возвращения на родину осенью 1757 года, в припадке болезни, он покончил жизнь самоубийством [**Переписка 1909: XXV**]. Его эпистолярный диалог с великой княгиней Екатериной Алексеевной был, вне всякого сомнения, важным этапом на ее пути к власти и подготовкой к славе будущей императрицы Екатерины II, которую он ей предрекал в своих письмах.

ЛИТЕРАТУРА

Акимова 2015: Акимова Т. И. Становление образа императрицы в письмах великой княгини Екатерины Алексеевны к английскому послу сэру Чарльзу Г. Уильямсу. // *Филология и человек*, 2012, №3, с. 54-61.

Акимова 2015: Акимова Т. И. Литературное творчество Екатерины II: „Галантный диалог“ в системе авторских стратегий (истоки, функции, жанры). Дисс. на соискание уч. степени доктора филологических наук. М., ИМЛИ, 2015. < http://www.imli.ru/upload/docs/Dissertatciya_Akimova.pdf > (27.04.2022).

Бильбасов 1900: Бильбасов, В. А. История Екатерины II. Т. 1–2. Берлин, б. г. [1900].

Брикнер 1885: Брикнер А. Г. История Екатерины Второй. Сочинение А. Брикнера. Санкт-Петербург: Суворин, 1885. Ч. 1–4.

Вачева 2007: Вачева А. Ментор и принцесса. Образ воспитателя в автобиографии Екатерины II. // *Река на времето. Сборник в памет на проф. Людмила Боева*. София: УИ „Св. Климент Охридски“, 2007, с. 199–207.

Вачева 2015: Вачева А. Потомству Екатерина II. Идеи и нарративные стратегии в автобиографии императрицы. София: Университетско издателство “Св. Климент Охридски”, 2015.

Горяинов 1908: Горяинов С. М. Станислав-Август Понятовский и Великая Княгиня Екатерина Алексеевна. // *Вестник Европы*, № 1-3, 1908. <http://az.lib.ru/g/gorjainow_s_m/text_1908_ponyatovsky_i_ekaterina_olderfo.shtml> (27.04.2022)

Екатерина II 1989: Записки императрицы Екатерины Второй. Репринтное воспроизведение издания 1907 года. Орбита. Моск. филиал, 1989.

Каррер д’Анкокс 2006: Каррер д’Анкокс Э. Екатерина II. Золотой век в истории России. Москва: РОССПЭН, 2006.

Крючкова 2009: Крючкова М. А. Мемуары Екатерины II и их время. Москва: „Летний сад“, 2009.

Мадариага 2002: Мадариага И. де. Россия в эпоху Екатерины Великой. Москва: „Новое Литературное Обозрение“, 2002.

Переписка 1909: Переписка великой княгини Екатерины Алексеевны и английского посла сэра Чарльза Г. Уильямса. 1756 и 1757 гг. С предисловием действ. члена С. М. Горяинова. Издание Императорского Общества истории и древностей Российских при Московском университете. Москва, 1909.

Переписка 2008: Переписка великой княгини Екатерины Алексеевны и английского посла сэра Чарльза Г. Уильямса. // *Россия и Запад: Горизонты взаимопознания. Литературные источники последней трети XVIII века*. Том 2. Вып. 3, Москва: Издательство ИМЛИ им. А. М. Горького РАН, 2008, с. 39-68.

Correspondence 1928: Correspondence of Catherine the Great when Grand Duchess, with Sir Charles Hanbury-Williams and Letters from Count Poniatowski. Introd. by S. Goriaïnov. Ed. by Earl of Ilchester, Thornton Butterworth, London, 1928.

Rubin-Detlev 2019: Rubin-Detlev K. The Epistolary Art of Catherine the Great. Liverpool: University Press on behalf of the Voltaire Foundation, 2019.

**АЛЕКСАНДЪР М. ФЬОДОРОВ В ТВОРЧЕСТВОТО
НА
СТИЛИЯН ЧИЛИНГИРОВ**

Христо Манолакев
ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий“, г. Велико Търново

**ALEXANDER M. FYODOROV IN THE WORKS OF
STILIJAN CHILINGIROV**

H. Manolakev
University of Veliko Turnovo, Bulgaria

Abstract: On 26th December, 1919, the renowned Russian writer A.M. Fyodorov (1868 - 1949), fleeing the Bolshevik pogroms in Odessa, landed at the port of Varna. He stayed in Bulgaria for almost thirty years until the end of his life. It is only recently that his "Bulgarian years" began to be systematically studied. The memoirs of his Bulgarian friend, the writer Stilian Chilingirov, which were written in 1950 and especially dedicated to Fyodorov, have been the primary source of information for this research. For the first time in literary science Chilingirov's novel "Shinel bez pagoni" ("A Greatcoat Without Epaulettes") (1928) is studied in connection with the biography of the Russian writer. The aim of the article is to reveal how two different genre works, a memoir and a novel, by complementing each other depict A.M. Fyodorov as a man and a writer. The thesis is that although rich in information, the works reveal Fyodorov only in the light of the Bulgarian experiences of his emigrant life, without drawing a detailed picture of his presence in Bulgaria.

Key words: A. M. Fyodorov, first wave Russian emigration, "Russian Sofia"

До преди няколко десетилетия дори за специалистите по руска литература у нас Александър Митрофанович Фьодоров (1868-1949) бе непознато име. Едва отскоро българските години от биографията му започнаха системно да се проучват. Основна причина за слабия научен интерес е оскъдната документална информация за неговия живот и творчество, налична в нашите архивохранилища⁸¹. Документи за него са запазени най-вече в личния архив на Стилиян Чилингиров: ръкописи,

⁸¹ Както е известно, в съответствие с волята му, неговата законна наследница, доведената му дъщеря Лиляна Желязова (Шулц), през юли 1988 г. предава по-голямата част от архива във Фонда за култура на СССР в Москва, а друга, значително по-малка, в литературния музей на г. Одеса, през септември 1989 г. [Радзишевский 1988; Божко 2020].

отделни писма, откъслечни бележки, изрезки от вестници на публикации от и за него⁸². Сред най-интересните материали тук безспорно са „Спомени“-те на Чилингиrow за Фьодоров. Те съдържат ценни сведения за пребиваването на руския писател в София, което ги превръща в основен първоизточник при изследване на живота му в България.

Открояваща се тенденция в тези проучвания е да се възстанови *фактологично* колкото се може по-изчерпателно биографията на неговото пребиваване у нас. Недостигът на данни е основна причина на „Спомените“ да се гледа единствено в плана на емпирията като извор на информация за руския писател. Директно казано – те буквално биват преразказвани. А това, че по характера си все пак са *субективни впечатления* на Чилингиrow, дори не се уговаря. Не се поставя под съмнение, че са рефлексии от дългогодишно приятелство между двамата, което, от своя страна, неизбежно влияе върху подбора на фактите и идеологията на възпроизвеждането им. До момента обаче „Спомените“ не са осмисляни от гледна точка на тяхната иманентна репрезентативност.

Впрочем, Чилингиrow разказва за Фьодоров и в друг свой текст. В романа „Шинел без пагони“ (1924) руският писател е прототип на един от второстепенните му персонажи. Досега на творбата във връзка с възможната реконструкция на Фьодоровата биография внимание не е обръщано.

Независимо че става дума за два различни типа дискурс, документален и художествено-условен, нашата цел е да се установи каква представа за Александър Фьодоров, писателя и човека, гради Чилингиrowият разказ в тези две произведения.

За да улесня ориентирането на читателите във въпросите, над които ще разсъждавам, е необходимо, макар и в енциклопедичен порядък, да се открият отделни аспекти от живота на Фьодоров в Одеса, т. е. от до-емигрантския етап на биографията му.

Одеса. Той се установява заедно със семейството си за постоянно в Одеса през 1897 г. Приет е радушно от интелектуалните среди на града, дружи с писатели, художници, журналисти. Първите две десетилетия на XX век бележат апогея в неговото творческо битие. Изключителната му продуктивност – изявява се с лекота като поет, прозаик, драматург, преводач и публицист, го налага като едно от актуалните имена на съвременната руска литература. Трайно свързан е с естетическите

⁸² ЦДА, ф. 108К.

традиции на реализма. От 1911 г. до 1913 г. в Москва излиза седемтомно събрание на неговите съчинения. За творчески постижения два пъти е удостоен от руската Академия на науките с Пушкинова премия. Поддържа близки приятелски отношения с А. П. Чехов, Ив. Бунин, Ал. Куприн, Евг. Чириков, К. Чуковски и др. [Лушик 1999: 248 - 253; Божко 2020: 204 - 217; Ярмолинец 2019].

„Шинел без пагони“ е вторият роман на Ст. Чилингиров⁸³. Сюжетът му разказва за живота на руските емигранти в най-ранния момент от пристигането и пребиваването им в България. Два от второстепенните персонажи са писателят Феодор Александрович Мерцалов и неговият приятел, художникът Александър Владимирович Нилус. Без усилие в имената се забелязва асоциацията с писателя Александър Митрофанович Фьодоров и с художника Пьотър Александрович Нилус⁸⁴. Към явната връзка с реалните личности насочват: съвпадението на техните професии; маршрутът на движението им (Варна, София); фактът, че почти веднага представят произведенията си пред българската публика, приела възторжено техните изяви; във втората част на романа, която протича в София, Мерцалов вече е станал учител в гимназия и подобно на Фьодоров в началото трудно се приспособява към преподавателската работа. Тези съответствия подсказват, че информацията, свързана с образа на Мерцалов, може да се приеме за документално точна.

Чилингиров се стреми да представи достоверна социално-психологическа картина за нерадостната съдба на руските изгнаници. Такава е творческата му задача, което е основание критиката да определи „Шинел без пагони“ като роман-хроника [Димитров 2010: 153]. От „Спомените“ узнаваме, че авторът непосредствено и внимателно е наблюдавал тяхното присъствие в София [Чилингиров 2010: 165 - 176]. Но това е бил външен поглед, направляван от

⁸³ В „Спомените“ Чилингиров отбелязва безспорната заслуга на А. М. Фьодоров и на Нестор Котляревский за своето насочване към жанра на романа. Веднъж в разговор на маса, слушайки внимателно историята, която им е разказал, те го убеждават да се престраши и да я облече в романов сюжет. Така те стават „кръстници“ на първия му роман „Хляб наш насущный“ (1924), за което специално им благодари в посвещението към произведението [Чилингиров 2010: 177 - 178]. При следващите преиздавания на романа то е премахнато от издателите [Димитров 2010: 152 - 153].

⁸⁴ А. М. Фьодоров пристига в България на 26.XII.1919 г. по море с парахода „Витяз“ от Одеса във Варна. Заедно с него слиза и художникът П. А. Нилус (1869 – 1943). Дватамата са приятели от Одеса. На парахода се срещат случайно. В България са неотлъчно заедно до 1923 г., когато след скандал с български художници по повод на своя изложба Нилус заминава за Париж.

критическата мисъл на социалния антрополог. Този поглед дава познания за контекст, но роман не прави. Романовият сюжет иска проблем отвъд „общия кадър“. Ето защо не е трудно да предположим, че вдъхновението да се захване с тази не-българска тема *като писател* е дошло от срещите му с Фьодоров. Общуването с него му е разкрило една друга, непозната и недостъпна за чужденеца, представа за живота на „Руската София“ с драматичните истории за разрушени съдби и социална катастрофа; за унижена гордост и накърнено самочувствие и т. н. От тези абсолютно различни като емоция и идеология автентични впечатления се е зародила идеята за централната метафора, шинел без пагони, безпощадно пронизваща съдбите на всички герои.

Шинел без пагони е военна дреха, от която са премахнати обозначенията за служебен ранг и родови традиции. Следователно, шинелът *без пагони* – това е изтриване на властовите йерархии, т. е. социално обезличаване и скъсване с миналото. Тук то е забранено (от гледна точка на българските власти) и ненужно (във възприятията на русите); а за онези от тях, които искат да се приспособят към новата социална реалност – и излишно.

За фикционалния свят на романа, разбира се, не е случайно, че началното функционализиране на метафората е пряко свързано именно с действията на Мерцалов (Фьодоров). Навлизането му в сюжета (естествено, заедно с Нилов/Нилус) е опосредено през рефлексите на главния герой княз Андрей. Тъй като никога не ги е виждал, за негодуващото му срещу действията им съзнание, те са два неопределени силуета, но с ясна идеологическа позиция, причиняваща му нервна криза. Защото са дръзнали да загърбят съсловните норми:

И, наистина, какво представляваха те? Нищо. [...] хора без служебен ранг, без отличия за заслуги, без родови традиции. И, все пак, техните имена се понесоха от уста в уста, а сами те биваха посрещани и изпращани по улиците с почтителни погледи. Но те малко държаха на това внимание. Небрежни бяха и към външността си: измачкани дрехи, небръснати лица и шапки с пречупени периферии. Над туй отгоре, вместо да подирят от гражданите и от сънародниците си това, което поне сами мислеха, че им се пада, те се смесиха в тяхното пъстро множество, равни с първите и с последните между тях. Ведно с другите и те се суетяха нагоре-надолу, за да припечелят нещо, което би направило живота сравнително по-поносим.“ [Чилингиров 1928: 105].

Няма никакво значение дали ще се усъмним в тази представа заради подчертаната ѝ книжна романтичност. Тук смисловият акцент пада върху настъпилата промяна в съзнанието на човека. Зародила се е социално-психологическа нагласа за *приспособяване към условията*, за да се оцелее. Това всъщност е истинското събитие в цитирания откъс. Така авторът лансира ценна идея за реконструкцията на Фьодоровата биография – един от първите е прозрял драматичната истина за тяхното състояние, шинел без пагони, и е започнал целенасочено да се настройва към новите социални условия.

През призмата на това преживяване ще се насочим към втората част (действието вече се развива в София) и епизода, в който Мерцалов (Фьодоров) излага аргументите за своето оставане в България. Веднъж главната героиня, Вера Игнатова, случайно го среща. Узнавайки от признанието му, че трудно понася задълженията си на учител, тя го пита защо не напусне. А той удивен ѝ отговаря: „Да напусна... Тогава какво ще правя?“. С укор тя му препоръчва да замине „за Париж, например, или където и да е било другаде, където ще можете да се отдадете само на вашето писателство“ [**Чилингиров 1928: 265**].

Отложеното заминаване за Париж е познат мотив сред пишешите за Фьодоров. Съпровождан е бил винаги с разсъждения за вътрешно колебание у поета. Първоизточник на информацията са спомените на Лиляна Шулц⁸⁵. Тя настоява, че в писма до приятеля си И. Бунин Феодоров е обсъждал подобна идея. А тук Чилингиров твърди нещо абсолютно различно. От контекста добре се вижда, че у Мерцалов (Феодоров) няма никакво колебание в решението да остане. Няколко са аргументите му. На първо място близката до руската нагласа „своя“ духовна среда в България [**Чилингиров 1928: 265**]. На второ място е съзнанието, че не бива да се изневерява на призванието. Изпълнявайки задълженията си на учител, Мерцалов продължава своята мисия на деятел, който работи за утвърждаване на руската литература и култура

⁸⁵ По всяка вероятност, освен лични, нейните спомени отразяват и впечатленията на майка ѝ, Невяна Желязова. Почти веднага с установяването си в София Фьодоров е бил настанен на квартира в дома на полковник Димитър Желязов. Скоро след смъртта му през 1928 г. Фьодоров заживява със семейство Желязови. Със сигурност екземпляр от спомените на Л. Шулц („Мои воспоминания о А. М. Федорове“), в обем не по-малко от 15 машинописни страници, е предаден заедно с архива в Одеския литературен музей [**Лушик 1999: 253**]. Все още обаче не е публикуван. Отделни изследователи, руски и български (Н. Гичева, О. Решетникова), имали възможност да общуват с нея, използват в разработките си нейните спомени, без обаче да цитират текста библиографски [**Гичева 2001; Решетникова 2008**].

[Чилингиров 1928: 265-266]. Най-накрая е трезвата прагматична преценка на всички плюсове и минуси за живота в Париж и в София, преценка, изградена от информация за множество претърпени разочарования:

Той извади няколко смачкани плика [...] по които личаха ясно отпечатаните щемпели от Париж. – Струва ми се, в тия редове има повече истина [...] Те ме учат на едно: човек може да се отдава на капризи само в родината си [...]. Всякъде другаде той трябва да бъде реалист и вярно да си измерва стъпките. Падането у дома може да бъде начало на повдигане, а на чуждо място – начало на ново падане [**Чилингиров 1928: 266**].

Трудно е да се усъмним в информацията. Не и в този случай, когато прототипът е бил първи читател на произведението – Фьодоров едва ли би допуснал, въпреки съзнанието за фикционалния характер на изображението, някакво отклоняване от достоверността на станалото със самия него, дори и заради такъв важен детайл, какъвто е причината да не се отпътува към Париж. А и психологическите внушения на заявената позиция (убеденост, непоколебимост) подсилват ореола на героя като личност с твърд характер. Но е редно да се разсъждава и по друг начин. По това време, средата на 20-те години, общуването между двамата е много активно. Само че от множеството случки Чилингиров избира да пресъздаде чрез изразните средства на художественото изображение една. А това, обратно, допълнително я натоварва с идеологически значения (драматична съдбовност на взетото решение) в дискурса на реалната биография. Ето защо скритото събитие в разгледания епизод е изложената аргументация със сякаш нетипичната за един русин прагматична преценка на постъпката.

„Спомените на Ст. Чилингиров за А. М. Фьодоров“⁸⁶. Те са *единственото българско автентично свидетелство* за присъствието на руския поет у нас.

⁸⁶ Публикувани са от Ем. Димитров. Според него, те вероятно не са писани с мисъл за отпечатване, за което подсказват „пропуските в текста и неговата обща нешлифованост“ [**Димитров 2010а: 161**]. Част от тях излизат отново през 2020 г. в сп. „Библиотека“, като авторката Р. Пенчева не отчита съществуването на първата публикация. Настояването ѝ, че текстът на Чилингиров е абсолютното непознат за обществеността звучи, меко казано, странно на фона на съществуващите български и

Водещо при създаването им е било съзнанието за драматичната съдба на твореца и формиралото се като следствие убеждение, че информацията за него задължително трябва да бъде запазена. Срещу безразличието на победилото политическо време към това „друго“ изкуство, различно от соцреализма, мемоаристът противопоставя осъзнатия си художествен опит на ценител на Фьодоровото творчество, разбирането си за неговата естетическа пълноценност и желанието чрез своя запис да възпре изличаването на един живот, отдаден на словото. Такава е била истинската цел на тези спомени, написани в обстановка, когато да се говори с респект и съчувствие за съдбата на един „белогвардеец“, не е било никак мъдро и благоразумно.

Първата им среща и надгробното слово, произнесено пред ковчега на Фьодоров, са събитийните граници на Чилингировия разказ. Той не е строго хронологизиран, въпреки че се следва някаква най-обща темпорална последователност. На места мисълта пропада, в други случаи е несигурна точно да положи събитието по времевата ос. Във фактологично-съдържателен план е трудно текстът да бъде приет за биография на тяхното приятелство. Откъм подробности разказът е неравномерен. В отделни епизоди те изобилстват, а в други, дали паметта е избледняла или съзнателно са премълчани детайлите, но той е по-блед.

Чилингиров организира спомените си по мотиви и това е отличителното за структурата на мемоарния му разказ. Всеки „мотив“ е обособен и изчерпан в рамките на отделен параграф: „първата среща с Фьодоров“; „бягството от Одеса“; „установяване в София“; „срещите с българските интелектуалци“; „оставане в България“; „Антология българской поэзии“; „Фьодоров и българските писатели“; „социализиране – Фьодоров и руската литература“; „Фьодоров – художник“; „Фьодоров и съдбата на сина му“; „последните години“; „обща оценка на творческото наследство“; „смърт и погребение“⁸⁷.

Първата среща между двамата е част от историята на „Балканы“ – Чилингиров подготвя превода на тази Фьодорова поема, но не успява

руски проучвания върху емигрантските години от живота на А. М. Фьодоров [Пенчева 2020].

⁸⁷ Достатъчно е да хвърлим бегъл съпоставителен поглед към българските проучвания за руския писател, за да констатираме с категоричност: представата, която те се опитват да създадат за него, не е нищо повече от „анотиран“ Чилингиров. Дотолкова са зависими от „Спомените“, че заемат дори и подхода им, като ни „показват“ Фьодоров през актуализацията на същите мотиви!

да присъства на писателското утро, организирано от дружеството „Славянска беседа“ в чест на двамата руски творци, Фьодоров и Нилус. Няколко дни по-късно, водени от известния в онези дни латинист Крум Димитров, те се появяват в кабинета на Чилингиров в Народната библиотека. За да започне от тяхната естествена, като че ли разбираща се от само себе си, дружеска прегръдка, дългогодишното им искрено приятелство.

Естествено, в ограничения обем на статията не е възможно да бъдат разгледани поотделно всички „мотиви“. Ще обърна по-голямо внимание на онези, чието осмисляне провокира разночетения сред интерпретаторите. В отделни случаи ще открия и новите факти, акцентувайки надгражданата информация за живота на поета.

Бягството от Одеса. Чилингиров преразказва гледната точка на самия Александър Митрофанович⁸⁸. Според версията му, всичко се е развило светкавично: познат адвокат го предупреждава, че се готви тайно покушение над него, замислено да изглежда като случайно убийство; поддал се на естественото чувство за самосъхранение, увлечен от паниката, той веднага напуска града [Чилингиров 2010: 164⁸⁹]. Категорично ще подчертая, че политическият момент, решителен за съдбовния избор, тук не е открито заявен, а по-скоро се внушава вторично през контекста; сякаш естествено подразбиращ се от обстоятелствата⁹⁰. Другото впечатляващо във „версията на Фьодоров“ е прекомерната ѝ литературност с атмосферата на мистериозност и загадъчност, обгръщаща беглеца. А и информацията странно няма как да се провери – след време самият адвокат бил застрелян от болшевиките. И последна провокация към мисълта: уж хукнал през глава да се спасява, но по-нататък ще се окаже изведнъж, че той все пак е имал време и да обмисли ситуацията, щом се е досетил да вземе със себе си „почти всички свои отделно издадени работи“ (193). Някак си логически трудно се свързват моментното решение, паниката с предвидливостта?!

⁸⁸ Тази история Чилингиров познава много добре, защото през 1926 г. Фьодоров публикува спомените си за пристигането си в България, а Чилингиров е техен преводач [Фьодоров 1926].

⁸⁹ По-нататък в текста в скоби сред цитата се посочват съответните страници от това издание.

⁹⁰ Единствено О. Решетникова настоява за неговата актуалност. Тя е автор на три статии за А. М. Фьодоров, но едва в последната посочва значението на това обстоятелство за бягството му от Одеса. Само че твърдението ѝ не е подплатено с доказателства, не е посочен първоизточникът на информация [Решетникова 2008].

Установяване в София. Още с пристигането си в столицата Фьодоров и Нилус са повече от радушно приети от българските славянофилски среди. Мемоаристът настоява, че, респектирана от авторитета на двамата, българската среда ги е удостоила с едно по-специално внимание (164).

Оставането в България. Чилингиров коментира факта специално. Обяснението му е изключително от сферата на прагматиката, рефлексия е от необходимостта за социално оцеляване – най-голямото изпитание за творческия дух в онези дни. Фьодоров трезво преценява и залага на сигурното, доколкото в София почти веднага е устроен на работа (178). В архива на Чилингиров са запазени части от спомени на самия Фьодоров за запознаването им. Руският писател отбелязва, че, благодарение на застъпничеството на самия Чилингиров, още през април 1920 г. той е станал преподавател по руски език и литература в Трета мъжка софийска гимназия. А то е било необходимо поради елементарния факт, че той, А. М. Фьодоров, няма завършено гимназиално образование (198). Тоест, констатирано с желязната логика на българските чиновници от съответните ведомства – повечето от руските интелектуалци, попаднали у нас, не отговарят на „потребния образователен или практически ценз“ (178). Ето в този смисъл Фьодоров е погледнал трезво на съдбата си, съзнавайки, че възможността за съществуване и оцеляване само от хонорари за литературен труд безвъзвратно е останала някъде в миналото. С други думи, скрито потвърждава изложената преди тридесет години чрез думите на героя Мерцалов позиция⁹¹.

Работата. Обособяването на този „мотив“ е едно от попаденията на „Спомените“. Мемоаристът е успял да прозре смисъла на социалното занимание за Фьодоров – то не се вписва в протокола на каквато и да е методика за преподаване на дисциплината, а и забравя напълно за размера на отредения „по норматив“ за извършената дейност

⁹¹ Съществуват и две други версии за причините за оставането. И двете идват от спомените на Л. Шулиц. Тя настоява, че решителна роля за вземането на решението е изиграл Ив. Вазов. При някаква среща между двамата, народният поет го е посъветвал да отложи заминаването си за Франция и да вземе под внимание близостта между двата славянски езика, както и традиционния интерес към руската литература в България [Гичева 2001: 239]. Втората версия извежда на преден план интимните чувства на Фьодоров към Н. Желязова. Н. Гичева с една премерена риторика говори за „духовна близост“ [Гичева 2001: 239], докато О. Решетникова с категоричност приема, че любовта е главна причина за неговото оставане в София [Решетникова 2008].

хонорар. Ежедневното преподаване на руската литература е било за поета единствената спасителна възможност да продължи да пребивава непрестанно в *своята руска* литература. В това живеене в литературата заради прехраната е метафизиката на неговото духовно оцеляване в чуждата среда.

„*Антология българской поэзии*“. Споменът за нея е изненадващ. През 1924 г. в предговора си към нея Чилингиров възторжено оценява значението ѝ за историята на българо-руските литературни взаимоотношения. Тогава мнението му е обозначаващо и една официална позиция, позицията на самата българска литература, към която той, като творец и интелектуалец, има съзнанието, че принадлежи. А тук зад фасадата на парадното говорене се споделят нелицеприятни истини от „кухнята“ за работата върху книгата – за грозните дразги между поетите ни затова кой е бил предпочетен от съставителя и кой не; за недостойните финансови рестрикции на чиновници от Министерство на образованието към хонорара на съставителя. Но най-вече за болката и огорчението на поета-преводач, заставен да понесе тези обидни балкански ежби (179). Това са важни детайли от битието на творческото дело, без които възхищението от стойността на книгата е непълно, дори фалшиво, щом сведем информацията си за нея до дискурса на официалните публицистично-критически текстове.

„*Антологията*“ е повод да се припомнят и взаимоотношенията на Фьодоров с живите български писатели, нещо различно от респекта към произведенията им. Общо взето той запазва съвсем преднамерена дистанцираност от авторите, можем дори да я наречем самоизолираност по естетически или по политически причини. Искрено цени само трима автори: Иван Вазов, като основен стълб на националната ни литература, Кирил Христов, като изключителен талант, и Цанко Церковски заради безизкуствеността на поезията му. Не ще и съмнение, че зад тези оценки са отложени дълги разговори между Фьодоров и Чилингиров с непосредствени наблюдения върху творчеството на посочените поети. Но не констатацията сама по себе си в случая е интересна. Ясно е, че тя е израз на недвусмислено реалистическо разбиране за природата на изкуството. По-важното е как този мотив е облечен в разказ, тъй като контекстуализацията на оценката добавя към „съдържанието“ ѝ проникновени психологически нюанси за нещо неизречено покрай решението му да остане в България.

На единия полюс е срещата с Вазов, пропита от неочаквана хладина и подчертана дистанцираност на народния поет към чужденеца⁹². На другия са разговорите с К. Христов „на маса“, прерастващи като правило в разгорещени разпри. И все пак, мемоаристът има ясното съзнание, че макар и на ръба на скандала, споровете в кръчмата са били несравнимо по-живи от демонстративната високомерност на Вазов. Спорът е откритост, равнопоставеност, а пред Вазов се мълчи. Чужденецът е принуден да се съобрази и подчини на ситуацията. От срещата с Вазов Феодоров се е почувствал обиден (185), а в дните на последния Вазов юбилей и дълбоко огорчен. Невъзможно е да се каже дали обяснението, предложено от Чилингиров, е негово тълкуване на едно психологическо преживяване, или самият Феодоров му е доверил за разочарованието си. Редовете определено звучат изповедално. В празничния ден Феодоров със своя клас „манифестира и отдава почит на юбиляря, приветстващ от балкона на своя дом множеството“ (185). Вероятно се е надявал да бъде поканен от самия Вазов „горе“ сред гостите на юбилейния комитет. Опитвам се да погледна на ситуацията с една неутрална емоционална нагласа и да видя в това очакване преливането между наивна самозаблуда и накърнено собствено тщестлавие. Към срещата с Вазов Феодоров е пристъпил с увереността, че творчески му е равен, също толкова голям, колкото и другия. В тази неслучила се покана, настоява Чилингиров, е поводът да се породи „личното недоволство“ на Феодоров, че е „незачетен като единствен крупен руски писател у нас“ (185).

От гледна точка на преживяното разочарование показателен е финалът към този „мотив“. На юбилея на Ц. Церковски, отпразнуван в родното му село Бяла Черква, Феодоров е официално зачетен: по време на тържеството е поставен сред официалните гости „на едно от най-почетните места“ (186).

Ето това разместване между ракурсите – нито Бяла Черква може да се равни по столицата, още по-малко пък Цанко Церковски по Вазов – скрито подсказва за актуалността на накърненото творческо самолюбие. Големият руски поет ще трябва да се примири със съдбата

⁹² Чилингиров ги е запознал в кабинета си в Народната библиотека; вероятно точно е записал разговора. От „Спомените“ обаче не се разбира имало ли е и друга среща между тях. Той не споменава дали когато Феодоров и Вазов са били при него е станало дума за възможно отпътуване за Париж. Общо взето, подчертаната официалност в държанието на Вазов сякаш подсказва, че друг разговор между двамата не е имало?!

си да е „първи на село“, независимо от това на какво се е надявал и какво скрито в себе си е очаквал от нас. Впрочем, изборът да остане в България, въпреки всичко, е негов личен.

Рисуването. В съществуващите проучвания то се констатира като важна част от Софийското битие на Фьодоров – редовен участник в изложбите на местните руски художници-емигранти.

А Чилингиров отново изненадва, предлагайки ни своето неочаквано обяснение за този устойчив публичен образ на своя приятел – обсебен, всецяло отдаден на увлечението си по живописата. В очите на мемоариста обаче то е непонятна „склонност“ (187) да бъде възприеман от околните едва ли не повече за художник. Чилингиров е безпощадно откровен, когато я определя като „самонедоразумение“ и „самонадценяване“ (187). Недвусмислено внушава, че рисуването не е нищо повече от артистичен каприз. Фьодоров със спокойствие се отнася към негативните критики за поезията си, но невъздържано реагира срещу всеки намек за нещо недоизпитано в картините му. Чилингиров проникновено обяснява реакцията като израз на слабост: „Психически закон е да се предпочита и отстоява това, което не се притежава напълно. И това, което не ни признават другите, бърза да си го признаем ние самите и да им го натрапим“ (187). С други думи, доверявайки се на истинското си призвание и вътрешната си интуиция, поетът Фьодоров е уверен в творческата си правота. Затова и подминава критиките. А самовлюбеният дилетант, точно защото е лишен от критерии за художествено-естетическа правилност, е болезнено ревнив към своите други артистични изяви.

Семейството. Такъв „мотив“, самостоятелно обособен, няма. Всъщност, Чилингиров отделя конкретно внимание единствено на съдбата на сина, Виктор Фьодоров. Говоренето за него е емоционално затрогващо със споделените подробности от получаваните писма или от срещите им, когато Фьодоров го е посещавал в Румъния. Тази дълбока загриженост на родителя е изпълнена с топли човешки чувства. Странно е обаче друго. Единствено със съдбата на Витя мисълта свързва представата за семейство и близки, за твои рѳдни. За останалата в Одеса съпруга се прокрадват откъслечни реплики (има я „там“, отбелязва се и смъртта ѳ). Същата дистанцираност на спомена се долавя и спрямо новото интимно обкръжение, семейство Желязови. Дискурсът просто фиксира съществуването му. То е „семейството, към което се беше приютил“ (189, т. е. Фьодоров – уточнението мое); то е „семейството, с

което живее“ (189); „Федоров всяко лято прекарваше в с. Калище със семейството на Железови“ (195). Смесовият контекст оставя усещането, че Федоров си остава нещо външно спрямо Желязови. Показателна е семантиката на глагола ‘приютявам’, подсказващ в дълбините си значения и за една неутралност на присъствието. Така го е запечатал страничният поглед на мемоариста. Не ще и съмнение, че Федоров е говорел за двете жени, но споделеното сякаш е било лишено от емоция, не се е превърнало в събитие за спомена, както е по отношение на сина.

Творчеството. Отредени са му два „мотива“, съотносими един към друг по модела „форма“ и „съдържание“. При първия относително пълно се описва създаденото от Федоров в София. И заедно с това, точно защото Чилингиров е имал възможност отблизо да следи развитието му, във втория характеризира творческия процес.

Не само към онзи момент, но очевидно и по-късно, мемоаристът е може би единственият у нас с ясна естетическа представа за цялостното творчество на руския автор в разнообразните му жанрово-стилови изяви. Познава добре неговите дореволюционни произведения и през колекциите на Народната библиотека, и от книгите, донесени от самия Федоров. А на написаното у нас, едва ли не „като правило“, той е първият читател (192). Ето в този план на приобщеност към творческия процес трябва да се доверим на Чилингировото непосредствено художествено преживяване, което, на основата на цялостното му познание за този автор, е в състояние да предложи определена оценка за него. Представял го е на български в превъплъщенията му на прозаик, поет, мемоарист; нито за миг двамата не са преставали да разговарят за поредното му ново стихотворение. За това и настоява, че най-важното творческо дело, което през всичките български години е занимавало мисълта на Федоров, е неговият роман, писан през цялото време „от дохождането му в България до смъртта му“ (192). С други думи, в продължение почти на тридесет години писателят работи непрестанно над него с амбицията да предложи „една епопея на съвременността“, като през своите „преживелици от Октомврийската революция до наши дни“ (192) да даде „един верен документ за времето“ (193), променило кардинално съдбата на Русия.

Това е констативният поглед, потвърждаващ наличието на живот в писане. Но описателният разказ има и обратна страна, която предлага своите критически рефлексии към битието на това писане.

Писателският живот на Фьодоров в емиграция има своята голяма тайна, неосъществената книга. Пропадането на двата подготвени ръкописа – „Антология на българската народна поезия“, някъде из канцелариите на Министерство на образованието, и книгата му с мемоари за руски писатели, някъде из архивите на „Съюза на Съветските писатели“ в Москва – засилва мистичното усещане за съдбовност. За неслучилата си книга Чилингиров е предпазлив, внимателно избягва да даде крайна оценка. Може би точно защото познава добре ситуацията „отвътре“. А и като събрат по перо съзнава цялата сложност на този момент от творческия процес. Той недвусмислено подсказва, че по въпроса вина има и самият Фьодоров.

Чилингиров извежда тезата: „Фьодоров бе от ония писатели, които не умеят да работят за литературната си слава.“ (193). Ще се съгласим, коректна преценка, следствие от непосредствени и обмислени наблюдения. Дори и по-късно, когато е записал спомените си, той продължава да недоумява какво е очаквал неговият приятел. При една благоприятна конюнктура, с явната предразположеност у нас на определени интелектуални кръгове към изкуството му, Фьодоров не е подготвил даже книга с превеждани през годините на български език негови творби (194). Мемоаристът има ясно съзнание за сложното психологическо състояние, в което пребивава творецът. Искрен е в признанието си обаче, че през годините не е намерил разумно обяснение за неиздадената книга, тази тема винаги е била съпровождана със странното безразличие на Фьодоров. А в действителност той нито за миг не е спирал да пише, не е изгубил критерия си за стойността в създаваното от него. Продуктивност, съпътствана от апатия за публикация, увереност и вътрешна несигурност, без призванието да се усъмнява. Позволявам си да предположа, разсъждавайки над „ситуацията“ през филтъра на библиографиите, че най-вероятно тя се отнася към времето на 40-те години, когато името на руския писател почти изчезва от страниците на българската и на руската емигрантска периодика. Ето с това доброволно самообричане на мълчание, рязко контрастиращо с някогашната свръхиздателска активност, Чилингиров не може да се примири.

Срещу забравата е патосът на споменния разказ. Мемоаристът настоява да запомним, че в годините на преживяното изпитание с излизането от пределите на родното Литературата постоянно е променяла формата на битието си, но никога не е отсъствала от битието

на Фьодоров. Литературата става превод, лекция и беседа, Литературата става спомен за миналото, дори самото отрефлексирано минало като изповед пред чашата с алкохола. А в последните години тя е ежедневният разговор между двамата (192). Тогава? Тогава, Разговорът израства до чистия момент на сътворяването. Разговорът е спасението, вдъхващо надеждата да продължиш по-нататък – макар и да се връщаш в самотата на битието, да продължиш в смирение да го изпълваш в смисъл чрез писането. И тъй до сетната среща с този единствен спасителен твой читател-слушател.

Скритият мотив. Предложената ни мрежа от „мотиви“, въпреки тяхната множественост, би останала едно повърхностно наблюдение, щом не е способно да улови главното състояние на преживяването, т. е., да изведе онази централна типология, обемаща и отвътре живота на описвания човек. В крайна сметка това е целта на всеки мемоар. Не просто да заяви „Познавах Х“, но и да го реконструира като психологическа личност, да изведе незримото иззад маската на видимото пребиваване в настоящето. А по този начин и да проблематизира смисъла на неговото битие.

Чилингиров внушава, че при Фьодоров такъв скрит мотив, който изчерпва екзистенциалното му състояние, е „болката“, разбирана като психологическо преживяване, в което индивидът непрестанно е съществувал. Тя има различни емоционални нюанси в съответствие с повода и социалния момент.

У Фьодоров тя се появява с прозрението, че с установяването си в новата среда животът го заставя да стане социално друг, да не бъде повече себе си, ако иска да оцелее. Там той е бил *творецът*. Писането за него парадоксално е, но и не е било труд. Защото е било самото съществуване. Писането е празникът, осигуряващ жизнените ресурси едновременно и за тялото, и за духа. А тук изведнъж осъзнава, че пребивава в празнота, защото трябва да съществува чрез принципиални липси. Ето ги от споделеното пред Чилингиров – „О, страшно нещо е да остане човек без работа и без родина!“ (189). За Родината е ясно. Поспециално внимание заслужава първото.

Очевидно е, че наблюдението се стреми към всеобхватност на извода с амбицията да подведе под общ знаменател съдбата на руските изгнаници. Но е и явно, че в интенциите на обобщението с особена острота гори усещането за собствената екзистенциална болка. Тук писането повече *не е* труд. Това вече е убеждение, непосредствен

социален опит, свързан със страшната истина, че за да оцелее сега *трябва да върши нещо друго*. То плаши с неизвестността си, но и ужасява заради разрушената предишна идентичност. Творецът се оказва изправен сред празнотата на някакво друго съществуване. Писането е станало усилие, надмогване над битието, т. е. единствена възможност за духовно оцеляване.

Към тази кардинална промяна обаче духът не успява да се приспособи. В което е и същността на преживяваната екзистенциална болка – ражда се от съзнанието за настъпилото социално обезличаване, както и от необходимостта да се примири с наложеното му отвън друго (ново) битие.

В хода на изложението видяхме, че болката има и своите по-конкретни и непосредствени проявления. Тя е и огорчението от отношението на Вазов и някои от българските писатели към него, тя е страданието на бащата за съдбата на сина, тя е интелектуалната драма на твореца от неслучилата се книга. Впрочем, едва ли е случайно, че до последно тя ще продължава да се свързва главно с тези две липси, несбъдналата се книга и пропадналия син. През рефлексии на това откровение за най-личните преживявания на душата можем да обобщим, че Фьодоров в съзнанието на Чилингиров – това е болезнено пребиваване в травмите на духа.

Ще пристъпя към обобщенията си за „Спомените“ през един впечатляващ детайл: в техния разказ липсва предаден физическият облик на Фьодоров. Каква тогава е представата, която градят за своя „обект“ – едно присъствие без физиономия, без физическо излъчване? Лицето, портретът са останали някъде в съзнанието на мемоариста, но не са пред нас. Няма ги погледат, тембърът, жестовете, облеклото, т. е. няма го усещането за тяло. И ако ние не познаваме Фьодоров от фотография, от *този разказ* не сме в състояние физически да го почувстваме и да се доближим до него. Можем да се заиграем с модалностите на изказа и да обобщим с една преднамерена провокация: от този разказ узнаваме за Фьодоров, но дали това е Фьодоров?

Има нещо символично в това отсъствие. В значенията на липсата този недостиг подсказва възможност за по-коректно осмисляне на „Спомените“.

Мемоаристът гледа на срещата с руския писател през призмата на „дружбата“. Колкото и искрена да е тя обаче, това все пак е само

аспект от битието на чужденеца. Приятелството няма как да изчерпи цялото.

В последната година от своя живот Фьодоров рязко ограничава кръга на своите срещи. Ежедневните му разходки в Парка на свободата са или с Чилингиров, или с „приятеля му Жовнер, бивш съдия в царска Русия“. По повод на разходките на Фьодоров с Жовнер Чилингиров пише: „Обикновено седяха с часове на пейка по централната алея [...]“ (196). За какво ли са разговаряли с часове двамата руси, до чиито беседи той, чужденецът-българин, не е бил допускан. С други думи, констатирана е „срещата“ и нищо повече. Тя не разширява знанието за живота на Фьодоров. Мисълта ми е, че, когато оценяваме стойността на „Спомените“, трябва да си дадем сметка за актуалността на това скрито разминаване между „свое“ и „чуждо“.

По повод на „Шинел без пагони“ руският писател пише обстойна рецензия. Извън общата позитивна оценка, в нея той отправя любопитна критика към българския автор: при цялостния верен творчески поглед и художествен усет за изобразените социални процеси за най-ранните мигове от пристигането на руските емигранти в България, Чилингиров не познава в дълбочина живота на русите. Например по отношение на онова значение, което църквата и Бог имат за руския живот:

Многобройните сцени, в които руси и българи участват заедно, стават в ресторантите и на нито една страница не се споменава за руската църква, играеща тъй значителна роля в суровия живот на руската емиграция и представляваща не само събрание на вярващите, но и нещо като жив и светъл остров, парче от живото тяло на Русия [...]“ [Цит. по: **Димитров 2010: 154**].

Това ще рече, че като писател Чилингиров вярно е уловил множество точни детайли, непосредствено наблюдавани от него, но не допуска, че отвъд тази емпирична сетивност, у русите има и преживявания, породени от свои вълнения и проблеми, за които творческото съзнание не си дава сметка, че съществуват.

Отнесена към „Спомените“, тази забележка провокира следното заключение. В тях мемоаристът разказва за чужденеца, когото познава единствено в българските прояви на неговото ежедневие. Свидетелства за един живот, наблюдаван винаги „отвън“, но не и отвъд „срещата“. Защото отвъд това „отвъд“ има и друго, чиито прояви, емоции и философия са останали непознати за мемоариста. Без значение дали ще

говорим за „менталност“, „свой начин на живот“ или за „религиозно самосъзнание“. По-важно е да си дадем сметка, че той ни предлага относително цялостна представа *само* за „българския Фьодоров“, т. е. само за неговата социализация в българското интелектуално пространство. Но тя не е достатъчна да твърдим, че от този разказ сме опознали в дълбочина Фьодоровия живот у нас.

Статията е написана във връзка с Научен проект по Договор № КП-06-ОПР 05/1 от 17.XII.2018 с ФНИ

Литература

Божко 2020: Божко, А. „Не дай мне, Боже, умереть в чужой земле...“ (Рукописи А. М. Фьодорова в фондах ОЛМ). // *Дом князя Гагарина. Збірник наукових статей і публікацій*. Одеський літературний музей. Випуск 9. Одеса, 2020, 204-230.

Гичева 2001: Гичева, Н. Поетът Александър Фьодоров. // *Бялата емиграция в България*. София: ИК ГУТЕНБЕРГ, 2001, с. 237-243.

Димитров 2010а: Димитров, Ем. Стилиян Чилингиров и Александър Митрофанович Фьодоров. // „*Погасло дневное светило*“. *Руската литературна емиграция в България (20-те – 40-те години на ХХ век)*. София: Академично издателство „Професор Марин Дринов“, 2010, с. 146-160.

Димитров 2010б: Димитров, Ем. [Встъпление]. // Ст. Чилингиров, Александър Митрофанович Феодоров. [Спомени]. Публикация, встъпление и коментар Ем. Димитров. // „*Погасло дневное светило*“. *Руската литературна емиграция в България (20-те – 40-те години на ХХ век)*. София: Академично издателство „Професор Марин Дринов“, 2010, 161..

Лущик 1999: Лущик, С. З. Реальный комментарий к повести. // В. Катаев. *Уже написан Вертер*. Одесса: „Оптимум“, 1999. (Серия Общества „Одесский мемориал“, Вып. 8).

Пенчева 2020: Пенчева, Р. Неизвестен спомен на Стилиян Чилингиров за големия руски писател А. М. Фьодоров. // *Библиотека*, 2020, № 5, с. 78-127.

Радзишевский 1988: Радзишевский, В. „... на память о прошлом“ // *Литературная газета* (Москва), 13.VII.1988.

Решетникова 2008: Решетникова, О. „В своей земле и крот сильнее льва“. (О судьбе русского писателя-эмигранта Александра Федорова). // *Столетие. Информационно-аналитическое издание фонда исторической перспективы*. <https://www.stoletie.ru/territoriya_istorii/v_chuzho_zemle_i_krot_silnee_lva_2008-05-23.htm> (последно отваряне 17.03.2022).

Феодоров 1926: Феодоров, А. М. Как прекарахме новата година. // *Мир*, г. XXXII, бр. 7959, 31.XII.1926.

Чилингиров 1928: Чилингиров, Ст. Шинел без погони. Роман. София: Книгоиздателство Ив. Г. Игнатиев & синове. [1928]. 286 с.

Чилингиров 2010: Чилингиров, Ст. Александър Митрофанович Феодоров. [Спомени]. Публикация, встъпление и коментар Ем. Димитров. // „*Погасло дневное*

светило“. *Руската литературна емиграция в България (20-те – 40-те години на XX век)*. София: Академично издателство „Професор Марин Дринов“, 2010, с. 161-200.

Ярмолинец 2019: Ярмолинец, В. На грани забвения. (Реконструкция семейной биографии писателя А. М. Федорова). // *Волга*, 2019, № 1. <<https://magazines.gorky.media/volga/2019/1/na-grani-zabveniya.html>> (последно отваряне 17.03.2022).

**КОДОВЕТЕ НА КУЛТУРИТЕ
И ТЕХНИЯТ ПРЕВОД**

**КОДЫ КУЛЬТУР И ИХ
ПЕРЕВОД**

ЖАК ЗАРАЗИЇ ВІЕЛКАЇ ПОВІЕЇ І ЖАК ЈАЇ УЗДРОВІЇ (О „ДОКТОРЗЕ ЖЫВАДЗЕ“ В РІВІЕ¹)

Jerzy Faryno
prof. Emerytus, Warszawa, Instytut Sławistyki PAN

КАК ІСКАЗИТЬ І КАК ІСПРАВИТЬ ВЫДАЮЩЕЕСЯ ПРОИЗВЕДЕНИЕ (О „ДОКТОРЕ ЖИВАГО“ В ГОСУДАРСТВЕННОМ ИЗДАТЕЛЬСКОМ ИНСТИТУТЕ)

Ежи Фарыно
Титульный профессор, Варшава, Институт славистики ПАН

Статья – спонтанный отзыв на только что вышедший в Государственном издательском институте (PIW) польский перевод *Доктора Живаго* и на рецензию на этот перевод в журнале „Nowe Książki“ („Новые Книги“). Машинопись я сразу же переслал в Издательство (никакого ответа не было) и в один из литературных журналов (ответа тоже никакого, но это понятно – начало 90-х, это время глубокого кризиса во всей тогдашней периодике). И дело забылось. Потом вспомнилось в связи со смертью Эвы Роевской, переводчицы романа *Доктор Живаго*. Предлагал выложить на электронных страницах Института Славистики, но опять очередной кризис и дело закрылось.

Рецензентка перевода разругала перевод, прежде всего за польскую форму фамилии Живаго и ее производные форманты (*Żywago, Żywagi, Żywadze*), ассоциирующиеся в польском со словом *rwąć* от тошноты (*rzygać*, произносится как *жигать*) и какие-то прочие частности.

Я включаюсь по другому поводу. Говорю о плохих навыках наших переводчиков и очень плохих манерах рецензентов, об их оторванности от хорошего нашего литературоведения и богатой уже литературы о данном произведении, которые хвалят переводы за поверхностную легкость и „изящность“ польского варианта. Иногда только отмечая смешные казусы, ничуть этим не помогая ни читателям, ни тем более переводчикам и не повышая их мастерства. Похвала оказывается голословной и тормозит, а не стимулирует. В результате переводят фабульный (реалистический) уровень, не замечая смысловой нагрузки на художественном уровне. Это я и показываю на примере *Доктора Живаго*, где даже красиво переведенные места теряют тот смысл, по которому они связываются с рядом других мотивов романа. В частности, Елена, став Хеленой (польск. Helena) уже никак не соотносится с Евграфом, так как наша переводчица одела его в шубу из ренифера (северного оленя – польск. reniferowy kozuch). Очень красиво, но семантика романа заставляет сохранить пастернаковскую оленью доху (по польски это звучало бы менее элегантно: *w kozuchu z jelenia*). Пастернаковские *Елена* и *оленья доха* не только

¹ PIW – Państwowy Instytut Wydawniczy (Государственный издательский институт)

банально созвучны, но активизируют связь со смыслом *солнечный свет*, а в итоге и с Мелюзеевым и легендой о Мелюзине.

Основной постулат этого отзыва на неплохой ведь перевод *Доктора Живаго* – перевода предельно (на сколько позволяет язык перевода), сохранять смысловую структуру произведения, а не полировать поверхностный повествовательный пласт. Поверхностью не скрывать, что читатель получает перевод, а не якобы квази-подлинник.

Hodigitria z podbródkami

Komputery, już wiemy, bywają zaraźliwe – można w nie wprowadzić takiego wirusa informacyjnego, który zmieni ich program. Odtąd będą generowały i wydawały skażone dane. Dzieło literackie to też urządzenie do przetwarzania informacji, też – swoisty komputer.

Przekazy nie artystyczne w sobie programu nie mają. Oferują informację już wyjściową – celem ich jest na ogół deklarowanie lub opisywanie programów. Dlatego wypaczyć je nie sztuka. Zwłaszcza podczas tłumaczenia lub redagowania. Wystarczy nawet „oboczność“, by tekst został wmanewrowany w inne intencje, inną tradycję, obcą sobie doktrynę czy teorię, a autor znalazł się we wrogim obozie. Zmiany „Sybiru“ na „Syberię“ lub „sowieckiego“ na „radzieckiego“ stanowczo temperowały vs radykalizowały teksty i autorów. Nie inaczej bywa i z przekładami rozpraw literaturoznawczych, filozoficznych lub teologicznych. Zmiana „poziomu“ na „warstwę“ tekst strukturalistyczny przesunie w niebezpieczne pobliże fenomenologii, a zmiana „kodu“ na „język“ – na *terra incognita* bezrefleksyjnej potoczności. Im dłuższy jest tekst tłumaczony – tym łatwiej obroni się sam, gdyż nawet cenzura, wykreślając jedno, z trudem wyłapuje późniejsze odwołania do skreślonego. Tłumacz czujny jest nierównomiernie, swej kompetencji językowej nie podważa i nie wszystko sprawdza w słowniku. W taki chyba sposób ros. „podborodok“ / „broda“, ale nie „zarost“/ stał się polskim „podbródkiem“, a ascetyczna bizantyjska Hodigitria przeistoczyła się w niewiastę Rubensa. Dalej czytelnik będzie już tylko zachodzić w głowę, dlaczego tłustawej Mater Theou uduchowanie przysługuje, a cielesnej Madonnie zachodniej – nie, z powodu tejsze cielesności. Taka właśnie przygoda spotkała u nas *Ikonostas* Florenskiego (wyd. PAX, 1981, s. 43-46 i inne).

Propaganda i cenzura dokonuje takich manipulacji z rozmysłem („Sybiru“ nie dawało się ocalić nawet w drugiej korekcie). Tłumacz – najczęściej – błądzi bezwiednie (czasem z powodu ponagień „na wczoraj“

Domów wydawniczych); ale co przeszkadza profesjonalnym redaktorom i korektorom, figurującym w stopkach? Dlaczego nawet we wznowieniu nie zoperowano „podbródków“ Florenskiego lub dlaczego zostawiono „pracie starcze“ i „ptaszki ... młodych“, które dosztukował był niegdyś Cwietajewej Jastrun w wierszu *Ta, co bez widzeń spała...* (Cwietajewa, *Poezje*. PIW 1968, s. 174)? – Nie wiadomo.

Dzieło literackie program ma w sobie. Toteż wprowadzić doń, zwłaszcza do powieści, konsekwentnie dewastującego wirusa w sposób rozmyślny nie podobna. U nas takiego cudu mogliby dokonać chyba jedynie Balcerzan i Barańczak. Ewy Bojewskiej-Olejarczuk, mam nadzieję, nie obrażę, jeżeli powiem, że jest dość daleka od cybernetycznej czy strukturalistycznej optyki czytania literatury, i że, nawet gdyby chciała, nie byłaby w stanie arcydziełu zaszkodzić. A właśnie opiniując PIWowskiego *Doktora Żywago* Anna Bojarska o aż takie kongenialne kompetencje tłumaczkę powieści podejrzewa i o takie intencje ją oskarża (Anna Bojarska, *Rzywago*. „Nowe Książki" 1991, nr 1, s. 16-17). Na jakich podstawach?

Achmatowa nie piała

Na jakich? Na trzech, z których każda ta sama: Bojarska wie, co jest „wielką powieścią“, że paryski przekład tej powieści Pawła Hostowca (Jerzego Stempowskiego) jest kongenialny, i że prawdziwych przekładów już nie ma. A więc – na trzech niewiadomych. Nie wiadomo bowiem, dlaczego *Doktor Żywago* jest arcydziełem (żadnych argumentów), dlaczego przekład Hostowca jest „kongenialny“ (żadnego przykładu), ani dlaczego przekład Rojewskiej-Olejarczuk jest taki odrażający („yyy“ także bez uzasadniania).

Niesmak w edycji PIWowskiej budzi tylko jedno – przemilczenie, że od trzydziestu lat funkcjonuje przekład Pawła Hostowca, a na taką honorową wzmiankę było przecież miejsce, no, chociażby w nocie na ostatniej stronie okładki...

Reszta – do obgadywania i recenzowania, jeżeli prawdziwe recenzje jeszcze nie wyginęły. Fakt zaś, że mamy drugi przekład, to chyba nie strata. Może nawet zyskujemy: zrywamy z tradycją skazanych na jeden „kanoniczny“ i dobijamy do Europy? Po angielsku, na przykład, wyszły jedna po drugiej aż trzy wersje translatorskie *Doctor Zhivago*. Bez afer.

Doktor Żywago „wielką powieścią“ jest. Ale nie zgadzam się z Bojarską, gdy mówi, że to „wielka powieść“, albowiem Bojarska tylko mówi, i Bóg jeden wie, czy wie co mówi.

Doktor Żywago ma na swym koncie już parę tysięcy publikacji o sobie, prasowych i akademickich, w tym paręnaście monografii (prawie wszystkie na Zachodzie). I jakkolwiek wiele w powieści odsłonięto, klucza do niej ciągle jeszcze nie ma. Nie dał go i rok 1990 – ogłoszony przez UNESCO rok Pasternakowski. Wstęp wielkiego autorytetu – Lichaczewa – do pięciotomowej edycji dzieł Pasternaka (Moskwa 1989) obywa się raczej wyznaniem dobrej wiary, a publikacje rodziny Pasternaka przedstawiają bruliony, korespondencję i dzieje powstawania powieści. Samego dzieła nigdy jednak nie tłumaczy. To Bojarska deklaruje sama.

Pisząc powieść Pasternak zwierzał się przyjaciółom, że pisze „dzieło życia“, a w chwili ukończenia wyznał w liście do Szałamowa: „Skończyłem powieść, spełniłem obowiązek przez Boga nałożony“. Pasternak nie tylko opowiadał o powieści, lecz pisząc i zaraz po napisaniu chętnie dawał ją do czytania i zasięgał opinii u swych najbliższych, literacko wyrobionych przyjaciół. Co słyszał?

„To swoista księga Rodzaju“ – odpisała kuzynka, Olga Frejdenberg. Niemniej to żadne świadectwo – Frejdenberg wypowiada tylko opinię, w komentarze się nie wdaje. Ariadna Efron, przebywająca wówczas na zesłaniu w Turuchańsku córka Cwietajewej, postępuje inaczej – punkt po punkcie wyłuskuje słabe i budzące wątpliwości miejsca, bardzo taktownie, ale stanowczo. Achmatowa odnotowała kilka „zadziwiających“ opisów przyrody, ale ogólnie z zachwytem nie piała, bynajmniej. Również w większości pozostałych życzliwych wypowiedzi przeważa wątek, że jak na powieść to jest *Doktor Żywago* zbyt blady, i może jest nawet powieścią nieudaną, w każdym razie – nie równą. Najwięcej podziwu wypowiadano, jak i w przypadku Achmatowej, wobec opisów przyrody.

Nie ma wątpliwości: czytano tę powieść w niewłaściwym kluczu kanonu powieściowego, i chwalono ją również w „kluczu“, niewłaściwym, bo w kluczu – „Pasternak – wielki liryk“, uderza jedno: wiedza pozapowieściowa nakłaniała do przekonania, że to arcydzieło, podczas gdy sam tekst powieści rozczarowywał i rozczarowuje – ociera się o melodramat, nawet o kicz, o papierową narrację i jeszcze bardziej papierowe dialogi (co mu jadownicie zarzucał Nabokov, obwołując wyzwiskiem „Doktor Martwiago“).

Powtórzę: to wielka powieść. Tyle że w odbiorze, w odczytaniach ona jeszcze nie jest, lecz dopiero ma się stać wielką powieścią.

Kiedy? Kiedy zmienimy optykę i nauczymy się ją czytać. A póki co etykiety tej – bądźmy uczciwi – wszyscy używamy na wiarę.

Czy przekład istnieje?

Co ambitniejsi nasi tłumacze powinni mieć żal do naszych recenzentów, zwłaszcza do takich, jak Anna Bojarska. Co opiniuje typowa (choćby preferowana przez „Nowe Książki”) recenzja?

Streszcza akcję, wysnuwa refleksję filozoficzno-społeczną z fabuły, sytuuje w kontekście i t.d. – słowem, zachowuje się jak wobec oryginału (choć najczęściej recenzujący znają tylko wersję polską).

A co z przekładem? – Nic szczególnego, najczęściej – ani słowa. Niekiedy sztampa: „czyta się świetnie, język wartki, potoczny”, z czego nie wynika, czy mowa o narracyjnej sprawności autora książki czy o osiągnięciu tłumacza. Niekiedy wytknięcie potknięcia w rodzaju „młodzieniec (= niemowle)” – „młodzieniec” w przekładzie, a tak w ogóle, jak rozsądziła Anna Gorenkowa, „można by wprawdzie zestawić oba przekłady, ale po co?” („Nowe Książki” 1991, nr 1, s. 13). Rzeczywiście – po co? „Wartkość, muzyczność”, „rozłożenie akcentów” – to wszystko, czego się wymaga, na co się oczekuje i za co wystawia się o tłumaczu końcowe zdanko.

Mamy doskonale literaturoznawstwo i fachową teorię przekładu, niemniej i liczni tłumacze i recenzenci obywają się bez doświadczenia tamtych. Tymczasem nie potoczna teoria literatury powiada, że należałoby tłumaczyć nie tyle język i dbać o świętą narrację, ile paskudne „struktury”, „układy”, „serie”. Część z nich nie pozwoli, rzecz jasna, konsekwentnie utrzymać inności naszego języka. Część jednak można, albowiem, wewnątrztekstowe struktury literackie wzajemnie się dublują, popierają i dopowiadają. Na tych poziomach utracone lub wypaczone «układy» czy «serie» niejako same się regenerują.

Na 33 linijki rozdziału 5 części XII strumień natrętnych „st/str” oraz siedem wyrazów z rdzeniem „mastier”, czyli ‘mistrz’, z powodu inności polskiego Rojewska-Olejarczuk musiała zgubić, nie bardzo mogła zachować ważną dla sensu tego epizodu hierarchizującą serię „szwaczka – krawcowa – mistrzyni” (ros. „szwieja – portnicha – mastierica”), ale zachowała na przykład „złożoną w łódeczkę dłoń” (ros. „wystawiła ładoszku łódeczkoj”). Te, podane tu przykładowo, poziomy powieści każdy język wypaczy. Co pozostaje? – Eksperymentować i pisać polskie warianty, gubiąc wtedy coś innego.

Pisarz tak – badacz siak

Tłumacząc rozmaite prace literaturoznawcze musiałem toczyć ustawiczną wojnę z redaktorem-wydawcą. Z banalnego powodu. Tłumaczony tekst przytacza i analizuje mniejsze lub większe wyimki z poezji lub prozy. Zasada wydawnictw zaś na ogół jest taka: jeżeli cytowany tekst istnieje w przekładzie polskim, należy wybrać odpowiedni cytat z owej wersji polskiej. Tymczasem taka nawet kongenialna wersja najczęściej do zacytowania się nie nadaje: trzeba albo ją podretuszować, albo zrobić własną. Nie po to, by ulepszyć. Ale by zachować w cytacie te aspekty, o których mówi tłumaczony badacz, i by tego badacza nie ośmieszyć, nie wywołać wrażenia: „u Dostojewskiego tak, a u Toporowa siak“. W tym sensie nie sposób posłużyć się żadnym polskim Puszkinem, Dostojewskim, Czechowem czy Bułhakowem. Chcę przez to uzmysłwić m. in. Annie Bojarskiej, że z punktu widzenia oryginału każdy przekład jest ułomny – i ten niedbały, i ten zadbany. Kto zatem za ową ułomność odpowiada? Tłumacz? – Tylko częściowo. Zasadniczo zaś – język i konwencje, na które dokonuje się przekładu. Warto zatem dorabiać się wielu przekładów równoległych i uczułać czytelnika, że czyta on nie *Doktora Żiwago*, lecz oparty na nim wariant *Doktor Żywago* Hostowca, *Doktor Żywago* Rojewskiej-Olejarczuk lub czyjkolwiek jeszcze.

Rojewska-Olejarczuk, jak można wnosić z lektury jej przekładu, w dużym stopniu kierowała się urodą narracji, czyli tym samym, co tak adoruje Bojarska. Przez to, rzecz jasna, sporo w jej przekładzie potknięć. O niektórych z nich, tych do wyprostowania w kolejnych edycjach, kilka spostrzeżeń niżej.

Żywago – Lara – Helena

Anna Bojarska zwalcza formę „Żywago“ przez „y“. Dlaczego? – Nie wiadomo, poza jednym wyznaniem: forma ta „nieuchronnie kojarzy się Polakowi z nieortograficznym rzyganiem“. Serdecznie współczuję, bo jak każdy Polak, Pani Bojarska zapewne również chce „żyć“, a tak kojarząc musi wiecznie „rzygać“ i być pozbawiana wszelkich lektur, nawet gazet „Życia“ pełnych. Chyba że, by żyć bez mdłości, umie jakoś owe wymiotne skojarzenia zablokować.

A tak, na marginesie, czy gdyby Pasternak zachował był wcześniej planowany tytuł *Doktor Żywult*, Bojarska uważałaby, że i on z premedytacją

zmarnował „wielką powieść“? I co począć w ogóle z literaturą, która nie zna żadnych zakazów i pod postacią turpizmu czy futuryzmu zapisze „życie“ jak „rzycie“ lub ułoży je do rymu z czymkolwiek na „ży / rzy“?

Zgodnie ze studium Unbegauna *Nazwiska rosyjskie* nazwisko Żiwago należy do starych nazwisk szlacheckich o genezie nie rosyjskiej, lecz cerkiewno-słowiańskiej i w rdzennej ruszczyźnie powinno ono brzmieć Żiwago [ustnie wypowiedane jako *żywago*]. To cerkiewne Żiwago jest formą przymiotnikową, jak polskie „żywego“, tyle że w pisowni sprzed reformy i ze starą wymową. W tamtej pisowni przetrwało w formułach biblijnych i cerkiewnych, zwłaszcza w zwrotach „Boga żywego“. Polskie „Żywago“ bardziej zatem przylega do intencji Pasternaka: zbliża się do formy „żywego“ i wyraźniej nawiązuje do odpowiednich wersetów *Nowego Testamentu* (również po polsku, bez pośrednictwa przekładu rosyjskiego): „Straszną rzecz jest, wpaść w ręce Boga żywego» (Do Żydów 10: 31; NB z poprzedniego, 30-go, wersetu pochodzi motto do *Anny Kareniny*, możliwe więc, że w jakiś sposób swoją powieść odnosi Pasternak i do powieści Tołstoja).

Błąd Rojewskiej-Olejarczuk leży, moim zdaniem, gdzie indziej – w tym, że zdecydowała się to (już nazwiskowe) „Żywago“ odmieniać. A nie należało, zwłaszcza że ze strony polszczyzny blokady tu nie ma (na łamach tychże „Nowych Książek” nieodmienność tej formy stosuje Anna Goreniowa – na ostatniej stronie okładki). Jednakże nie o upiorne brzmienie, ani nie o przykre skojarzenie tu chodzi.

Chodzi o to, że w powieści jest kilka nazwisk nieodmiennych. Najważniejsze z nich to: Żywago – Gromeko – Błażejko – Lesnych – Pałych, z aż nazbyt wymowną semantyką i gradacją ‘żywy – grom(owy) – błogosławiony – leśny (duch) – upadły’ lub może ‘spalony, palący’ (jeśli się wiąże z ukr. Pałyj). Logika tej serii nazwisk powieściowych sugeruje, że warto wycofać przefajnowanego „Gromieko» i przywrócić „Gromeko“.

Nad to przymiotnikowe „Żywago“ sytuuje nosiciela takiego nazwiska-przydomka w pozycji atrybutu lub określnika czegoś nienazwanego: „żywego“.

Żywago Pasternaka, rzeczywiście, nie jest tradycyjną postacią samoistną, nie jest podmiotem w pełnym sensie tego pojęcia (stąd jego „papierowość“ w odbiorze wielu czytelników powieści). Jest on raczej narzędziem lub medium, poprzez które objawia się Kultura, Język, Bóg. Jest jak św. Jan, wybrany, by mu objawić misterium świata, lub jak malarz ikon, który nie maluje, lecz poprzez którego Ikona maluje się sama i tak objawia się

wiernym. Jest na to wyraźny dowód w powieści – swe wiersza pisze Żywago właśnie jak ikony, i bynajmniej nie on sam je pisze (część XIV, rozdz. 8):

W takich chwilach Jurij Andriejewicz miał wrażenie, że najważniejszą pracę wykonuje nie on, ale coś wyższego niż on, co stoi nad nim i kieruje nim, i że tym czymś jest światowa myśl i poezja, i to, co ją czeka w przyszłości, kolejny krok, którego musi dokonać w swym historycznym rozwoju. I czuł, że jest tylko przyczyną i punktem odniesienia owego ruchu.

Racja, nie do odgadnięcia, dlaczego Łara stała się u Rojewskiej-Olajarczuk „Larą”. „Lara”, można się domyślać, wydostała się z filmu i z przeboju, jest znana – ucha nie drażni. Drażliwsza okazałaby się „Łara”. Powieść jednak domaga się czego innego.

Kiedy mademoiselle Fleury mówi „Lar”, to w kontekście „Lary” brzmi to tylko jako zniekształcenie Francuski. Ale gdyby to mówiła w kontekście „Łary” – wyraźniejsza byłaby Pasternakowska intencja nawiązania do łacińskiego „lar” – duch opiekuńczy u Rzymian (po ros. ten rzymski lar pisze się też jako „łar”).

„Łara” natomiast zachowałaby jeszcze coś, co „Lara” zgubiła: nawiązanie do Tatiany Łariny z Puszkina Eugeniusza *Oniegina* oraz powiązania z najważniejszym bodaj motywem powieści ‘skarbcza, szkatuły’ (ros. „łar”, „łariac”) pod rozmaitymi postaciami. Od porównania Lary do „tajemnej skrytki” (XXII, 7) do porównania lasu do „starodawnego gródka z kremlem” (XI, 6), których sens nadrzędny to – ‘arka przymierza’, ‘Jerozolima Niebieska’, model ‘grodu-świata’, znany z ikonografii świętych lub założycieli miast, świątyń.

Z „Nikołaja Nikołajewicza”, wuja doktora Żywago, zrobiła tłumaczka „Mikołaja Nikołajewicza” – zróżnicowała imiona ojca i syna. Tymczasem w powieści chodzi o ich zdublowanie, zdublowanie, które na plan pierwszy wysuwa ‘mikołajową’ istotę tej postaci, a wraz z nazwiskiem „Wiedieniapin” (od Benedictus – błogosław) tworzy sens ‘zwycięskiego słowa (Bożego)’. Jest wszak nie przypadkiem teologiem.

Oprócz Mikołaja Nikołajewicza występuje w powieści również Awierkij Mikulicyn, którego nazwisko także wywodzi się od ‘nikolaos’, a imię od *averto* i oznacza ‘odwracać, odpędzać, odpierać (wroga)’.

Pod względem semantyki imion Wiedieniapin i Mikulicyn stanowią dublującą się parę, ale mimo to Pasternak ich różnicuje: pierwszy zbliża się do pozycji św. Nikoły jako ruskiego Boga, drugi zaś do apokryficznej i

ludowej wersji Św. Mikołaja (patrona żeglarzy, podróżnych, opiekuna stad i wilków). Drugi – Mikulicyń – jest więc swoistą realizacją, ziemskim wariantem pierwszego. Ta relacja w przekładzie zaciera się. Częściowo przywraca ją fabuła i niektóre opisy.

Podobnie z „Jeleny Prokłowny“, ‘światłonośnej zwiastunki glorii’ i wariantu ‘Paraskiewy-Piatnicy’ (żeńskiego dublera Mikołaja), zrobiła Rojewska-Olejarczuk „Helenę Pawłownę“, tj. ‘małą’ lub ‘ubogą’.

I jeszcze: „Jelena“ czy „Helena“? Choć „Helena“ jest „piękna“, „Jelena“ byłaby bardziej stosowna, gdyż prócz powiązań z mitem o Helenie i ze ‘światłem’ nawet dobitniej niż wersja rosyjska kojarzy się z ‘jeleniem’ (też symbolem światła, wody chrzcielnej, założyciela grodów w tradycji chrześcijańskiej), co z kolei nawiązuje u Pasternaka do średniowiecznego romansu o Meluzynie (m.in. kontynuuje wątek Mieluziejewa) z jednej strony, a z drugiej – do kozucha i czapy Jewgrafa. Wprawdzie Jewgraf „w reniferowym kozuchu“ wygląda u Rojewskiej-Olejarczuk całkiem imponująco, jednak gdyby był w „kozuchu z jeleniej skóry“ – zyskałby więcej: i więź z Jeleną Prokłowną, i wyraźniejszą więź z prorokiem Eliaszem.

O zgłoskę za dużo – o piętro za mało

Z pozoru nie ma podstaw, by się czepiać następującego opisu kłaskania słowików (część IX, koniec rozdz. 8):

[...] Jakaż różnorodność treli, jakaż siła tego wyraźnego, daleko rozchodzącego się dźwięku! U Turgieniewa jest gdzieś opis tych wyświstów i turlikania jak z fujarki roztańczonego leśnego licha. Wyróżniają się zwłaszcza dwa motywy: pośpieszne, pożądlive, przepiękne „ciach-ciach-ciach“, czasem potrójne, czasem sypiące się bez liku. W odpowiedzi na ten zew krzewy, całe w rosie, otrząsają się zalotnie i podrygują jak od łaskotek. I drugi motyw, który rozpada się na trzy sylaby, przyzywające, przejęte, błagalne niczym prośba czy zaklęcie: „Oc-knij się, oc-knij się, oc-knij się!”.

A należy się przyczepić, bo zbyt łatwo uchodzi to uwagi. Otóż mowa w tym rozdziałku o początkach wiosny, o przyrodzie budzącej się, ale gotowej zasnąć ponownie. I mowa o zapustach: „Powietrze pachnie blinami i wódką, jak w zapusty, kiedy sam kalendarz zdaje się dowcipkować“. „Bliny i wódka“ to jedna z Pasternakowskich wersji Eucharystii, cały ten obraz jest

zatem przeczuwaniem w świecie Paschy – Zmartwychwstania. Stąd w kłaskaniu słowików nawołują się dwa motywy – troisty i dwoisty. Dwoistym tłumaczka dodała trzecią sylabę (z własnego rękawa – odliczyła ją za swego „Oc-knij się“).

Liczb u Pastarnaka chyba nie mniej, niż drzew lub deszczy czy łez. Nie są to jednak liczby-ilości, lecz liczby-jakości, nośniki wyraziście określonej symboliki, według której „dwa“ jest przeciwieństwem „trzech“. Trójka oznacza całość, harmonię, odzyskaną lub osiągniętą pełnię, często zbliża się do „trójcy“ chrześcijańskiej (nie przypadkiem Żywago kocha w powieści trzy kobiety lub centralny wiersz *Baśń* pisze trójstopowcem, po którym idzie *Sierpień* z Przemienieniem Pańskim itp.). Dwójka natomiast oznacza rozterkę, konflikt, skrępowanie, stan pokrewny śmierci. Łącznie „trzy“ i „dwa“ tworzą „pięć“ – symbol człowieka, zmysłowości-całości, zaślubin (dlatego te słowiki ponagląją Żywago do odnalezienia Lary). Gdyby było, jak w przekładzie, „trzy“ i „trzy“ i łączne „sześć“, dalsza motywnika musiałaby być inna.

Wyjście zdaje się dość proste. Choć żal owego „Oc-knij się“, warto je zamienić na coś w rodzaju „Zbudź-zbudź, zbudź-zbudź, zbudź się“. „Sylabę“ zaś – „zgłoską“. Wszak ros. „słóg“ zawiera w sobie ‘złożenie’ i aluzję do ‘słowa/logosu’. „Zgłoska“ to utraci, ale przynajmniej wprowadzi ‘głos’, korespondujący z serią wołań (natomiast uczone łacińskie *sylaba* nie daje nic).

I w *Zbrodni i karze*, i w *Mistrzu i Małgorzacie*, i w *Doktorze Żywago* zupełnie mechanicznie zastosowano u nas polską rachubę pięter: „czwarte“ przelicza się na „trzecie“, „piąte“ na „czwarte“, „ósmo“ na „siódmo“. W dokumencie, w tekście o budownictwie i mieszkalnictwie jest to konieczne. W semiotycznych czytaniach miast, w interpretacjach zabudowań (by wiedzieć, że unika się, przykładowo, trzynastych pięter), albo też w świecie literackim istotniejsza jest nie faktyczna liczba kondygnacji, lecz jej nazwa. W polskim *Mistrzu i Małgorzacie* „mieszkanie numer pięćdziesiąt“ z „piątego piętra“ przewędrowało na „czwarte“, które nie pasuje teraz i do numeru domu „302-bis“, kryjącego w sobie też ‘pięć’ (a z powtórzeniem „bis“ – ‘dziesięć’). To samo mamy z mieszkaniem „O. Łatuńskiego“. U Bułhakowa nazywa się ono i znaczy „8/84“ (osiemdziesiąte czwarte na ósmym piętrze), w przekładzie jest inne: „7/84“. W takim mieszkaniu, zgodnie z semantyką liczb, taki ktoś jak „O. Łatuński“ z pewnością nie mieszkałby, nie byłoby tam również „fortepianu“, a Małgorzata nie mogłaby zalać tego mieszkania „wodą“ – no bo skąd by ją wzięła? – Małgorzata

zachowuje się nie ekscentrycznie, odwrotnie, czyni tam to, co zawiera się w nazwie „8/84“, czyli realizuje jej sens.

Na tę leksykograficzną, nie literacką, windę załapała się i Rojewska-Olejarczuk (i wątpię, czy przez perfidię nie sprostowały jej tego PIWowskie redaktorki-korektorki – raczej zwyczajnie: nie czytają przez własne wydawnictwo publikowanych symbolariów czy semiotyk). Tak, kiedy Żywago, by przejrzeć gazetę, wchodzi do sieni „wysokiego czteropiętrowego domu z oszklonymi drzwiami“, wtedy, wbrew tłumacze, nie spotka on tam Jewgrafa, ani nie będzie tam „żarówki“, a i później dziwić będzie wyprawa do Warykina za radą Jewgrafa.

Zgodnie z fabułą swego omskiego brata Jewgrafa do tego zetknięcia się z nim Jurij Żywago jeszcze nie widział. Zgodnie zaś z semantyczną strukturą powieści – widział. W postaci „fotografii“, przedstawiającej „pięciookienny dom z oknami o szybach z jednej tafli“, co do którego Jurij miał przeczucia, że z czasem dom ów rzuci nań urok. Pod względem funkcjonalnym i ten *pięciookienny* dom w Omsku, i ten *pięcioopiętrowy* w Moskwie stanowią ten sam istotnościowy locus Eugrafa (powiedziałbym nawet – ‘eugrafogeny’, t. j. stymulujący ‘szlachetne pisanie’; nie przypadkiem właśnie Eugraf zadbał o pisanstwo i o bruliony Jurija Żywago).

Tamta tajemnicza «fotografia» (oznaczająca dosłownie ‘światło-pis’, a w ogólnym systemie Pasternakowskim – ‘zjawę-widmo-widzenie’, teraz zaczyna się realizować: czytając depesze prasowe (doniesienia „telegraficzne i telefoniczne“ – ‘dalekopisy, dalekogłosy’) w świetle elektrycznym, „pod żarówką“, słyszy i widzi, jak znad owej „żarówki“ („ze światła“) zbiega, by tak rzec, mieszkaniec lub treść tamtej fotografii (dosłownie fotografia ożywa u Pasternaka w liryce, w wierszu *Zastępczyni*) w „kożuchu z jeleniej skóry“, czyli w odpowiedniku światła. Ta ‘piątka’ łączy się u Pasternaka z pentagramem i z Opatrznością. ‘Czwórkę’ Pasternak też zna i używa jej – do czego innego.

Stołbunowa-Enrici i Siewniki. Młockarnie

Jewgraf jest nieślubnym synem ojca Jurija Żywago i narwanej marzycielki, księżnej Stołbunowej-Enrici (III, 4). Jeżeli się tłumaczy język, narrację, nie zaś rzecz z języka zrobioną, nie strukturę, pisownia Stołbunowa-Enrici jest zapewne korzystniejsza. Zwłaszcza, że nie wiadomo, jak owe ros. „Enrici“, „Moro“, „Giszar“, „Fleri“ oddawać łacinką. Jeżeli jednak tłumaczy się strukturę – struktura ta nakłania do pisowni „Enrici“ i „Moro“.

„Stołbunowa“ znaczy 'Słupowa', od 'słup', 'filar'. „Słup“ przedmiotowy i 'filar' teologiczny przewijają się przez całą powieść. Najwyraźniej w postaci reklamy na dwóch słupach z napisem „Moro i Wietczinkin. Siejałki. Mołotilki“ (w przekładzie: «Moreau i Wietczinkin. Siewniki. Młockarnie»).

„Siewniki. Młockarnie“ jednoznacznie nawiązują do ewangelicznych i apokaliptycznych „siewców“ i „żniw“. „Wietczinkin“ to – 'Szynkiewicz', od 'szynka'. Prowadzi więc w stronę ewangelicznego Ciała. „Moro i Wietczinkin“, z kolei, – to bardziej mistyczna wersja motywu „blinów i wódki“. „Moro“ musi być zatem odpowiednikiem 'wina' lub 'spiritusu' (nie wiem, tylko się domyślam, co to jest „Moro“, ale wiem, że nie może to być «Moreau»).

Słupy z reklamą nie budzą wątpliwości – mają sens Golgoty. Dlatego też i Stołbunową należałoby podać jako „Enrici“: zawiera się w tym zapisie zarówno łac. INRI, jak i cerkiewne INCI.

Kto umarł?

Powieść Pasternaka składa się z 233 krótkich rozdziałów i 25 wierszy. W płaszczyźnie znaczeniowej każdy z tych rozdziałów ma niemal ten sam sens, tyle że inaczej się objawiający. Krótko: jest to ciąg ustawicznych wariacji na jeden i ten sam temat. A ich cel – to dotarcie do najgłębszego sensu owego tematu. Podobnie rzecz się ma i w obrębie pojedynczych rozdziałów: kolejne akapity przepowiadają i uwyrażniają sens poprzednich. Właściwie oznacza to, że cała powieść zawiera się w jej pierwszym rozdziałiku lub nawet w jej najpierwszym akapicie. Oznacza to jeszcze szczególnie wysiłek dla tłumacza.

Słowa, otwierające powieść, „Szli i szli i pieli“ anagramują znak świętości „III / shin“ i boskie imię „ИЛИ / ILI / Eljahu“. W przekładzie może się zachować tylko „SZ“ dźwiękowe i cząstkowe „li-i-li“: „Szli i szli, śpiewając“. Dalej polszczyzna (nie tłumacz) musi wiele zgubić. Co? I co – zachować?

Obok 'Ili/Eli' najważniejsza jest tu „Wiecznaja pamiat“, dosłownie 'wieczysta pamięć' lub 'wieczyste pamiętanie' (również jako odsyłacz do wersetu, do którego nawiązuje i nazwisko „Żywago“), pamiętanie o Bogu i pamiętanie jako warunek zbawienia i nieśmiertelności. W finale powieści przeistoczy się ono w liturgiczne wiersze Jurija Żywago. Polskie „Wieczne odpoczywanie“, choć właściwe z punktu widzenia obrzędu pogrzebowego, potrzebną Pasternakowi pamięć zamazuje.

W oryginale pytają „Kogo choroniat?“ – ‘Kogo chowają?’. W przekładzie u Rojewskiej-Olejarczuk jest inaczej: „Kto umarł?“

Pasternakowskie „Kogo chowają?“ i cała ta wymiana pytań i odpowiedzi nawiązuje do Puszkiniowskiej *Podróży do Arzrumu*, do pytania o przewożone ciało zamordowanego Gribojedowa (poety, dramatopisarza, autora *Mądremu biada*), o Puszkiniowskich imionach „Aleksander Siergiejewicz“. Ale też chodzi i o coś więcej.

Odpowiedź na „Kogo chowają?“ uwieloznacznia formę „Żywago“ – aktualizuje w nazwisku jego formę przymiotnikową, ale i rzeczownikową. Konkluzja „Pochorony bogatyje“ / „Bogaty pogrzeb“ okazują się także i deszyfracją imienia „Żywago“, zawiera bowiem w sobie kryptogram «BOGAty pogrzeb».

Rosyjskie „choronit“ a polskie „chowac“ znaczą nie tylko ‘grzebać’, ale także ‘ukrywać, ocalać, chronić’ (a dawniej również ‘karmić’). Po rosyjsku też można zapytać „Kto umier?“ / „Kto umarł?“. Tej formy Pasternak jednak unika. Rzecz w tym, że ani w liryce, ani w prozie śmierci u Pasternaka nie ma. Jest nieśmiertelność, osiągnięta poprzez odradzania się, przemiany, niemal metamorfozy. Toteż nawet w finale nie mówi się, że Żywago „umarł“, często natomiast występuje zwrot „po śmierci“. Powieść jest o drodze do zmartwychwstania, śmierć zaś, jeżeli w ogóle jest, to jest ona symboliczna i chrześcijańska – jako warunek powtórnych prawdziwych narodzin w Bogu. Inicjalne pytanie „Kto umarł?“ brzmi zgrabnie, jednakże sprzecznie z systemem Pasternakowskim. I nawet w tymże akapicie. Bo niby dlaczego jest wtedy „Wszystko jedno“, „on“ czy „ona“? Realistyczne świadectwo obojętności? Wcale. Jest to oznaka zaświatowości, przynależności do sacrum, która takie cielesne zróżnicowania znosi. Jak powiada, podobna do Pasternaka Cwietajewa, tam – „ni męża nie ma, ni żony“, nie ma zmysłowości.

Matka Jurija Żywago, Maria Nikołajewna, jest córką Mikołaja, z męża Żywago, a z domu Wiedieniapin – ‘błogosławiona’ lub dokładniej: ‘błogosłowna’. Jest zatem nosicielką „słowa“. Dlatego właśnie na jej mogile wyrasta dziesięcioletni chłopczyk, którego misją będzie owo utajone, podczas pogrzebu nie wypowiedziane, ‘słowo’ przejąć i potem pojąć i wysławić, w postaci ikon-wierszy (w przekładzie fundamentalne *słowo* przepada, tłumaczka dała {prze]mowę: „mogło się komuś wydawać, że chłopiec chce wygłosić mowę nad grobem matki“). Nie przypadkiem wyucza się na „doktora“ – badacza życia ludzkiego, ale doktora

szczególnego (leczy zresztą nakładaniem rąk i namaszczeniem), gdyż „doctor“ znaczy jeszcze ‘nauczyciela teologii’.

Mamy spolszczoną fabułę powieści Pasternakowskiej i częśćkową – raczej żywiołowo zachowaną jej strukturę. Tam, gdzie się da, należałoby w kolejnych edycjach lub przekładach ową strukturę wzmocnić. Raz wypowiedzianego słowa nie da się cofnąć. Drukowane pozwala się poprawić we wznowieniu. A do tych zapewne dojdzie.

A co z „inteligencją“?

U Bojarskiej: „*Doktor Żywago* to powieść o inteligencji“. To samo mówią i inni. Mówią nawet, jak Lichaczew, że o inteligencji rosyjskiej. W rzeczywistości zaś ani o inteligencji, ani rosyjskiej.

Powieść zaludniają Belgowie, Francuzi, Czesi, Węgrzy, Tatarzy, Kirgizi, mowa o Rzymianach, Żydach, Grekach, o Chinach i Japonii, przeważają mieszkańcy, pełno nazwisk Ukraińskich, Polskich, przeinaczonych. Zwięźle: powieść jest o rodzaju ludzkim. I o tym, jak w owym rodzaju przebywa Słowo Boskie i jak przez ten rodzaj się artykułuje. Jest to powieść przede wszystkim o przebóstwieniu świata, powieść sofiologiczna. To tłumaczy, dlaczego Żywago ma sobowtóra znachorkę Kubarichę, Wiedieniapin – Sime, miasto – las, Jurij – Eugrafa (jeden z imienia związany jest z rolnictwem i rycerstwem, a drugi – ze słowem-pismem), i dlaczego tu czerwoni i biali warci są siebie.

Ponieważ „Żywago“ ma postać przymiotnikową, tytuł powieści daje się interpretować jako ‘doktor żywego’, ‘uzdrowiciel żywego’ oraz jako ‘nauczający żywego Słowa Boskiego’ ‘uzdrowicielski Logos’.

Warszawa – Siedlce, styczeń 1991
Варшава – Шедльце, январь 1991
Z archiwum (Из архива)

КОНЦЕПТОЛОГИЯ И ТЕМАТОЛОГИЯ

ОБРАЗ ДУХОВНОГО ТРУЖЕНИКА В РУССКОМ ЛИТЕРАТУРНОМ СОЗНАНИИ 1-ой ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА

Е. И. Анненкова

Российский государственный педагогический университет им. А.И.
Герцена (Санкт-Петербург)

THE IMAGE OF A SPIRITUAL WORKER IN RUSSIAN LITERATURE OF THE 1ST HALF OF THE 19TH CENTURY

E. I. Annenkova

Herzen State Pedagogical University (Saint Petersburg)

Abstract: The article deals with the literary and biblical sources of the image of the spiritual worker, representative of the historical and literary process of the first half of the 19th century. „Wanderer“, „spiritual worker“ appear not only as literary images in the works of writers of this period: they are revealed in the creative and religious-spiritual path of the authors themselves. The subjects of attention in the article are the expression of the author's „I“ in the late poems of A. S. Pushkin; the process of spiritual development and self-improvement in letters and „Selected passages from correspondence with friends“ by N. V. Gogol; and A. S. Khomyakov's reflections on the fate of spiritual workers, evoked by A. Ivanov's painting „The Appearance of Christ to the People“.

Key words: A. Pushkin, N. Gogol, A. Ivanov, A. Khomyakov, spiritual quest, work, feat, problem of self-expression, creativity as life building.

Образ духовного труженика, принципиальный для русской литературы, может быть возведен к двум истокам, существенно отличающимся друг от друга, но и пересекающимся: к христианской традиции и к мотиву странничества, возникшему в европейском романтизме и интенсивно развивавшемуся в отечественной литературе первой трети XIX в. Митрополит Иоанн (Сычев) обратил внимание на то, что «подвиг странничества (часто соединяющийся с подвигом юродства во Христе) являет собою одно из высших состояний духа христианина, поправшего все искушения и соблазны мира и достигшего совершенства, по слову Иисуса Христа: „Аще хочещи совершен быти, иди, продаждь имение твое и даждь нищим [...] и гряди вслед Мене“ (Мф. 19: 21)» [Иоанн 1994: 39] (в современном переводе: „Иисус сказал ему: если хочешь быть совершенным, пойди, продай имение твое и раздай нищим [...] и приходи и следуй за Мною“).

В Святоотеческом Предании странничество толкуется как „уклонение от мира“, как „невозвратное оставление всего, что в

отечестве сопротивляется нам в стремлении к благочестию“ [Иоанн Лествичник 1994: 13]; „странник, – согласно Иоанну Синайскому (Лествичнику), – есть тот, кто избегает всякой привязанности, как к родным, так и чужим“ [Иоанн Лествичник 1994: 14].

А вот понятие „духовный труженик“ встречается, кажется, в контексте прежде всего русской литературы. В стихотворении Пушкина синонимом странника (в одноименном стихотворении 1835 г.) становится именно духовный труженик, при этом понятия оказываются не просто синонимичными: странник, совершивший побег из своего дома, становится духовным тружеником в результате своего пути, прежде всего, – пути внутреннего, духовного.

Можно также сказать, что труженичество как таковое совершается в самом литературном процессе, воплощаясь в тех или иных формах и мотивах конкретного произведения, либо проявляясь во внутреннем эволюционном развитии самих деятелей культуры. Строго говоря, следовало бы попытаться дать определение самого понятия, но думается, оно выявится в ходе рассмотрения конкретных явлений. Сейчас можно лишь отметить, что восходя также к евангельской и святоотеческой традиции, духовное труженичество являло собою именно процесс, поиск, подчас не знающий полного воплощения и завершения, а также далеко не всегда видимый для постороннего взгляда и подчас обнаруживающийся лишь после кончины художника. Вместе с тем, явственно просматривается и готовность следовать по избранному пути, выражая его направленность в многочисленных и подчас объемных сочинениях.

Репрезентативна в этом отношении судьба и творческое наследие Федора Николаевича Глинки, в 1-ой половине 1820-х гг. работавшего над переложением псалмов: „Опыты Священной поэзии“ вышли в свет в 1826 г. [Зверев 2002: 232- 276]. Духовное искание человека как одна из ведущих тем поэта нашло выражение и в более объемных сочинениях, выход в свет которых оказался возможен гораздо позже: „Таинственная капля. Народное предание в 2 частях“; „Карелия, или Заточение Марфы Иоанновны Романовой“, „Иов. Свободное подражание Священной Книге Иова“, „Видение Макария Великого“ [Зверев 2002]. Исследователь, посвятивший творчеству Глинки обширную монографию, отмечает, что поэма „Таинственная капля“, будучи под запретом, все же „уверенно и прочно вошла в литературный быт 1840-1850-х гг. не только обеих российских столиц, но и многих

провинциальных уголков“ [Зверев 2002: 332]. Духовное труженичество в данном случае предстает и как религиозное, выражающее умонастроение автора, и, вместе с тем – как историко-культурное явление. Интерес к сюжетам из Священного Писания проступает, как известно, в творчестве В. Ф. Раевского, В. А. Жуковского, В. К. Кюхельбекера. Интерес и Кюхельбекера, и Жуковского к фигуре Агасфера, вечного странника, знаменателен: он свидетельствует о духовной связи времен, далеко отстоящих друг от друга. Судьба библейских персонажей примеряется к собственной – к судьбе человека XIX столетия, что привносит в литературу Нового времени мотив жизнестроительства [Айзикова 2004: 335; Канунова, Айзикова 2001: 50]. При этом проблема веры окажется в размышлениях Жуковского „одной из самых сокровенных“ и, вместе с тем, „самых драматичных“ [Янушкевич 2006: 266], предваряя достаточно сложное рассмотрение религиозно-духовных тем в дальнейшем пути литературы [Долгушин 2013: 169-262].

Ни у кого из наших поэтов не выражена так последовательно и в то же время так лаконично семантика духовного поиска, как у Пушкина. Дело даже не в том, что мы находим ее в целом ряде стихотворений; мы улавливаем потребность, даже неизбежность для Пушкина нового и нового к ней обращения. Можно сказать, что тема духовного поиска с середины 1820-х гг. становится стержневой, прорастая, подчас скрытно, в произведениях и других жанров.

Духовно-религиозное умонастроение предстает у Пушкина как глубоко личная тема, выражающая, вместе с тем, некий духовный импульс времени, не всегда явный. Скорее всего, это потребность возврата человека XIX в. – после общественного увлечения масонством, католицизмом, политическим радикализмом – к основам православного мироощущения. И, вместе с тем, – не простого возврата, а обогащенного предшествующими поисками культуры, литературным исканием веры; предчувствием возможного „сотрудничества“ эстетики литературы и этики христианства. Может быть, в новую эпоху Пушкин и начинает то трудничество, на путь которого вступает мирянин, приходя в монастырь – не только для будущего пострига, но и для прикосновения к тому пласту духовной культуры и жизни, который начинает властно звать к себе человека на определенном этапе его развития.

Этот зов извне и внутренняя потребность находят выражение в лирике Пушкина в разнообразных формах, в том числе – во взаимодействии глаголов (фиксирующих движение, действие) и эпитетов, запечатлевающих душевно-духовное состояние:

1824:

И **путник усталый** на Бога роптал:

Он **жаждой томился** и тени алкал [Пушкин II: 212]

1826:

Духовной жаждою томим,

В пустыне мрачной я **влачился**... [Пушкин II: 338]

1834:

Пора, мой друг, пора! Покоя **сердце просит**... [Пушкин III: 278]

1835:

Однажды, странствуя среди долины дикой,

Внезапно был **объят я скорбию** великой... [Пушкин III: 342]

.....
Духовный труженик – **влача свою веригу**,

Я **встретил** юношу, читающего книгу [Пушкин III: 343]

1836:

Напрасно я **бегу к сионским высотам**... [Пушкин III: 368]

1836:

Отцы пустынники и девы непорочны,

Чтоб **сердцем взлетать во области заочны**..² [Пушкин III: 170].

В лирике органично сочетается современный Пушкину литературный язык и лексика, восходящая к церковнославянскому языку.

Несмотря на то, что „Странник“ (1835) хронологически отстоит от стихотворения „Пророк“ (1826) почти на 10 лет, между двумя поэтическими текстами просматривается особая связь. Мы могли бы ожидать, что мысль поэта движется от „странника“ к „пророку“: в духовном поиске и в пространственных нелегких перемещениях-исканиях обретается пророческий дар. Однако в пушкинском контексте допускается и другая направленность движения: пророческий дар слова получен, но с этого-то акта и начинается подлинное духовное странничество-строительство: проверка и укрепление себя, своего слова и, может быть, – отказ от собственного именно слова. Странничество предстает как накопление духовных переживаний, потенциально способных воплотиться именно в пророческий дар.

И. З. Сурат замечает:

² Здесь и далее жирным шрифтом слова выделены мною – Е.А.

Пушкинский странник как будто воспроизводит исторический путь человечества, вдруг осознав, что перспектива смерти предъявляет жизни совершенно особые требования. Видение горящего города ставит перед ним проблему неготовности к суду и побуждает искать спасения. Начало аллегорической повести Беньяна Пушкин претворяет в законченное лирическое стихотворение, сюжетом которого становится сам этот внутренний перелом в человеке после данного ему откровения о скорой смерти, предваренной у Пушкина прямой отсылкой к Апокалипсису: „[...] уж близко, близко время“ (ср.: Откр. 1:3). У Беньяна повествование ведется в третьем лице – Пушкин переводит его в первое, у Беньяна все происходит во сне – у Пушкина наяву, у Беньяна нет выразительных сравнений, которыми Пушкин передает духовное пробуждение героя: „Как раб, замысливший отчаянный побег“, „как от бельма врачом избавленный слепец“. Таким образом Пушкин превращает отвлеченную аллгорию в самую пронзительную лирику, насыщенную личными аллюзиями и болезненными личными переживаниями. „Тоска и ужас“, „уныние“, „страх“ – вот чувства, пробудившиеся в герое в преддверии судного дня, который застает его врасплох. [...]. Странник резко меняет жизнь, оставляет дом, жену, детей, друзей и устремляется в побег – „Дабы скорей узреть – оставя те места, / Спасенья верный путь и тесные врата“ [Сурат 2009: 299-300].

Прослеживая движение Пушкина от „Странника“ к стихотворению „Напрасно я бегу к Сионским высотам...“, И. З. Сурат замечает, что этот поиск, порыв, побег к „Сионским высотам“ завершается в „Памятнике“ „торжественным покоем“ открывшейся истины [Сурат 2009: 345].

Гоголь, немало размышлявший о Пушкине (в статьях 1830-х гг. и в „Выбранных местах из переписки с друзьями“), высказывавший подчас неожиданные и даже парадоксальные суждения, изумлялся тому, что кто-то относил Пушкина к деистам. Знаменательно его рассуждение:

... Точно как будто бы Пушкин непременно обязан был в стихах своих говорить о высших догматах христианства [...] Пушкин слишком разумно поступал, что не дерзал переносить в стихи того, чем еще не прониклась вся насквозь его душа, и предпочитал лучше остаться нечувствительной ступенью к высшему для всех тех, которые слишком отделились от Христа, чем оттолкнуть их вовсе от христианства такими же бездушными

стихотворениями, какие пишутся теми, которые выставляют себя христианами [Гоголь 1952 VIII: 275].

Для самого Гоголя, как и для Пушкина, достаточно сложным был вопрос о том, каким образом можно говорить в стихах „о высших догматах христианских“ [Гоголь 1952 VIII: 275]. Настаивая на особой природе лиризма русских поэтов, близком к библейскому, автор „Выбранных мест...“ упоминает в этом контексте и стихотворение „Странник“: „[...] Даже у Пушкина слышится этот строгий лиризм повсюду, где ни коснется он высоких предметов. Вспомним только стихотворенья его: к пастырю церкви, Пророк и, наконец, этот таинственный побег из города, напечатанный уже после его смерти“ [Гоголь 1952 VIII: 249].

Для Гоголя духовное труженичество – и предмет размышлений, и собственный опыт: искание и переживание его³. „Выбранные места...“ начинаются с констатации важного для автора духовного порыва: чувствуя, что его жизнь находится „на волоске“, он готовится себя „к отдаленному путешествию к святым местам“ [Гоголь 1952 VIII: 215; Воропаев 2019:193-230; Гуминский 2007: 36-41]. Но это уже не литературный мотив странничества, столь любимый романтиками и хорошо знакомый самому Гоголю (опробованный им в юношеской поэме „Ганц Кюхельгартен“, осуществляемый в первые годы странствования по Европе с „посохом странническим“, от которого откажется, обретя Рим). Автор „Выбранных мест...“ сообщает о его реальном намерении совершить путешествие по святым местам (которое состоялось по завершении книги и издании ее, после осмысления откликов; при этом в самой книге читателям было предложено совершить путешествие по России). В „Выбранных местах...“ мотив духовного поиска, внутреннего труженичества становится сквозным: он предстает как потребность автора, как устремление, необходимое и даже основополагающее для любого художника; для Гоголя это и вектор развития России (хотя бы будущего), а также – в перспективе – направленность движения всего человечества. Но чтобы подобное развитие могло осуществиться,

³ Поэтому предметом внимания исследователей становится как религиозно-духовная направленность позднего творчества Гоголя, так и практика его жизни, устремление к святости, что достаточно неоднозначно воспринималось современниками [См. об этом – Кръстева Денка 2015: 191-207].

убежден писатель, каждому нужно „поработать над самим собой“ [Гоголь 1952 VIII: 248]. Как отмечено С. А. Гончаровым, «гоголевский “сюжет” ученичества, странничества и спасения, познания истины перерастает в сюжет учительства и поприща» [Гончаров 1997: 258]. Однако путь духовного странничества автора (как и его героев) предстает достаточно сложным – и именно потому, что это путь не сугубо эстетический, не плод прекраснодушного и благородного литературного вымысла; здесь осмысляется и создается „дело души“. В пути Жуковского, Языкова, Пушкина, Вяземского, Лермонтова Гоголя притягивает и становится предметом осмысления некий перелом, смена духовных координат. В сущности, под этим углом зрения он готов рассматривать практически всех, не только литераторов, но и „женщину в свете“, „помещика“, чиновника, „занимающего важное место“, „губернаторшу“, „женщину в простом домашнем быту“. Но человек духовного, творческого труда, становясь предметом изображения автора „Выбранных мест...“, позволяет почти исповедально приоткрыть то, что волнует, тревожит его самого. Глава „Исторический живописец Иванов“ занимает в этом отношении наиболее важное место. Предметом анализа становится – в равной степени – личность художника, его духовный путь и создаваемая на протяжении многих лет картина „Явление Христа народу“. Картина рассмотрена Гоголем даже не как плод всей жизни живописца, а как своего рода результат пути христианства, главный его сюжет, явленный всему человечеству через художника. Называя Иванова историческим живописцем, Гоголь особый акцент делает на том, что главное историческое событие в истории – явление Христа и история христианства. Христос являет тот „труд“ и духовный „подвиг“, который открывается, даруется человеку как необходимый и возможный.

Александр Иванов предстает в книге Гоголя как неустанный труженик („труд“, „труженик“ неоднократно встречаются в тексте). Писатель собирает и даже преувеличивает проявления аскетизма в жизни художника („уже давно умер для всего в мире, кроме работы“, „позабыл даже, существует ли на свете какое-нибудь наслаждение, кроме работы“ [Гоголь 1952 VIII: 329]; „труд его, по воле Бога, обратился в его душевное дело“, „уже невозможно заняться никаким другим трудом“ [Гоголь 1952 VIII: 332] . Глобальная духовная задача – „изобразить на лицах весь этот ход обращения человека ко Христу“

[Гоголь 1952 VIII: 330] – потребовала от художника духовного воспитания себя, собственного полного обращения ко Христу.

Свое искание монашества Гоголь как бы воплощает в современном ему живописце. Помышляя в 1845 г. о возможности для себя монашеского пути, он, быть может, искал такого монашества, которое соединялось бы с писательским самоотверженным трудом – писательством-служением, писательством-аскезой. В основе „Выбранных мест...“, – полагает современный исследователь, – „последовательный и полностью осуществленный отказ от произвольной игры творческого воображения“, но – „при полном сохранении всей силы воздействия художественной образности“ **[Моторин 2012: 339]**.

С. А. Гончаров справедливо обратил внимание на то, что в направленности трудов Гоголя и Александра Иванова в 1840-е гг. было немало общего **[Гончаров 1996: 214-219]**. Именно в это десятилетие, в 1846-1847 гг., художник пишет „Мысли, приходящие при чтении Библии“, строем идей напоминающие, по мнению Вс. М. Зуммера, „Выбранные места...“ Гоголя – книгу, сближающуюся, как полагает исследователь, с апостольским посланием, „включающим в себя пророческие, проповеднические и исповедальные начала“ **[Гончаров 1996: 218]**.

Гоголь не скрывает, что он соотносит путь живописца и собственный путь (об этом свидетельствуют даже словечки „тоже“, „также“, появляющиеся в тексте). Оба трудятся над своими произведениями „во время переходного состояния душевного“, когда „начинается переработка в собственной природе человека“ **[Гоголь 1952 VIII: 333]**. „Мои сочиненья, – признается писатель, – тоже связаны чудным образом с моей душой и моим внутренним воспитаньем“ **[Гоголь 1952 VIII: 333]**. Трудность осуществления замысла, как своего, так и современника, объясняется сложностью, почти невозможностью выразить себя именно в момент „переходного состояния душевного“; возникает и осознается некое противоречие между собственно духовным и – творческим состоянием, и обнаруживается, что требуется, действительно, нелегкое труженичество, чтобы перенести в создание, литературное или живописное, тот внутренний процесс, который целиком поглощает человека, вставшего на путь „строения себя“. Известно, что не все гоголевские суждения о себе Иванов принял. Автор „Выбранных

мест...“, действительно, касаясь столь близкой ему темы („ход обращения человека ко Христу“), высказывает собственное понимание ее. Но тем самым приоткрывает и универсализм темы, ее неизбежное присутствие в искусстве, как в прошлом, так в настоящем и будущем. Суждения Гоголя, изложенные в главе „Исторический живописец Иванов“, по-своему подытоживают размышления писателя, содержащиеся в его письмах первой половины 1840-х гг. Но если письма запечатлели настроения „удаления от мира“, „строения своего характера“, то книга выразила осознание писателем невероятной сложности труда, направленного на преобразование литературы, творчества в целом, которое должно было стать жизнестроительством. Вместе с тем, именно в „Выбранных местах...“ мы видим и результат гоголевского душевного строения. Писатель говорит и о себе и о мире, когда констатирует: „Боже! Пусто и страшно становится в Твоем мире!“ **[Гоголь 1952 VIII: 416]**, но далее выражает ожидание-убеждение, как собственное, так и любого русского человека, в том, что „праздник Светлого Воскресенья воспряднуется, как следует, прежде у нас, чем у других народов“ **[Гоголь 1952 VIII: 417]**. Логика Гоголя, в данном случае, – не национальная в собственном смысле, а духовно-религиозная: речь идет о способности сохранить христианское вероучение. Одна из глав книги названа „Христианин идет вперед“. Христианин предстает как вечный странник, только в ином роде, чем в романтической эстетике. Христианин устремлен не в неизвестное и манящее „туда“; христианин – вечный „школьник и ученик“, перед ним „вечно сияет даль и видятся вечные подвиги“ **[Гоголь 1952 VIII: 264]**, „ему есть с чем воевать и где подвизаться, потому что взгляд его на самого себя, беспрестанно просветляющийся, открывает ему новые недостатки в самом себе, с которыми нужно производить новые битвы“ **[Гоголь 1952 VIII: 264-265]**; „всё становится для него учителем; весь мир для него учитель [...]“ **[Гоголь 1952 VIII: 265]**.

К образу „труженика“, исполняющего свое призвание, обратился в 1858 г. А. С. Хомяков – в статье („Картина Иванова“) и в стихотворном тексте („Труженик“). Свою картину „Явление Христа народу“ Александр Иванов привез в этом году в Россию. Хомяков специально отправился в Петербург, чтобы посмотреть картину, а вернувшись в Москву, взялся за статью о ней; закончив статью, получил известие о смерти художника, чрезвычайно его поразившей. Хомяков написал А. И. Кошелеву: „Смерть Иванова для меня просто удар. Ты не

можешь себе представить, как он мне стал дорог в те два или три раза, в которые я его видел. Это был святой художник по тому смиренному отношению к религиозному художеству, которое составляло всю его жизнь“ [Хомяков 2005: 587].

В статье, посвященной Иванову и его картине, есть определенные переключки с главой из „Выбранных мест...“ Гоголя. Практически в самом начале статьи сказано:

[...] В продолжении многих и многих годов следил я из Москвы за нашим римским тружеником, у всех спрашивал я вестей, ждал с нетерпением и страхом: свершит ли он начатое, не упадет ли духом, не умрет ли безвременно, не впадет ли в отчаяние или перед задачею своею, или перед мыслию о том не существующем мире, который будет его судить; сам не уничтожит ли своего труда, как тот великий художник слова, который так глубоко умел его ценить? [Хомяков 2005: 330-331].

Как можно видеть, Гоголь упоминается не только как автор работы об Иванове, но как художник, труженик того же рода, со смиренно-религиозным отношением к искусству, с трудной судьбой, с незавершенностью пути и творческого труда. Отнеся Иванова к „аскетическим натурам“, Хомяков вносит имя его в ряд творцов, начавших поворот русской литературы к тем духовным ценностям, которые были органичны для древнерусской литературы, но оказались утрачены в эпоху секуляризации культуры. Иванов предстает как «один из тех монахов-художников, о которых И. С. Аксаков говорил с такою красноречивою любовью в „Московском сборнике“; он был в живописи тем же, чем Гоголь в слове и Киреевский в философском мышлении» [Хомяков 2005:331].

Но в Иванове – как художнике и мыслителе – Хомяков, кажется, отмечает то, что оказалось недоступно Гоголю. Хомяков предположил, что художник поставил себе „одно правило: устранить всякий личный произвол, всякую личную прихоть. Он не хотел ни пленять, ни удивлять, ни поражать зрителя: он вовсе и не думал о зрителе. Он не хотел также и того, чтобы что-нибудь в картине напоминало об Иванове [...]“ [Хомяков 2005:337]. Далее Хомяков пишет о Иванове:

Он думал, что художник не должен становиться, как видимое третье, между предметом и его выражением, а только как прозрачная среда, через которую образ предмета сам

запечатлевается на полотне, и этой высокой простоты достиг он так, как ее не достигал ни один из величайших художников [...] [**Хомяков 2005:337**].

И само труженичество, тем самым, становится как бы потаенным, невидимым (тем более – не обнажаемым, не демонстрируемым), сравнимым с монашеским трудом – „ушел в задуманное создание, как в пустыню“ [**Хомяков 2005:346**⁴]. Гоголь, трудясь над „Выбранными местами...“, также ощущал потребность в „простом“ слове, но, скорее всего, приходил к убеждению, что „нынешнему времени“ требуется слово иное – способное потрясти человека, который „задремал“. Он готов был добиться непосредственного воздействия на читателя, по своему выставляя напоказ свое душевное состояние, сомнения и тревоги, и с оттенком зависти говорил о Пушкине: „Даже и в те поры, когда метался он сам в чаду страстей, поэзия была для него святыня, – точно какой-то храм. Не входил он туда неопрятный и неприбранный; ничего не вносил он туда необдуманного, опрометчивого из собственной жизни своей [...]“ [**Гоголь 1952 VIII: 382**].

Описывая изображенного на картине Иванова Христа, Хомяков высказывает и свое понимание духовного подвига:

Черты Спасителя остались сравнительно неопределенными [...] узнать Того можно только по общему характеру Его образа и по какой-то странно-знаменательной поступи, в которой видна несокрушимая сила кроткого смирения, идущего на подвиг деятельности и терпения“ [**Хомяков 2005: 346**].

Это своего рода формула Христа, являющего собою образец для тех, кто встает на путь духовного служения. „Никогда вещественный образ не облакал так прозрачно тайну мысли христианской“ [**Хомяков 2005: 346**], – резюмировал Хомяков, видевший в картине Иванова „предчувствие иконописи“ и комментировавший: „[...] а далее этого никто не доходил“ [**Хомяков 2005: 352**].

Хомякову, думается, удалось сформулировать существо именно русского духовного труженика: „Их труд не есть личный [...]. Это могучие и богатые личности, которые болеют не для себя, но в которых мы, русские, мы все, сдавленные тяжестью своего странного

⁴ Ср. с гоголевскими словами о священнике, который должен „брать пример“ с Христа, „который долгое время провел в пустыне“ [**Гоголь 1952 VIII: 248**].

исторического развития, выбаливаем себе выражение и сознание“ [Хомяков 2005:332]. Но, помещая в одном ряду „тружеников“, таких деятелей как Иванов, Гоголь, Иван Киреевский, Хомяков одновременно дает возможность понять, что каждый из них **по-своему** воплощал „художественные требования русского духа“ и всем, „приступающим к великому общественному делу [...] должно глубоко и свободно допрашивать **свое внутреннее чувство** и свои **коренные, еще уцелевшие начала**“ [Хомяков 2005: 347].

Знаменательно при этом, что в том же году Хомяков воплощает образ труженика и в стихотворном тексте. Можно отметить некоторую переключку поэтических образов Хомякова с пушкинскими. В стихотворении „Странник“ видим последовательный ряд: „раб, замысливший отчаянный побег“ – „путник, до дождя спешащий на ночлег“ – „духовный труженик, влача свою веригу...“. И „раб“, и „путник“ – универсальные понятия; и тот, и другой может стать „духовным тружеником“. Хомяков в начало стихотворения выносит образ пахаря – земледельца:

По жестким глыбам сорной нивы
С утра, до истощенья сил,
Довольно, пахарь терпеливый,
Я плуг тяжелый свой водил [Хомяков 2005: 236].

Читатель, однако, догадывается, что воссоздав изнурительность физического труда, поэт проводит сопоставление его с трудом духовным. Не случайно избран „пахарь“, позволяющий вспомнить и библейскую притчу о сеятеле, и пушкинское стихотворение 1823 г. „Свободы сеятель пустынный...“. „Пахарь **терпеливый**“, хотя и восклицает: „Я утомлен, я утомлен“, напоминает пушкинского самоотверженного сеятеля („Я вышел рано, до звезды“). Но при этом Хомяков настойчиво уподобляет тяжесть труда умственного физическому, ищущему отдохновения („Стереть бы пот дневного зноя, / Стряхнуть бы груз дневных забот [...],“), он передает бремя труда, невольность и даже неизбежность ропота, который может быть остановлен только словом свыше:

Безумец, нет тебе покоя,
Нет отдыха: вперед, вперед!
Взгляни на ниву; пашни много,
А дня немного впереди.

Вставай же, раб ленивый Бога!
Господь велит: иди, иди!
Ты куплен дорогой ценою;
Крестом и кровью куплен ты;
Сгибайся ж, пахарь, над браздою:
Борись борец, до поздней тьмы! [Хомяков 2005: 236-237]

Стихотворение приобретает диалогическую форму, что позволяет Хомякову высказать уже собственное, глубоко личное понимание духовного труда⁵:

Иду свершить в труде и поте
Удел, назначенный Тобой;
И не сомкну очей в дремоте,
И не ослабну пред борьбой.
Не брошу плуга, раб ленивый,
Не отойду я от него,
Покуда не прорежу нивы,
Господь, для сева Твоего [Хомяков 2005: 237].

Возвращаясь к статье, посвященной картине Иванова, можно отметить в ней строки, свидетельствующие о том, что славянофилы, совершая свой удел „в труде и поте“, трезво видели длительность и подчас невоплотимость этого труда-подвига, надеясь, что результат возможен только в отдаленном будущем. „Мы видим пахарей и сеятелей, – писал Хомяков, – а жатву трудно даже и представить себе. Всего вероятнее, что труд *наш*, а жатва будет всемирной“ [Хомяков 2005: 332].

ЛИТЕРАТУРА

Айзикова 2004: Айзикова И. А. Жанрово-стилевая система прозы В. А. Жуковского. Томск: Изд-во Томского ун-та, 2004. 406 с.

⁵ Современная исследовательница, анализируя поэзию Хомякова, отмечает: ему „оказывается невероятно трудно отделить от себя автора вторичного, литературного, поскольку для него это уже некая расщепленность сознания“; „Сам он объяснял эту нераздельность биографического и литературного начал в себе как неспособность быть в полной мере поэтом. Стремясь присутствовать в своем произведении всецело, Хомяков не мог отделиться до конца поэтической стихии и поэтому сам замечал избыток рационального начала в своей поэзии [...]. Сильнейшая эмоциональная напряженность его поэзии – возможно, определенная форма защиты от неизбежного внутреннего расщепления в процессе эстетической деятельности“ [Непоклонова 2015: 47].

Анненкова 2012: Анненкова Е. И. Гоголь и русское общество. Санкт-Петербург: „Росток“, 2012. 752 с.

Воропаев 2019: Воропаев В. А. Нет другой двери... О Гоголе и не только. Москва: „Белый город“, 2019. 448 с.

Гоголь 1952: Гоголь Н. В. Полн. собр. соч.: В 14 т. Б/м.: АН СССР, 1952. Т.VIII.

Гончаров 1996: Гончаров С. А. Творчество и сакральная власть. Страницы истории русской культуры. // *Концепция и смысл. Сб. статей в честь 60-летия проф. В. М. Марковича.* Санкт-Петербург: Изд-во Санкт-Петербургского ун-та, 1996. с. 212-222.

Гончаров 1997: Гончаров С. А. Творчество Гоголя в религиозно-мистическом контексте. Санкт-Петербург: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 1997. 340 с.

Гуминский 2007: Гуминский В. М. Жизнь и творчество Гоголя в контексте православной традиции. // *Гоголевский вестник. Вып. I.* Москва: „Наука“, 2007. с. 3-44.

Долгушин 2013: Долгушин Д. В. В. А. Жуковский и И. В. Киреевский. Из истории религиозных исканий русского романтизма. Москва: Рукописные памятники Древней Руси, 2013. 352 с.

Зверев 2002: Зверев В. П. Федор Глинка – русский духовный писатель. Москва: „Пашков Дом“, 2002. 544 с.

Иоанн, митр. 1994: Иоанн, митрополит Санкт-Петербургский и Ладожский (Сычев). Самодержавие духа. Очерки русского самосознания. Санкт-Петербург: Изд-во Л. С. Яковлевой, 1994. 352 с.

Иоанн Лествичник 1994: Иоанна, игумена Синайской горы, Лествица. Репринтное издание 1898 г. Свято-Успенский Псково-Печерский монастырь, 1994. 276 с.

Канунова, Айзикова 2001: Канунова Ф. З., Айзикова И. А. Нравственно-эстетические искания русского романтизма и религия (1820-1840-е годы). Новосибирск: „Сибирский хронограф“, 2001. 304 с.

Кръстева Денка 2015: Кръстева Денка. Владетелят, престолонаследникът и писателят наставник в епохата на Николай I. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2015. 259 с.

Моторин 2012: Моторин А. В. Духовные направления в русской словесности XIX века. Великий Новгород: Изд-во НовГУ им Ярослава Мудрого, 2012. 504 с.

Непоклонова 2015: Непоклонова Е. О. Целостность как поиск и обретение в творчестве А.С. Хомякова (на примере публицистики А.С. Хомякова). // *Герценовские чтения. Материалы конференций. Религиозно-философская мысль России и русская литература. СПб., апрель 2013; Литература в контексте гуманитарного знания.* Санкт-Петербург, апрель 2015. Москва: Изд-во Свято-Филаретовского православно-христианского института, 2015. с. 45 -59.

Пушкин 1957: Пушкин А. С. Полн. собр. соч.: В 10. Москва: АН СССР, 1957-1958.

Сурат 2009: Сурат И. З. Вчерашнее солнце. О Пушкине и пушкинистах. Москва: Изд-во Российского, гуманитарного ун-та, 2009. 652 с.

Хомяков 2005: Хомяков А. С. Стихотворения. Москва: „Прогресс-Плеяда“, 2005. 704 с.

Янушкевич 2006: Янушкевич А. С. В мире Жуковского. Москва: „Наука“, 2006. 524 с.

„ЛУДАТА“ НА ЕЛИН ПЕЛИН – *ИОВ СИТУАЦИЯТА* В КОНТЕКСТИТЕ НА СОЦИАЛНОТО И ЕКЗИСТЕНЦИАЛНОТО

Страшимир Цанов

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

„THE MADWOMAN“ OF ELIN PELIN – *IOV SITUATION* IN THE CONTEXTS OF THE SOCIAL AND EXISTENTIAL

Tsanov, S.

Konstantin Preslavsky University of Shumen

Abstract: The article examines how Elin-Pelin's short story *The madwoman* dialogues with the biblical *Book of Job*. The situational analogy between the character of Elin-Pelin and the biblical character emphasizes the difference between them: Job gets to a conversation with God, Ilchovitsa gets to blasphemy. The interpretation of the short story leads to the conclusion that the tragedies of Elin-Pelin's characters are existential, but their sources are in the social sphere.

Key words: God, Job, *Job situation*, God-fighting, social, existential, transcendent, Christianity

В творчеството на Елин Пелин библейските образи и мотиви заемат съществено място, диапазонът на тяхната поява е изключително широк – от жизнерадостната апология на християнството в „Под манастирската лоза“, където някои с право откриват отпратки към францисканството, до хумористичния ракурс на „На оня свят“. Извън амплото си на писател Елин Пелин също се отнася към религията в диапазона от добронамерено ироничното до свръхсериозното: може да пише, че неговият приятел Димо Кърчев, с когото издават сп. „Слънчоглед“ „[...] беше интересен човек, но беше малко халосан мистически. За евангелието разправяше, което беше чуждо на мен и неинтересно“ [Елин Пелин 1987: 424]; и да напише учебно помагало по Вероучение, което е изключително полезно за малките ученици като подстъп към истините на християнската вяра (Елин Пелин. Четива по вероучение. Учебно помагало за ученици от Второ отделение. София: Хр. Г. Данов. О.о. д-во за книгопечатане и издателство, 1936).

Тема на настоящия текст е функционалното присъствие на *Иов ситуацията* в творчеството на Елин Пелин. С това понятие, заимствано от Мухелишвили и Шрейдер [Мухелишвили, Шрейдер 1993: 172-176], определям ситуацията, в която човек, вярващ в Бог, изживява

страдания, без да има вина и грях (поне според самия него), и иска да проумее как може всемогщият, справедлив и милосърден Творец да допуска невинни хора да страдат, а грешници и злодеи да се щастливи. Нещастията въвеждат религиозния човек в света на абсурда, от който свят той се опитва да излезе чрез разговор с Бог. Понятието *Иов ситуация* идва от библейската „Книга на Иова”, така обичана от великия Достоевски и като обект на тълкуване изключително важна за *теодицеята* (буквално преведено от новолатински означава *Богооправдание*). Теодицеята включва съвкупността от религиозни и философски идеи, които обясняват отсъствието на противоречие между идеята за справедливия, милосърден и всемогщ Бог и наличието на зло в създадения от Него свят. Терминът за първи път е използван от Готфрид Лайбниц през 1710 г., но основният въпрос на теодицеята може да се открие още в Античността у Епикур (341 – 270 г. пр. Хр.), ако се вярва на църковния писател Лактанций (3 – 4 в. сл. Хр.), а не се смята, че той приписва на елинския философ свои идеи.

Основният въпрос на теодицеята пронизва целия драматичен сюжет на „Книга на Иова”. В европейските литератури ветхозаветната книга е интертекст на произведения като „Крал Лир” на Шекспир, „Фауст” на Гьоте, „Братя Карамазови” на Достоевски, „Животът на Василий Тивейски” на Леонид Андреев, „Процесът” на Кафка, „Иов” на Йозеф Рот и пр. В българската литература отпратки към образа на страдалеца от Уц можем да открием в „Кочо. Защитата на Перушица” на Вазов, палинодията „Бежанци” – „Покаяние” на Яворов, „Пожицата” на Йовков, „Кратко слънце” на Станислав Стратиев и къде ли още не. Разгърнато диалогизират с библейския сюжет творби като драматическата поема „Йов” на Емануил Попдимитров, „мистерията” „Йов” на Иван Грозев, поезията на Дебелянов, възприемана като единен текст [Янакиева 2001: 167-178], „Вълкадин говори с Бога” на Йордан Йовков, повестта „Йов” на Илия Волен, „Мартина” на Виктор Пасков“. С какво „Книга на Иова” привлича творците? С въпросите, които поставя. Да посочим два от тях. Какво е святост – добронравие на човека, който е убеден, че за добрите дела го чака награда, или вярност към Бог докрай, имаща опора в самата себе си? [Аверинцев 1983: 292]. Може ли добродетелен човек да страда и това да не е аргумент срещу презумпцията, че Бог е всемогщ, справедлив и милосърден?

В сравнение с ортодоксално-поучителната ветхозаветна словесност „Книга на Иова” утвърждава идеята, че страданието не е

задължително признак на греховност, че нещастията могат да са изпитания на вярата, средство за нравствено пречистване и усъвършенстване, „предупреждение за изправление“ [Марковски 1941: 58]. Иов е символ на праведния човек, който вследствие на жестоки и незаслужени страдания достига, но не преминава границата, която отделя несъгласието с Бог от отричането на Бог, и устоявайки на изкушенията на Сатаната, преодолявайки изпитанието, стига до разбиране не с Разума, а със Сърцето си на Неведомата Божия воля. Това е възможно най-краткото представяне на православното богословско тълкуване на ветхозаветната книга. Разбира се, при различните теолози то има своите нюанси и варианти, които, без да се отделят от основите на теодицеята, могат да се отличават значително помежду си. Същностно различно от всички тях е аналитичнопсихологическото, което прави К. Г. Юнг в „Отговор на Иов“.

В творчеството на Елин Пелин отпратка към образа на библейския Иов съдържа една от ранните творби на автора – „Напаст божия“ (*Общо дело*, кн. 3, 1901). Текстът е фокусиран върху невежеството на селяните като източник на тяхното социално страдание. Израз на това невежество е и сведената до суеверие религиозност. Селският свещеник е неин застъпник. Антитеза на малограмотния и посредствен като човек поп е образованият и благороден учител. Така творбата „разкъсва“ наследената от Възраждането ценностна диада от попа и даскала като авторитетните водещи фигури на селската общност. Народническата идея за мисията на учителите е ясно изразена чрез сюжета. Творбата включва като интертекст съдбата на библейския Иов в самия си край чрез греховните думи на отчаяния и „пиян народ“: „Бог не е милостив – не молете му се! Нека като жабите, кога им пресъхне блатото – да прокълнем и да умрем“ [Елин Пелин 1972, т. 1: 10 – всички цитати от разказите на Елин Пелин по-нататък са от това издание, с посочване само на страницата]. С императивността, сдвояваща проклинане/похулване и умирање, богоборчеството на Елин-Пелиновите герои кореспондира с това на жената на Иов: „И рече му неговата жена: ти все си още твърд в непорочността си. Похули Бога и умри!“ (Иов 2: 9).

Имплицитната отпратка към старозаветния сюжет за изпитанията на праведника от Уц е кулминационен акцент върху злочестата съдба на селячеството, страдащо от моралната несъстоятелност на обществото

и от безсилието си пред стихии на природата. Сама по себе си **Иов ситуацията не е проблематизирана**. Така е и в творбата шедьовър на българския кратък разказ „Спасова могила” (първа публикация в *Художник*, бр. 1, 1905). Във вътрешния монолог на Монката, разгърнат чрез двугласовото слово на разказвача, има една реплика, която кореспондира с драматичното недоумение на Иов, преминаващо през цялата ветхозаветна книга, защо всемогъщият Бог не е и абсолютно щедър към създадения от Него човек. В Елин-Пелиновия текст чрез детските разсъждения относно връзката човек – Бог се откроява трагичното в изживяването на своята съдба, съдба на дете, което няма детство:

Всички, всички ще оздравеят. Кой сега, кой след пет, кой след десет години. Защо дядо Господ, като дава здраве на хората, не им го даде още сега? Утре всички да се върнат здрави. Ето, дядо Захари се измъчи да го донесе тук, а пък той може да оздравее чак след десет години [...]. Не, Монката иска да оздравее още тая нощ, та утре да се върне здрав, да тича по ливадите, да си бере цветя, да гони пеперудите и да играе на топ с другите деца. Откога, откога той не е играл на топ! Как му се е доиграло! (161).

Един религиозен читател може да тълкува финала на разказа не като предсмъртно видение на умиращото дете, чрез което темата за трагичното в битието достига изключителна дълбочина, а като реална среща във Вечността на Монката и майката, от която по неведом Божий промисъл детето е лишено в битието си във Времето. В секуларизирания ни свят религиозността не е забранена и прочитът на „Спасова могила” през оптиката на религиозния светоглед е определено възможен и нормален, въпреки че не е най-вероятният. Показателни са разликите между първата публикация в „Художник” и окончателния текст на разказа. Елин Пелин добавя преди епилога на творбата (започващ с: „Рано, преди слънце, дядо Захари се събуди...”) следните редове: „Мамо – вика за пръв път той, – мамо! И тая чудна дума му звучи тъй сладко, тъй мило. Душата му се стоплюва от нея и той се държи здрав и радостен за ръката на дяда Господа“ (164-165).

А последното изречение на творбата е съществено променено, условната модалност е отстранена. В „Художник” то е: „Може би, той беше вече горе, в скута на майка си”. В *Разкази Том II* от 1911 и във всички следващи публикации в избрани и събрани съчинения изречението е: „Той беше вече горе, в скута на майка си”. Безспорно

промяната засилва емпатията на разказвача към съдбата на малкото дете и съответно предполага засилена читателска емпатия. Но за един вярващ читател може да означава реалност на съня в измерение извън това на Времето.

За разлика от „Напаст божия” и „Спасова могила” разказът „Лудата” (публикуван за първи път в *Разкази. Т. 1* през 1904 г.) не съдържа просто отпратки към библейската „Книга на Иова”, а влиза в пълноценен диалог с нея, функционализира чрез сюжета си символния ѝ потенциал.

Лудостта на Илчовица е следствие на страшната мъка, родена от опозоряването на дъщеря ѝ Цветана. Мъката ражда *Иов ситуацията* – Илчовица не може да помири идеята за Бог с нещастieto, което е сполетяло нейното семейство. Началото на разказа представя „сцената”, на която ще се появи Лудата: пространството на храма, изпълнено от тържествената проповед на поп Сава и смирението на „набожните селяни”. Но описанието съдържа в себе си знаци, които имплицират съмнение в смислеността на ритуала. Сакралността на църковното пеене не е напълно съвместима със *сладкото* звучене на гръмливия глас на свещеника; слънчевите лъчи, озаряващи „бледния лик на разпятия изкупител” са като че ли кошунствени със своята игривост.

Проповедта за изкупителната мисия на Христос е прекъсната, когато енорияшите са призовани да изповядат греховете си. Със „странен нечовешки глас” Илчовица задава въпроси към свещеника, които изразяват недоволство от Бог и поставят под съмнение Неговата идентичност на Абсолютна личност и всемогъщ Творец на света: „– Отче! Защо Бог не ни пази от греховете? ... А? Защо? Той Бог ли е, или... що е? Бива ли? Бива ли? – крещеше гласът” (252).

Илчовица се появява първо като глас, а след това с човешката си фигура, белязана от знаците на страданието – „бледа и слаба като сянка, дрипава и ужасна”. Телесното ѝ присъствие контрастира със своята немощ на силата на богоборчеството, което тя изкрещява в храма, в дома на Господ. Всяко богоборчество е израз на сила, а в зависимост от своите основания то може да има различна нравствена идентичност. От позициите на християнската вяра почти всяко богоборчество е грях и то страшен грях, а когато е хула срещу Светия Дух, е и непростим грях (Мат. 12:31-32, Лук. 12:10, 1 Иоан 5:16). Не е такава богоборчеството на Иов. То е според някои православни богослови **апофатически път на Богопочитанието** [Козырев 2005: 101]. Иов не знае за облога между

Бог и Сатаната, не подозира, че смисълът на неговите страдания е да бъде посрамен Сатаната и да се извиси човекът, да се подготви за предстоящото изкупително пришествие на Сина Божий. Иов не може да проумее защо Бог му изпраца всички възможни беди, защо Бог наказва един добродетелен човек. Въпросите, които праведникът от Уц отправя към Бог, обвиненията, които изрича, са родени от любовта към Бог, която не може да приеме, че всемогъщият, справедлив и милосърден Творец на всичко видимо и невидимо е безпричинно жесток към своето творение. Богоборчеството на Иов е родено от страха му да не загуби Бог. Библейският страдалец не може да приеме, че Бог може да наказва невинни хора и да дарява щастие на нечестивци:

Невинен съм; не ща да зная за душата си, презирам живота си. Все едно; затова казах, че Той погубва и непорочния, и виновния (Иов 9:21-22).

Защо беззаконниците живеят, достигат старост, па и по сила са яки? (Иов 21: 7).

От заповедите на устата Му не отстъпих; думите на устата Му пазих повече, отколкото моите правила. Но Той е твърд, кой ще Го отклони? Той върши каквото иска Душата Му (Иов 23: 12-13).

Не видя ли Той пътищата ми и не брои ли всичките ми крачки? Ако съм ходил в суета, и ако ногата ми е бързала към лукавство, – нека ме претеглят с къпоните на правдата и Бог ще узнае моята непорочност” (Иов 31: 4-6).

Сюжетът на Елин-Пелиновия разказ имплицира функционална аналогия между приятелите на Иов (Елифаз Теманец, Вилдад Сафхеец и Софар Наамец) и хората в църквата. Отношението им към страдащия човек – Иов и Илчовица, включва както съпричастност, така и грубост и неразбиране, но в обратен ред: приятелите на Иов от съпричастни с мъките му стават източник на нови негови душевни скърби с опита да го принудят да признае несъществуващи грехове; селяните в храма първо искат да изхвърлят „лудата”, а впоследствие дълбоко съпреживяват нейната трагедия:

Там клисарят, подпомогнат от две-три жени, теглеше към вратата една друга жена, бледа и слаба като сянка, дрипава и ужасна (252).

[...]

Хората се трупаха около нея, ужасени и умилени. Някои от жените плачеха. [...] Хората мълчаливо гледаха и сякаш не смееха да си проговорят (253).

Плачът и мълчанието в църквата кореспондират с плача и седемдневното и седемнощно мълчание на Елифаз Теманец, Вилдад Сафхеец и Софар Наамец, когато за първи път виждат Иов в неговата окаяност.

Отците на Църквата и богословите тълкуват образа на Иов като праобраз на Христос, с Когото има същностно сходство [**Козырев 2005: 146**], а страданието на Илчовица е сравнено с кръстните мъки на Спасителя: „Под тия тъмни сводове на черквата тая грозна картина сякаш издигаше нов кръст на човешкото страдание и извикваше милост и странен уплах” (253).

Илчовица задава въпроса „Защо Бог не ни пази от греховете?”, защото за нея Творецът е абсолютното добро, защото тя има **максималистичното изискване в създадения от Него свят да няма грехове**. Ако Бог е всемогъщ, всемилостив и справедлив, той не трябва да допуска хората да съгрешават. Какъв Бог е, ако светът е пълен с греховност. „Лудата” на Елин Пелин в богоборческото си изстъпление е по-крайна в „изискванията” си към Господ от Иов. Ветхозаветният праведник страда, защото не разбира как за своята доброделност получава от Бог страдания, а нечестивците остават безнаказани. Той не е против това да бъде наказван за греховете си, допуска, че като всеки човек има грехове, но смята, че са малки и с тях не е заслужил сполетелите го нещастия. В книгата драмата на Иов е родена от противоречието между вярата в собствената праведност и съзнанието за Божията несправедливост спрямо него. Тази антитеза с впечатляваща експресивност представят 29 и 30 глава. Изобщо не присъства идеята, че Бог не трябва да позволява на хората да вършат зло. Наличието ѝ би означавало отричане на свободната воля на човека, а това би влязло в противоречие с духа на християнството, според което свободната воля е най-големият дар, който Бог дава на човек, дар, който прави човека богоподобен и му дава възможност да избира между доброто и злото и съответно да носи отговорност, ако избере злото. В „Книга на Иова” откриваме само „изискването” на многострадалния герой Бог да прости греховете му, които се осъзнават като незначителни, несъизмерими с пратените му нещастия:

Ако съм съгрешил, какво да сторя за Тебе, о, Бдителю над хората! Защо си ме поставил противник на Себе Си, та дотегнах и на мене си?

И защо да ми не простиш греха и да не снемеш от мене беззаконието ми? Защото, ето, аз ще легна в праха; утре ще ме подириш, а няма да ме има (Иов 7:20-21).

Идентичността на *Иов ситуацията* в разказа на Елин Пелин е различна от библейския инвариант. За Илчовица блудството на нейната дъщеря е страшен грях, трагедия, която душата ѝ не може да понесе. Лудостта на майката е израз на тази непоносимост или е единствен способ да се понесе непоносимото. Плод на тази лудост е и индивидуалната трактовка на връзката Бог – човек. Илчовица, за разлика от набожните селяни, които слушат проповедта на стария свещеник „засрамени от греховете”, не съди дъщеря си за греха, тя я жали и **негодува срещу причините**, довели я до нравственото падение. **Причинността на греха е видяна и като трансцендентна – Бог, и като социална – обществото, което е несъвършено и несправедливо уредено.** Бог е виновен и впоследствие отречен, защото е допуснал Цветана да блудства, защото е създал социалния свят, който принуждава невинното момиче да напусне селото и да отиде в големия град „да не мре”, а всъщност да се „удави” в бездната на порока: „Пратих я в големия град да слугува, да ме храни, да не мре тук... Отче, да не мре тук... Тя потъна там, удави се... Ти чу ли хората какво казват? ...На, всички казват, че Цветана станала... У! ... Потънала там при ония, дето се продават! Отче! Има ли Бог? Има ли Бог, или ни лъжете?” (253).

Драмата на Илчовица не само включва отношението между екзистенциалното и социалното, но и придобива допълнителна мащабност и дълбочина чрез трансцендентното измерение, което привнася *Иов ситуацията*. Разграничението екзистенциално и социално прокарвам по линията, очертана от възможността и съответно невъзможността да се включат и съответно да не се включат в прагматиката на социалните отношения представите за душата и тялото като определящи ценностната идентичност на човека. За християнина, а Илчовица е християнка поне до финалното отричане на Божието съществуване, което с оглед на афективното ѝ състояние текстът в никакъв случай не внушава като окончателно, тялото е свещено, то е храм Божий, обитаван от душата и следователно не подлежи на обмен, размяна, продаване и купуване. Блудството/проституирането е

превръщане на тялото в средство за материални облаги, за получаване на пари. В извиканото и прошепнатото си страдание майката определя **греха на дъщерята като продажба на нещо, което не бива да се продава, ако човек иска да съхрани личностната си ценност.** Контекстът определя това нещо като тялото. Инструменталното отношение към тялото осквернява, погубва душата. Продажбата на тялото всъщност е продаване на честта, защото честта включва и йерархичната хармония и неделимост душа – тяло: „Тя хванала лошия път. Тя се продала! Честта си продала. Отче, защо? Отче, кой стори това? Отче, защо я не зачува Бог?“ (253).

Според християнството тялото е божествено, защото е „храм на Духа Светаго“ (1 Кор. 6:19) и при условие че душата живее благочестиво, когато е в съкровена връзка със Светия Дух, тялото е храм на душата. Блудството е голям грях, защото е срещу собственото тяло (1 Кор. 6:18), т. е., то е аналогично на „структурата“ на неппростимия грях, самоубийството. Същността на драмата на Илчовица е в ужаса, че нейната дъщеря е **превърнала екзистенциалното в социално**, че е опредметила, изтъргувала храма на душата си и така е потънала в бездната на греха. Разказът внушава чрез обвиненията защо Бог е позволил падението на Цветана и посредством неистовото търсене на правдата отчаянието на майчината душа и непримиримостта с това отчаяние, което в последните редове на творбата води до отричане на Божието съществуване и бунт срещу уредбата на социалния свят: „– Искам правдата, правдата, правдицата! Имаме съдии, имаме кметове, имаме владика, имаме цар – да не мълчат... Да ми кажат, къде е правдата?“ (252); „– Няма правда...няма Бог! ... Чувате ли?...“ (253).

Силата на отчаянието се акцентира и от алогичния мигновен преход от похулването на социалния ред в неговата институционалност (цар, владика, поп) към вопъла за помощ от този радикално отречен социален ред: „...Царят трябва да се разцари...Владиката да се развладичи...попът да се разпопи...Отче...не лъжете ни...Помогнете ни...избавете ни...Кажете ни истината!“ (253).

Психологическият сюжет на творбата започва с обвинение към Бог, което определя причината за трагедията като трансцендентна. Максималистичната представа за Твореца и за неговата абсолютна отговорност за съдбите на хората логично води Илчовица до извода, че Бог няма – след като Бог не може да е нещо друго освен Правда, а Правда няма, значи и Бог няма. И разказът зъвършва с обвинение към

социалния свят и неговите знакови институционални фигури. Финалът съответства на същностната социалност на Елин-Пелиновата проза, на социалната определеност на човешките качества и нравствените колизии на персонажите в нея [Янев 1975: 132]. Трагедията, която изживява любящата майка, е по същество екзистенциална, тя е **страдание на човек, за когото екзистенциалното е по-важно от социалното**, защото за нея има неща, които не се продават на никаква цена. Но източник на тази екзистенциална мъка на душата е светът на социалните порядки, управляван от цар, владика, съдии, кметове, попове...

Да обобщим **какво е мястото на трансцендентното в тази Елин-Пелинова сдвоеност на социално и екзистенциално**. Максималистичните изисквания към Бог правят *Иов ситуацията* на Илчовица различна от тази на старозаветния праведник. Както вече отбелязах, героинята на Елин Пелин сменя отговорността за греха от човека (конкретно от дъщеря си) и изцяло я приписва на Бог. С това тя се самоопределя като неразбираща или неискаща да разбере една същностна идея на християнството – човек има свободна воля, защото Бог от голяма любов към него го създава богоподобен. А богоподобие без свободна воля е невъзможно. Свободната воля дава възможност на човек и да съгрешава, да върши не само добро, но и зло, а оттук следват и страданията в живота. Игнорирането на идеята за свободната воля от Илчовица може да се тълкува от читателя както като изконно присъщо ѝ, така и като резултат от страшната майчина мъка след опозоряването на Цветана.

Има и една друга много съществена разлика между страдащата майка в разказа на Елин Пелин и Иов. Библейският страдалец неистово търси лична среща с Бог, той има насъщната потребност от разговор с Твореца, чрез който да разбере и Неговата същност, и своята съдба. Илчовица иска да разбере поведението на Бог, задава въпроси като своя библейски „инвариант”, но не на Бог, а на свещеника и на тези, които осъществяват социалния порядък в така жестокия към нейната Цветана свят. Илчовица, която със своята лудост би трябвало да е асоциална, чрез посредническата си връзка с Бог заявява своята дълбинна социалност. Героите от реалистичната проза на Елин Пелин са практически невъзможни без социалната си детерминираност и без екзистенциалната си принадлежност към социалната среда. Тяхната социална реактивност може да е различна, но винаги е знакова за

нравствената им идентичност: Андрешко може да е съпричастен със съдбата на съселянина Станойчо и коварен спрямо съдия-изпълнителя, дошъл отвън като представител на „големия социум“ (държавата), невеста Нена може да обикаля селото с пукната глава и да търси съчувствие и помощ, Илчовица може словесно да сменя властовите инсигнии на светските и духовни управници на света и същевременно да ги моли да кажат истината, в съществуването на която тя не вярва.

Трансцендентният аспект на човешката драма, разказана на по-малко от три страници в разказа на Елин Пелин, е в актуализацията на такъв архетипен модел на изживяване на собствената съдба като *Иов ситуацията*. Със своята архетипност, под властта на която могат да бъдат и хора, които никога не са чели Библията, тя дава повече дълбочина на „изобразеното“ **екзистенциално страдание** в творбата и съответно на читателската емпатия с него. Със „социализирането си“, присъстващо чрез опосредяването на „разговора“ с Бог и функционализирането ѝ като подстъп към осъждане на обществото, *Иов ситуацията* дава повече мащаб на същностния и напълно чужд на изкуствената тенденциозност Елин-Пелинов **социален критицизъм**.

ЛИТЕРАТУРА

Аверинцев 1983: Древнееврейская литература. // *История всемирной литературы*. Т. 1. Москва: „Наука“, 1983.

Елин Пелин 1972: Елин Пелин. Съчинения в шест тома. Под редакцията на Тодор Боров, Кръстьо Генов, Пеньо Русев. София: „Български писател“, 1972, т. 1.

Елин Пелин 1987: Елин Пелин. Как пиша. // Елин Пелин. *Съчинения*. Том втори. София: „Български писател“, 1987.

Козырев 2005: Козырев, Ф. Н. Испушение и победа святого Иова. Поединок Иакова. Москва: „Дом надежды“, 2005.

Марковски 1940-1941: Марковски, И. Религиозно-философските проблеми в кн. Иов. // *Годишник на Софийския университет. Богословски факултет*. 1940-1941 (част II).

Мухелишвили, Шрейдер 1993: Мухелишвили Н. Л., Шрейдер Ю. А. Иов-ситуация Иозефа К. // *Вопросы философии*, 1993, №7, с. 172-176.

Янакиева 2000: Янакиева, М. Димчо Дебелянов и Йов. // *Българската литература – фигури на четенето*. (съст. М. Кирова и Н. Чернокожев). София: „Фигура“, 2000, с.167-178.

Янев 1975: Янев, С. Традиции и жанр. София: „Наука и изкуство“, 1975.

**ЦИРЮЛЬНИК / ПАРИКМАХЕР В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ –
ПРОДОЛЖЕНИЕ ТЕМЫ (О МОЕМ СОАВТОРСТВЕ
С ДЕНКОЙ КРЫСТЕВОЙ)**

Дечка Чавдарова
Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

**THE BARBER/COIFFEUR IN RUSSIAN LITERATURE – A
CONTINUATION OF THE THEME (ABOUT MY CO-AUTHORSHIP
WITH DENKA KRYSTEVA)**

Dechka Chavdarova
Konstantin Preslavsky University of Shumen

Abstract: The basis of barbering can already be sought in the Bible, where the image of barbering as God’s punishment is present - i.e. the archetype “power-barber”. Possibilities of mythologization are also being created by the language (in some Slavonic languages, the etymology of the verb “barber” contains the meanings of ‘wound’ and ‘cut, butcher’), as well as the very cultural role of the barber at certain stages of the development of culture – blood-letting, surgical operations. Along with that, a line of literary texts create the image of the barber by attributing to it the meanings of a mediator, polyglot, servant surpassing their master, dangerous power over clients, loquacity.

In Russian medieval culture of Faith, barbering is seen as a threat to righteousness. From the middle of the 17th – beginning of the 18th century, in the context of the dialogue Russia-West is assimilated the figure of the coiffeur, alongside which arises a resistance to that figure. The words in the history of Russian language signifying the given profession, testify to its different conceptualization.

The texts of the Russian literature/culture show that within it, the literary type of Figaro with its steady connotations does not have an important meaning-generating role, above all being actualized the idea of the cultural otherness/strangeness of barbering and the barber/coiffeur (Karamzin, Lvov, Dmitriev, Leontiev, Goncharov), the neutralization of this idea (Leskov), as well as the meanings ‘danger’, ‘memory/oblivion’, ‘power-barber’, ‘renewal’ (Mandelstam, Pasternak, Bulgakov). The cultural memory of the Russian literary man “recalls” the image of Figaro in connection with the change of roles between servants and masters after the October revolution (“Twelve chairs” by Ilf and Petrov). Particularly interesting is the actualization of the image of Figaro in N. Mihalkov’s film “The Barber of Siberia”, where the inversion of the steady meanings of this literary type combines with the archetype *power-barber* and the metaphor of the *barber-civilization* – in the subject context of the dialogue Russia-West. All of this speaks of a specifically Russian conceptualization of barbering and the figure of the barber.

Key words: barber, coiffeur, Russian literature

Двадцать лет спустя возвращаюсь к одному тексту, который мы с Денкой Крыстевой подготовили в соавторстве для планированной Институтом славяноведения Польской академии наук конференции на тему „Люди за кулисами. Культурные и художественные квалификации и концептуализации профессий и специальностей“¹ (конференция не осуществилась по объективным причинам). Эта ретроспекция важна для меня с точки зрения вопроса о значении научного диалога и „жизни“ литературоведческих сюжетов. Меня всегда волновал вопрос о том как возникают идеи в литературной науке, как они развиваются, как один текст порождает следующие тексты. Когда мы с Денкой Крыстевой обсуждали какую тему выбрать для упомянутой конференции, она предложила тему цирюльника, при чем наша первая ассоциация была с повестью Гоголя „Нос“. В то время данная тема была актуализирована фильмом Н. Михалкова „Сибирский цирюльник“ 1998 г., спровоцировавшим литературоведческую интерпретацию Клео Протохристовой, извлекающей из произведений всемирной литературы („1001 ночь“, „Дон Кихот“ Сервантеса, роман Филдинга „Том Джонс“ и комедии Бомарше „Женитьба Фигаро“ и „Севильский цирюльник“) „парадигму цирюльника“ [Протохристова 2001]. Имея в виду тематологию, на основе которой можно проследить развитие всемирной литературы, исследователь подчеркивает, что тема цирюльника оказалась вне сферы внимания авторов словарей и справочников [Протохристова 2001: 12].

Обращение к фигуре цирюльника в русской литературе/культуре ставило перед собой цель как сопоставление с западноевропейской литературой, так и раскрытие специфики русской концептуализации этой фигуры. Так как научный подход Д. Крыстевой ориентирован на вписывание литературы в контекст русской истории и культуры и на связь власть/идеология – литература, она совсем закономерно обратилась к эпохе Петра Первого и к культуре барокко, чтобы проследить борьбу утверждаемой европейской культуры, элементом которой является фигура цирюльника, с традиционной русской культурой, демонизирующей эту фигуру, а также развитие метафоры

¹ Идейным двигателем проекта является Е. Фарыно, который опубликовал программный комментарий конференции, в котором указывает на семиотический статус специальностей и профессий в литературе, на выбор писателем определенной профессии и на концептуализацию ее социального и культурного престижа [Faryno 2001].

власть-цирюльник. Возможности концептуализации бритья и волос в культуре Д. Крыстева извлекла из мифологии (сюжета о Самсоне и Далиле) и Библии (почитание бороды, нашедшее развитие в древнерусской культуре), языка (лексемы со значением ‘ранить’, ‘резать’ в индоевропейских языках², фразеологизмы со значением обмануть, выманить³, этимология функционирующих в русском языке слов, означающих фигуры цирюльника/парикмахера⁴). Свои наблюдения Д. Крыстева опубликовала в 2003 г. [**Крыстева 2003**] и ее исследование не осталось незамеченным в литературоведческой русистике – отсылка к нему присутствует в книге Р. Тименчика 2017 г. [**Тименчик 2017**].

В оставшейся неопубликованной части нашей общей с Денкой Крыстевой статьи прослеживалось развитие темы в русской литературе с XVIII века до 30-ых годов XX века. Предлагаю эту часть, выражая благодарность Денке Крыстевой за отзывчивость и вдохновляющий научный диалог!

Как отражение „встречи“ России с культурой Запада, на протяжении XVIII века в русской культуре „устанавливаются“ „Модная лавка“ (упомянем лишь *Au temple de goût, Musée de Nouveautés*) и фигура парикмахера, рядом с портным, как эмблемы европеизации [**Пыляев 1897: 72**]. Литература XVIII века предлагает двойственную интерпретацию этого процесса. С одной стороны, писатель „ставит зеркало“ перед

² См. этимологию слова „брить“ – с др. инд. *bhrinanti* („ранить“), нов перс. *Burridan* („резать“), название месяцев сентября и октября в албанском языке *britmi* и *parë, britmi dutë*, которые буквально означают первый и второй месяц жатвы [**Фасмер 1986, I: 213**], лексемы со значением ‘резать’, ‘ранить’ в славянских языках, например русское „брить“, со значением ‘срезать бритвой волосы до корня’ [**Ожегов 1982: 56**], болгарское „бръсна“, словенское „*britko*“ со значением ‘остро’.

³ Русское „отбрить кого-то“ (резко, оскорбительно ответить, отбранить), языковая метафора „слово/язык – лезвие бритвы“, восходящее к ветхозаветному представлению „язык как острый меч“ (Пс, 33:14), сравнение „язык как бритва изощрена“ в древнерусском языке [**Срезневский 1989, т. 1, ч. 1: 179**]; болг. фразеологизм „обръсвам някого“ и переносное значение сербского глагола „*бријати*“ - обмануть, содрать кожу [**Младенов 1967: 44**], переносное значение польского глагола „*golić*“ („брить“) – ‘продать слишком дорого’ [**Славски 1963:61**].

⁴ Вошедшие в начале XVIII века слова „цирюльник“ (с польского через лат. „*Chirurgus*“) [**Шанский, Иванов, Шанская 1971: 486**] и „парикмахер“ (с немецкого „*Perückenmacher*“, восходящее к итальянскому „*реггисса*“) [**Черных 1994, II: 6**]. Наряду с этими словами в русском языке функционируют синонимы „брадобрей“, „бородобрей“, „брадобреятель“, „брильщик“, „бритовщик“ [**Даль, 1978, т. 1: 116**], которые „Словарь XVIII века“ относит к „простонародным“ [**Словарь XVIII века 1985, вып. 2: 120:121**].

русским европейцем, показывая его обезьянничанье перед Западом. Так например Николай Львов, комментируя в своем произведении „Русский 1791 год“ это явление, включает и мотив парикмахера:

[...] Детски головы вскружены,
Преждевременной порой
Скрасив ложной сединой,
Возмечтали, что вселенны
Овладели мы красотой [Цит. по: Западов 1985: 243].

Подобна интерпретация русского подражания Западу и в произведении Ивана Дмитриева „Модная жена“ того же 1791 года.

С другой стороны, усвоение западного этикета и западной моды (включающей и парикмахерское искусство) получает в русской литературе XVIII века положительную оценку. Ярким выражением этой позиции является известная пародия Михаила В. Ломоносова „Гимн бороде“ (1756-1757). Поэт-просветитель полемизирует со старообрядческим почитанием бороды, осмысливая ее как знак традиционной, крестьянской культуры [Ломоносов 1979:128-138]. Поскольку в данном случае речь идет о цирюльнике, можно отметить, что значение ‘опасность’ из парадигмы цирюльника нейтрализовано.

С достаточной выразительностью полемика с традиционной культурой присутствует у Н. Карамзина, в „Письмах русского путешественника“ (1791-1792). Путешественник Карамзина придает „стрижке бород“ коннотацию ‘культура’, связывая ее с чистотой и удобством: „Петр Великий одел нас по-немецки для того, что так удобнее; обрил нам бороды для того, что так и покойнее и приятнее. Длинное платье не ловко, мешает ходить [...]. Борода же принадлежит к состоянию дикого человека; не брить ее то же, что не стричь ногтей“ [Карамзин 1987: 253]. Аксиологизируя европейскую культуру, Карамзин утверждает и значение фигуры парикмахера. В этом контексте функционально именно слово „парикмахер“, которое получает коннотации ‘артистизм’ и ‘удовольствие’. Симптоматично, что образ парикмахера, который интерпретируется как элемент специфики французской культуры, стоит в одном ряду с другими явлениями этой культуры (как

материальной, так и духовной ее сферы) – с кафе, рестораном, искусством, литературой⁵:

Иметь хорошую комнату в лучшей *Отели*; поутру читать разные журналы, газеты, где всегда найдешь что-нибудь занимательное, жалкое, смешное; и между тем пить кофе, какого не умеют варить ни в Германии, ни в Швейцарии; потом кликнуть парикмахера, говоруна, враня, который наскажет вам множество забавного вздору о Мирабо и Мори, о Бальи и Лафайете; намажет вам голову Прованскими духами и напудрит самою белою, легкою пудрою; а там, надев чистой, простой фрак, бродить по городу, зайти в Пале-Рояль, в Тюльери, в Елисейские поля, к известному писателю, к художнику, в лавки, где продаются эстампы и картины, – к Дидоту, любоваться его прекрасными изданиями классических Авторв, обедать у Ресторатера, где подадут вам за рубль пять или шесть хорошо приготовленных блюд с десертом [...]»⁶ [Карамзин 1987:244].

Интересно, что описание парикмахера в процитированном фрагменте содержит такие устойчивые черты литературного типа как сплетничество, многословие, вранье. В связи с этим можно предположить, что на реальные впечатления путешественника накладываются литературные ассоциации (несмотря на отсутствие прямых отсылок к литературным текстам, например, к комедиям Бомарше).

В литературе XIX века развиваются все упомянутые значения фигур цирюльника и парикмахера: архетип „власть – цирюльник“, мифологические и библейские коннотации бритья, идея чуждости парикмахера и цирюльника. Один из самых популярных литературных образов цирюльника, как уже было сказано, создает Гоголь в повести „Нос“, приписывая этому персонажу демоническую функцию и актуализируя значение ‘опасность’. Опасность подсказана надписью на вывеске цирюльника: „и кровь отворяют“. О демонической сущности цирюльника пишет Михаил Вайскопф: «Цирюльник поневоле выступает в качестве „нечистого духа“, в качестве „дьявола“».

⁵ Можно сказать, что письма Карамзина вписываются в „парижский текст“ европейской литературы, который развивается интенсивно позже, в XIX-XX веках, и вызывает серьезные научные интерпретации.

⁶ Этот фрагмент комментирует Ю. Лотман, но с иной точки зрения – парикмахерской и кафе как знаков Парижа, причем обращает специальное внимание на кафе [Лотман1997:146-148].

[Вайскопф 2003: 63]. Учитывая психоаналитическую интерпретацию произведения – открытие в нем „кастрационного комплекса“ [см. Ермаков 1999], – можно увидеть в образе цирюльника Ивана Яковлевича актанта, осуществляющего кастрацию. В гоголевском абсурдном мире однако, как уже указывалось в научной литературе, каждая мотивировка исчезновения носа подвержена сомнению. По словам Ивана Ермакова, „никто не виноват, виноватого нет, нос сам отделился [...]“ [Ермаков 1999:294].

Концептуализация фигур цирюльника/парикмахера в XIX веке откликается и на характерную для литературы XVIII века дилему Россия – Европа. Закономерно осмысление этой дилеммы находит особое место в жанре литературного путешествия, интерпретирующего чужую культуру сквозь призму своей. В путевых записках Ивана Гончарова „Фрегат Паллада“, продолжающие традицию Карамзина, бритье соотносится не с французской, а с английской культурой при помощи каламбура “Здесь каждый Бритт” [Гончаров 1976:41], а к тому же английская выбритость противопоставляется русской бороде. В тексте Гончарова, интерпретирующего диалог русской культурой как с Европой, так и с Востоком, раскрываются такие функции цирюльника в восточных культурах как удовольствие, общение⁷, которые оказываются чуждыми русскому сознанию: Гончаров описывает с иронической дистанцией китайские лавки, где бреют друг другу головы, и придает восточной экзотике отрицательный знак („все это своеобразно, но не привлекательно“):

Мы прошли каменные ряды и дошли, наконец, до деревянных, которые в то же время и дома китайцев. Верхний этаж занят жильем, а нижний – лавкой. Здесь собрано все, чтоб оскорбить зрение и обоняние. Голые китайцы, в одних юбках, или шароварах, а иные только в повязках кругом поясницы, сидя, в лавках или наружи у порога, чесали длинные косы друг другу или брили головы и подбородки. Они проводят за этим целые часы; это их кейф. Некоторые, сидя, клали голову на столик, а цирюльник, обрив, преприлежно начинал поколачивать потом еще по спине, долго и часто, этих сибаритов. Это, кажется, походило на то, как у нас щекотят пятки или перебирают суставы в банях охотникам до таких удовольствий [Гончаров 1976: 207].

⁷ Функцию цирюльни в ориентальной культуре как кафе и место общения раскрывает в болгарской литературе Иван Вазов в своей повести “Хаджи Ахил”, также привлекающей внимание К. Протохристовой [Протохристова 2002].

Сопоставление удовольствия от мастерства цирюльника в китайском быту с удовольствием от русской бани имплицитно содержит представление об азиатских элементах в русской культуре – представление, которое выражено эксплицитно в других фрагментах текста.

В творчестве Достоевского, в контексте антизападнических идей писателя, получает особую смыслопорождающую функцию фигура парикмахера. В своем романе “Подросток“ (1875), переключаясь с интерпретацией Николая Львова и Ивана Дмитриева конца XVIII века, Достоевский приписывает этой фигуре коннотации ‘красивость’ (внешняя красота), ‘искусственность’ и подчеркивает ее чуждость русской культуре. Важным знаком чуждости является нерусское происхождение парикмахера – он француз, у которого Аркадий усваивает французское произношение: “На Невском француз-парикмахер со мной на короткой ноге и, когда я у него причесываюсь, рассказывает мне анекдоты“ [Достоевский 1975, 13: 163]. В этом высказывании закодированы устойчивые функции парикмахера в европейской литературе/культуре как наперсника, медиатора, сплетника. Имея в виду упомянутый выше образ парикмахера француза из “Писем русского путешественника“, можно воспринять стереотипный образ парикмахера у Достоевского как имплицитное полемическое цитирование Карамзина, поскольку образ Достоевского входит в иную ценностную систему – в целостную негативную картину французской культуры и вообще западной цивилизации. Татьяна Цивьян, которая анализирует функцию французского языка в этом романе, связывает роль парикмахера как учителя по произношению с идеей Достоевского о русском обезьянничанье [Цивьян 1988: 426]. В коде Достоевского значимо и отождествление француза именно с парикмахером, то есть, с лакеем. Напомним, что в “Зимних заметках о летних впечатлениях“ писатель характеризует французов как лакеев. В таком контексте близость Аркадия к парикмахеру (лакею) вызывает представление о лакействе уже в переносном смысле – о лакействе по отношению к Западу.

Эта концепция Запада у Достоевского приобретает устойчивость в русской культуре, к ней отсылает Константин Леонтьев в 80-е годы XIX века, в своей статье о Пушкинской речи Достоевского. Леонтьев использует французское слово “coiffeur“ как метонимическое означение

француза и придает ему (в отличие от Карамзина) отрицательные коннотации: «[...] этой массы самоуверенных куаферов, про которых Герцен так хорошо сказал: “он был не очень глуп, как большинство французов, и не очень умен, как большинство французов“» [Леонтьев 1992: 150].

Осмыслению парикмахера как “чужого“ противостоит интерпретация этого типа в повести Н. Лескова “Тупейный художник“ (1883). Еще в заглавии лексема “художник“ придает образу парикмахера возвышающие коннотации. В самом тексте эти коннотации развиваются в речи повествователя скрытым припоминанием единства понятий *ремесло* и *искусство* в древнегреческом слове “*techne*“ и в латинском слове “*art*“:

У нас многие думают, что „художники“ – это только живописцы да скульпторы, и то такие, которые удостоены этого звания академиею, а других и не хотят почитать за художников... У других людей не так: Гейне вспоминал про портного, который „был художник“ и „имел идеи“, а дамские платья работы Ворт и сейчас называют „художественными произведениями“ [Лесков 1977, т. 2: 282].

Упомянув „других“ – примеры Гейне или Америки, где сфера художественного понимается еще шире, Лесков придает понятию *искусство* этнокультурный аспект. Обращаясь к западному (протестантскому) представлению о ремесле-искусстве, писатель оказывается близок и идеям нашего времени.

Сюжет повести построен на истории любви между Аркадием – крепостным парикмахером и визажистом в домашнем театре жестокого помещика – и крепостной актрисой этого театра Любови Анисимовной. Аркадий изображен именно как „художник“, „артист“, чей труд отличается „идейностью“, способностью „придавать лицам тушью тонкие и разнообразные выражения“. Специфика сюжета – посягательство барина на любимую тупейного художника – вызывает ассоциации с комедией Бомарше „Свадьба Фигаро“. Сохраняется пара „слуга-господин“: Аркадий борется за свое счастье, он уводит любимую девушку в ночь, когда барин собирается включить ее в свой „гарем“. При такой интертекстуальной связи возникает вопрос о возможности названия „Фигаро из Орловской губернии“ (по модели „Леди Макбет Мценского уезда“). Мотивы против такой возможности можно найти не только в различной семантике цирюльника и куафера

(второй лишен коннотации 'опасность'), но и в том, что в произведении Лескова комедия превращается в трагедию со специфически русским характером. Эпиграф „Святой памяти благословенного дня 19-ого февраля 1861 г.“ вписывает сюжет о русском мастере куафере в контекст русской истории: беглецы догнаны слугами графа; Аркадий подвержен телесному наказанию; девушка падает в обморок, волосы у нее седеют; она становится добычей барина; Аркадия отправляют в солдаты, а позже, когда возвращается, чтобы жениться на своей любимой, он ограблен и убит. Тема о всепрощении, о вере, выраженная языком Православия, придает дополнительные русские черты героям. Этот контекст задан и вторым эпиграфом: „Души их во благих водворятся. Погребальная песнь...“. Специфика интерпретации Лескова проявляется не только в том, что он отказывается представить свою историю как вариацию сюжета о Фигаро, но и в том, что ему чужда идея о „чуждости“ парикмахера, которую открываем у других русских писателей. Образ мастера куафера в творчестве Лескова является вариантом русского ремесленника – артиста и богатыря, человека с доброй душой, готового помочь ближнему, исполненного христианским состраданием: как старообрядцы-строители в повести „Запечатленный ангел“, Иван Северьянович в повести „Очарованный странник“, Главан и др.

Особым этапом в концептуализации цирюльника является русская литература 20-ых – 30-ых годов XX века, особенно творчество авангарда, в котором получает функциональность русское слово „брадобрей“, актуализирующее такие коннотации глагола *брить* как 'резать', 'пускать кровь', 'обновлять' („воскрешение“ слова „брадобрей“ обусловлено концепцией слова в авангарде, включающей поиск „забытых“ значений в древних пластах языка и деавтоматизацию словоупотребления). В контексте темы революции цирюльник окажется в одном семантическом ряду с хирургом, но и с палачом. Исследователь русского авангарда Ежи Фарыно связывает в одну парадигму такие устойчивые мотивы формации как стрижка, баня, плавка на основе значений 'обновлять', 'преображать' [Фарыно 1988; 2002 и др.]. Со своей стороны, Лев Аннинский открывает двойственную семантику метафоры „брадобрей“ в поэзии Пастернака и Мандельштама: 'радость случайного бытия' у Пастернака и 'убийственная жестокость власти' у Мандельштама [Аннинский 1997]. Вот примеры упомянутой метафоры

с противоположным знаком из „Баллады“ Пастернака и „Ариосто“ Мандельштама:

Салфетки белей алебастр балюстрады.
Похоже, огромный, как тень, брадобрей
Макает в пруды дерева и ограды
И звякает бритвой о рант галерей [Пастернак 1989, I: 94].

Власть отвратительна, как руки брадобрея [Мандельштам 1995: 223].

Попутно отметим, что в социалистической культуре наблюдается интенсивность реализации метафоры „власть-цирюльник“. В своем тексте 2002-ого года мы обратили внимание и на образ „брадобрея“ в стихотворении Мандельштама „Еще мы жизнью полны в высшей мере...“ 1935 года как метафору унифицирующей власти, чья бездушность воплощена в образе „машинки номер первый“, которая снимает „разумные прядки“, как будто бы „каштановые собирает взятки“ [Мандельштам 1995: 246]. Фонетическое сближение слов „стрижи“ и „стрижка“ в этом стихотворении содержит семантический контраст – унификации противопоставлены жизнь, полет. Негативная сущность стрижки подчеркнута сильнее в прочтении Григория Амелина и Валентины Мордерер, которые открывают в семантике цирюльника из упомянутого стихотворения коннотацию ‘смерть’: „[...] детская стрижка волос – закрытая метафора усекновения главы“ [Амелин, Мордерер 2009: 129]. В 2004 г. была опубликована статья Романа Тименчика, чей заголовок отсылает имплицитно к стихотворению Мандельштама „Ариосто“ („Руки брадобрея...“) [Тименчик 2004]. Анализ стихотворения „Ариосто“ раскрывает его литературные источники и подсказывает актуальность темы брадобрея в 30-ые годы XX века. Р. Тименчик не анализирует стихотворения „Еще мы жизнью полны в высшей мере“, но ссылается на комментарий М. Л. Гаспарова к нему, открывший в выражении „в высшей мере“ аллюзию на сталинские смертные приговоры: «Оптимистическое стихотворение [...] омрачено двусмысленным выражением „в (к) высшей мере“: с 7 апреля 1935 года к уголовной ответственности стали привлекаться дети с 12 лет (арестантов тоже стригут)» [Гаспаров 2001: 797]. Статья Р. Тименчика имеет особый вклад в исследовании темы цирюльника тем, что литературовед вписывает стихотворения Мандельштама на эту тему в более широкий контекст русской литературы с начала XX века до 30-

ых годов, отсылая к текстам А. Лозина-Лозинского (стихотворение „Парикмахерская“) и А. Луначарского (драма „Королевский брадобрей“ 1906 г.), указывает на французские источники стихотворений Мандельштама (образ „херувима с руками брадобрея“ Рембо в „Ариосто“, Гюисмановский парикмахер как источник образов садовника и палача в „Стансах“⁸), упоминает фильм Чаплина „Великий диктатор“. В своей книге 2017 г. Р. Тименчик расширяет контекст интерпретации темы цирюльника/парикмахера в русской литературе/культуре не только указанием на дополнительные примеры из литературы („Египетская марка“ Мандельштама, стихотворения „Изразец“ Г. Шенгели, „В парикмахерской“ В. Нарбута, „Вступление к танцам“ В. Парнаха, стихи Браславского-Булкина, отсылающие к мифу о Самсоне и Далиле), но и обращением к живописи и вывескам парикмахерских [Тименчик 2017]. После этого исследования мало чего можно добавить. Подчеркну только, что акцент в интерпретации литературоведа поставлен на отрицательные коннотации парикмахера/брадобрея – неслучайно большое внимание он уделяет драме Луначарского, чьим основным мотивом является смена мест слуги и господина, превращение слуги/брадобрея в короля. Цитирование прочтения драмы эмигрантом Осипом Дымовым, которое осмысливает большевизм (и самого Луначарского) как слугу/брадобрея, ставшего на место короля, подсказывает одно из объяснений актуальности темы в русской литературе после Революции. Нельзя однако отодвигать на второй план положительные коннотации парикмахера – ‘обновление’, ‘преображение’ – в интерпретации Мандельштама. В стихотворении Мандельштама 1936 года „Пластинкой тоненькой жиллета...“ (которое Р. Тименчик упоминает), бритве является символом пробуждения, стимулирования культурной памяти и победы над забвением: „Пластинкой тоненькой жиллета / Легко щетину спячки снять – / Полуукраинское лето / Давай с тобою вспоминать“ [Мандельштам 1995: 254]. Эта интерпретация Мандельштама сближается с пастернаковской в стихотворении „Баллада“.

Семантику бритвы в русской литературе упомянутого периода можно дополнить наблюдениями Натальи Кузиной над рассказом Булгакова „Пропавший глаз“ [Кузина 2002: 91-96]. Значения бритвы, которые исследовательница извлекает из текста – ‘опасность’, ‘кровь’,

⁸ В связи с упоминанием источника из творчества Гюисманса Р. Тименчик отсылает к более раннему своему исследованию [Тименчик 1981: 70].

‘ранение’, ‘хирургия’, ‘память/забвение’ подтверждают тезис о том, что в русской литературе 20-ых годов XX века значимы мифологические значения бритья, закодированные в глубинных пластах языка и культурной памяти. В этом коде литературный тип Фигаро не имеет смыслопорождающей роли (несмотря на факты интереса Булгакова к опере Россини и комедии Бомарше, о которых упоминает Н. Кузина). В связи с нашими наблюдениями над чуждостью образа цирюльника в русской культуре очень интересна отмеченная Н. Кузиной семантическая связь „бритье – Британия“ в тексте Булгакова [**Кузина 2002: 93, 103**], хотя эта связь и напоминает уже отмечавшийся каламбур Гончарова. Но тем не менее в данном случае уместнее говорить не столько об интертекстуальной связи *sensu stricto*, сколько об устойчивости соотношения бритья то с французской, то с английской культурами в русском культурном сознании.

В литературной памяти русского писателя 20-ых годов XX века всплывает и литературный тип Фигаро как образ остроумного цирюльника-слуги, превосходящего своего господина. Наряду с упомянутым Р. Тименчиком новым прочтением после Революции драмы Луначарского, в которой слуга и господин меняются местами, появляется и комическая интерпретация этого мотива в романе Ильфа и Петрова „Двенадцать стульев“ (1927 г.). К паре „слуга – господин“ в этом произведении отсылает Никола Георгиев в связи с образом „цитирующего человека“ в европейской литературе, при чем раскрывает пародийный распад этой пары: „В романа, писан десет години след Октомврийската революция, двойката слуга и господар стига до пълен и смешен разпад“⁹ [**Георгиев 1992: 70**]. В связи с нашей темой добавим известный факт, что пародирование пары „слуга – господин“ в романе Ильфа и Петрова содержит в себе и пародийный образ Фигаро, поскольку Бендер, наряду с другими услугами Воробьянинову, бреет его. В творчестве Ильфа и Петрова 30-ых годов XX века обнаруживаются и прямые отсылки к опере Россини „Севильский цирюльник“ – в фельетоне „Пытка роскошью“ (журнал „Крокодил“, 1932 г.). Авторы раскрывают абсурды советской действительности¹⁰,

⁹ „В романе, написанном 10 лет после Октябрьской революции, пара слуга-господин доведена до полного и смешного распада“ (перевод мой – Д.Ч.).

¹⁰ Советская власть однако делает попытки решить проблему с дефицитом парикмахерских услуг: „Еще в ранние советские годы по всей стране стали открываться школы парикмахеров и выпускать профессионалов“, – рассказывает владелица сети салонов. Цитируется приказ 1936 году Народного комиссариата

вписывая их в контекст культурной традиции. Таким образом, интерпретируя в комическом плане очереди в парикмахерских, они делают заключение, что “[...] если бы Большой театр решил вдруг выехать в Надеждинск на гастролы, особым успехом пользовался бы там „Севильский цирюльник“, а то место, где Фигаро без всякой очереди бреет Бартоло, несомненно вызвало бы громовые аплодисменты, бурю рукоплесканий, овацию [Ильф и Петров 1985: 152].

Вероятно, цитирования текстов Бомарше или их оперных интерпретаций Моцарта и Россини можно открыть и в других произведениях русской литературы и публицистики XX века. Но вряд ли они имеют особую смыслопорождающую функцию. И вдруг, в конце века, появляется произведение, которое говорит языком кино и которое актуализирует образ „севильского цирюльника“ – упомянутый фильм Никиты Михалкова „Сибирский цирюльник“ (сценаристы Н. Михалков, Р. Ибрагимбеков, Росло Паленберг). Этому фильму посвящено много рецензий и статей (в том числе и упомянутая статья Клео Протохристовой), так что останавливаться на нем, тем более после двадцати с лишним лет, нет надобности. Поэтому отмечу только несколько вещей. Текст фильма контаминирует два сюжета Бомарше – „Севильский цирюльник“ и „Свадьба Фигаро“, отсылая к ним в одном случае в заглавии при помощи перифразы заглавия Бомарше, а в другом – используя прием „сцена в сцене“ (исполнение кадетами оперы „Свадьба Фигаро“, чей сюжет функционален с точки зрения мотива о защите со стороны Андрея своей любви в поединке с генералом). Авторы фильма попытались ввести в один текст все мифологемы русской культуры и активировать множество коннотаций фигуры цирюльника, что порождает проблемы семантической связности: это диалог Россия – Запад, оплодотворение Запада Россией, широта русской души, метафора „власть-брадобрей“¹¹ (сцена с бритьем голов

коммунального хозяйства РСФСР 1936-ого года: «Расширить сети парикмахерских, улучшить их работу, присвоить мастерам категории в зависимости от их квалификации и ввести звания “мастер парикмахерского дела”». Автор публикации указывает также на следующие факты: “Еще через два года все работники отрасли получили трудовые книжки. Их работа стала считаться трудом! В советское время пытались поднять престиж профессии и привлечь к ней внимание общественности. Популярными стали профильные конкурсы, смотры и показы в Домах культуры. Это было похоже на шоу мастерства и таланта!” [https://mir24.tv/articles/16420637/shik-rossovetski-kakimi-byli-salony-krasoty-v-sssr]

¹¹ Клео Протохристова объясняет смысл противоречия (Андрей – цирюльник и жертва цирюльника) „парадоксом цирюльника“ Рассела и открывает парадокс в самой роли

осужденных), апология русского воинского сословия (достоверность образа которого вызывает сомнения¹²), образ цивилизации как цирюльника, уничтожающего природу, входящий в межтекстовую связь как с заглавием Бомарше при помощи названия машины, срезающей деревья – „сибирский цирюльник“, – так и со стихотворением Мандельштама „Кама“ („В паутину рядясь, борода к бороде / жгучий ельник бежит, молодея в воде“) [Мандельштам 1995: 242]. (Выходя за рамки научного дискурса замечу, что актуальная позиция режиссера в русском обществе является закономерным развитием мифологизации русской уникальности, воплощенной во многих образах кинотекста).

Этот, конечно неполный, обзор концептуализации и мифологизации цирюльника/парикмахера в текстах русской культуры свидетельствует о значимости этих фигур, особенно в исторические моменты существенных сдвигов в культуре (по Лотману периоды „культурного взрыва“): эпоха Петра, ситуация после Октябрьской революции, когда оказываются востребованными как метафора „власть-брадобрей“ с ее библейскими корнями, так и коннотации ‘обновление’, ‘преображение’. Специфическим для концептуализации фигур цирюльника/парикмахера в русской литературе оказывается представление об их чуждости (снятое в повести Лескова „Тупейный художник“). Идея чуждости упомянутых фигур может объяснить устойчивость отграничивания от Запада в русской культуре. Наряду с этим, в современном культурном сознании, ориентированном преимущественно на красоту тела и на физическое наслаждение, окажется актуальной идея Лескова о куафере как артисте (сегодня парикмахер, портной/дизайнер одежды, повар воспринимаются все чаще как художники, артисты и занимают все более престижную роль в социуме). Интересной была бы интерпретация этого статуса данных профессий.

Андрея как посредника между Россией и Западом: «Андрей Толстой, которому отводится роль выразить „русскую душу“, в то же время призван посредничать ей при встрече с другими мирами: являясь ее носителем, он не мог бы исполнять роль посредника, а, пытаясь быть посредником, не мог бы остаться ее воплощением» [Протохристова 2001: 13 – перевод мой – Д. Ч.].

¹² См. книгу Дмитрия Калихмана „Никитамихалковщина. Историческая память или сотворение мира: два взгляда на русское прошлое“. Москва: „Пробел“, 2000.

ЛИТЕРАТУРА

Амелин, Мордерер 2001: Амелин, Г. Г., Мордерер, В. Я. Миры и столкновенья Осипа Мандельштама. Москва – Санкт-Петербург: „Языки русской культуры“, 2001.

Аннинский 1997: Аннинский Л. А. Серебро и чернь. Русское, советское, славянское, всемирное в поэзии Серебряного века. Москва: „Книжный сад“, 1997.

Вайскопф 1978: Вайскопф М. Я. Поэтика петербургских повестей Гоголя (приемы объективации и гипостазирования). // М. Вайскопф. *Птица-тройка и колесница души*. Москва: „Новое литературное обозрение“, 2003, с. 47-105. (Первая публикация: *Slavica Hierosolymitana*, 1978, vol. III, с. 8-53.)

Гаспаров 2001: Гаспаров М. Л. Комментарий. // О. Э. Мандельштам. *Стихотворения. Проза*. Сост. Ю. Л. Фрейдина. Предисловие и комментарий М. Л. Гаспарова. Москва: „РИПОЛ КЛАССИК“, 2001.

Георгиев 1992: Георгиев Н. Цитирацият човек в художествената литература. София: Университетско издателство „Св. Климент Охридски“, 1992.

Гончаров 1976: Гончаров И. А. Фрегат Паллада. Москва: „Советская Россия“, 1976.

Даль 1978: Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка. Том I. Москва: „Русский Язык“, 1978.

Достоевский 1975: Достоевский Ф. М. Подросток. // Ф. М. Достоевский. *Полное собрание сочинений в тридцати томах. Том тринадцатый*. Ленинград: „Наука“, 1975.

Ермаков 1999: Ермаков И. Д. Психоанализ литературы. Москва: „Новое литературное обозрение“, 1999.

Западов 1985: Западов В. А. Русская литература последней четверти XVIII века. Хрестоматия. Составитель – В. А. Западов. Москва: „Просвещение“, 1985.

Кръстева 2003: Кръстева Д. Концептуализация брадобрея и брадобрития в русской культуре и литературе (до конца Петровской эпохи). // *Русистика. Язык, коммуникация, культура*. Редакторы: А. Николова, Т. Иванова, Н. Аврамова, Ц. Янакиева, Е. Стоянова, Д. Кръстева, С. Кирилова. Шумен: Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, 2003, с. 393-402.

Кузина 2002: Кузина Н. В. Семантическое развертывание прозаического текста: Методика анализа. Предварительный опыт. // *Алфавит. Филологический сборник*. Смоленск: Смоленский Государственный Педагогический Университет, 2002, с. 71-105.

Леонтьев 1992: Леонтьев К. Н. О всемирной любви. Речь Ф. М. Достоевского на Пушкинском празднике. // *Русская идея*. Москва: „Республика“, 1992, с. 147-170.

Ломоносов 1979: Ломоносов М. В. Гимн бороде. // *Русская литература XVIII века, 1700-1775. Хрестоматия*. Составитель В. А. Западов. Москва: „Просвещение“, 1979.

Лотман 1997: Лотман Ю. М. Сотворение Карамзина. // Ю. М. Лотман. *Статьи и исследования 1957-1990. Заметки и рецензии*. Санкт-Петербург: “Искусство-СПБ“, 1997.

Мандельштам 1995: Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. Санкт-Петербург: Новая Библиотека Поэта, 1995.

Младенов 1967: Младенов М. Бугарско-српскохрватски речник. Београд: „Неолит“, 1967.

Ожегов 1982: Ожегов С. И. Словарь русского языка. Москва: „Русский язык“, 1982. Пастернак

Пастернак 1989: Пастернак Б. Л. Собрание сочинений в пяти томах. Том первый: Стихотворения и поэмы. 1912-1931. Москва: “Художественная Литература“, 1989.

Протохристова 2001: Протохристова К. „Сибирският бръснар“ на Никита Михалков и парадоксът на бръснаря. // *Литературен Вестник*, 2001, брой 34, 17-23.10.2001.

Протохристова 2002: Протохристова К. “Хаджи Ахил” или Сопотският бръснар. Движения в парадигмата. // *Литературен вестник*, бр.27, 10-16.07.2002, с.14-15. Преработен вариант в: Фигурата на бръснаря – движения в парадигмата (културноисторически триптих). // *Западноевропейска литература*, 2003, с. 229-250.

Пыляев 1897[1990]: Пыляев М. И. Старое жите. Очерки и рассказы о бывших в отшедшее время обрядах, обычаях и порядках в устройстве домашней и общественной жизни. Издание 2-е. , Санкт-Петербург: Типография А. С. Суворина, 1897. [Второе репринтное издание – Ленинград 1990].

Славски 1963: Славски Ф. Наръчен българо-полски речник. Warszawa: “Wiedza powszechna”, 1963.

Словарь...1975: Словарь русского языка XI-XVII веков. Москва: „Наука“, 1975.

Словарь 1985: Словарь русского языка XVIII века. Ленинград: „Наука“, 1985.

Срезневский 1989: Срезневский И. И. Словарь девнерусского языка, т. I, ч. 1. Москва: „Книга“, 1989.

Тименчик 2004: Тименчик Р. Руки брадобрея, или Шесть подтекстов в поисках утраченного смысла. // *Новое литературное обозрение*, № 67, 3, 2004, с. 127-136.

Тименчик 2017: Тименчик Р. Руки брадобрея. // Р. Тименчик. *Что вдруг. Статьи о русской литературе прошлого века*. Москва; Иерусалим: Мосты культуры; Гешарим, 2017. http://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A2/timenchik-roman-davidovich/chto-vdrug#sec_10

Фасмер 1986: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка. Перевод с немецкого и дополнения члена-корреспондента АН СССР О. Н. Трубачева. Под редакцией и с предисловием проф. Б. А. Ларина. Издание второе, стереотипное. В четырех томах. Том I. Москва: „Прогресс“, 1986.

Цивьян 1988: Цивьян Т. М. К структуре иностранной речи у Достоевского (Использование французского языка в „Подростке“. // *Semiotics and the History of Culture. In Honor of Jurij Lotman*. Studies in Russian. Slavica Publishers, Inc. Columbus, Ohio 1988, p. 424-437. Также в: Семиотические путешествия. Санкт-Петербург: Издательство Ивана Лимбиха, 2001, с. 14-28.

Черных 1994: Черных П. Я. Историко-этимологический словарь современного русского языка в двух томах. Том 2. Москва: „Русский язык“, 1994.

Шанский, Иванов, Шанская 1971: Шанский Н. М., Иванов В.В., Шанская Т. В. Краткий этимологический словарь русского языка. Издание второе, исправленное и дополненное. Москва: „Просвещение“, 1971.

Faryno 1988: Faryno Jerzy. Бульвар, собаки, тополя и бабочки. (Разбор одной главы „Охранной грамоты“ Пастернака). // *Studia Slavica [Academiae Scientiarum Hungaricae]*, 33, fasciculi 1-4. Budapest, 1987, ss. 277-303.

Faryno 2001:Faryno Jerzy. Ludzie z tła – Люди в кулисах. Kulturowe i artystyczne kwalifikacje i konceptualizacje fachów i zawodów – Культурные и художественные квалификации и концептуализации профессий и специальностей. Międzynarodowa Konferencja naukowa – Международная Научная конференция 28-30 XI, Instytut Sławistyki PAN, Warszawa – 28-30 XI, Институт Славистики ПАН,

Варшава. // *Studia Litteraria Polono-Slavica* 6. *Morbus, medicamentum et sanus. Choroba, lek i zdrowie – Болезнь, лекарство и здоровье – Illness, medicine and health*. Warszawa: Sławistyczny Ośrodek Wydawniczy, 2001, s. 505-508.

Faryno 2002: Faryno Jerzy. Три заметки к „определениям” поэзии, творчества и души у Пастернака. // *Алфавит. Филологический сборник*. Смоленск: Смоленский Государственный Педагогический Университет, 2002, с. 123-136.

МАЛКА, МАЛКА МЕТАКРОКОДИЛИАДА¹

Младен Енчев

Шуменски университет „Епископ Константин Преславски“

SMALL, SMALL METACROCODILIAD

Mladen Enchev

Shumen University

Abstract: The article addresses the presence of the image of the crocodile in children's literature, concerned with its semantic features and functional variations, while based on a fictional material without any historical, genre, or national peculiarities. It explores the aesthetic uses of the crocodile in a didactic, psychotherapeutic, and game context, and observes its hidden usage in political semantics.

Key words: childrens' literature, crocodile, pedagogy, fear

В респектиращото си изследване „Политически метафори и сюжети в руската литература на XVIII – XIX век (Литература – Идеологическа история – Неофициални разкази за Двореца)“, съсредоточавайки се върху историята на политическите идеи и тяхното претворяване в литературата, Денка Кръстева проучва образните представи за владетеля и държавата от Петербургския имперски период на руската монархия [Кръстева 2013]. Сред тези представи, както убедително доказва съчинението ѝ, с особено присъствие се открояват флоралните и зооморфните символни образи, като Розата и Звярът се оказват не само най-използваните, но и може би най-устойчивите от тях. Ако погледнем само към символния политически бестиарий на руската култура от коментирания период, ще забележим, че в него наред с близките до опита котарак, лисица, мишки (вж. котарака) страховито се открояват и митологичните Левиатан, Бегемот, Змей. Змеят се появява и в своеобразния си алотропен вид – като Крокодил – и на неговите символни реализации изследването отделя специални страници.

¹ Този текст е рефлексия на голямото, сериозно и задълбочено изследване върху политическите метафори и сюжети в руската литература от 18-19 век на проф. д.ф.н. Денка Кръстева. Без и сам да подозира, той имаше своята пренатална фаза още при четенето и особено при обсъждането на това изследване. Сигурно обаче никога не би се появил без продуктивното приятелско подказване на проф. Дечка Чавдарова, за чиито акушерски услуги ѝ е искрено задължен.

Литературният образ на крокодила е обект и на предлаганата работа.

Предвид обстоятелството, че заради професионалните занимания на автора си тя е естествено обърната към детската литература, подобно внимание едва ли изглежда неочаквано. Крокодилът има забележимо присъствие в културата на детството и феномените на това присъствие, включително в литературата, предназначена за деца, предизвикват разбираемо любопитство. Както отбелязва А. Губайдулина, „Образът на крокодила – един от устойчивите екзотизми в руската литература като цяло – в днешно време е станал привична константа на литературата за деца“ [Губайдулина 2017: 108]. В този смисъл предлаганият текст е бегъл опит да се коментират въпросите как присъства художественият образ на крокодила в детската литература, какви са неговите смислови параметри и функционални вариации. Работата няма нито историческа, нито жанрова, нито национално литературна обособеност. Използваният разнолик литературен материал, макар и преимуществено фокусиран върху български произведения, е обединен единствено от заявления си възрастов адрес и от наличната в него фигура на крокодила. Затова и заглавието му, напомняйки за Корней Чуковски, включва събирателното „крокодилиада“, а уточняващото повторение „малка“, от една страна, подсказва възрастовата ориентация на този литературен материал, от друга, се извинява за ограничеността му на фона на широкото присъствие на образа в детската литература.

Хронологията на появата му в детската литература е извън компетентността на това изследване. Все пак поне на базата на класиката можем да го забележим още в „Алиса в страната на чудесата“, 1865 г.

Как е лъснал малкият ни крокодил
дългата си писана опашка!
Сред водите бавни на реката Нил –
всяка люспа, сякаш златна чашка!
Вижте само как е хубав, как е мил:
най-любовно кани той с усмивки
и завчас е хищно уловил
всички малки и големи рибки!
(Превод Лазар Голдман)

Стихотворението е част от една глава, която си играе с школските познания на английските деца от онова време и очевидно

нонсенсово префасонира („думите като че ли не бяха същите, не бяха както друг път“) текст от тяхната учебна практика. Творбата е пародия на дидактичното стихотворение „Трудлюбивата пчела“ на И. Уотс от издадената през 1715 г. негова книга „Божествени песни за деца“ [Жалашников 2022:98] и демонстрира характерното за Л. Карол несериозно отношение към поучителната словесност за деца.

Подобна хронологическа неосведоменост работата проявява и към появата на образа в българската детска литература. И тук, обаче, може да се предположи, че това вероятно става през второто или третото (последното е сигурно) десетилетие на ХХ век.

Сравнително късната му поява у нас не изглежда изненадваща. Крокодилът е несъвместим с българското географско пространство, така че въвеждането му в любимата на детската литература тема за животните логично трябва да изчака първоначалната естествена доминация на домашната, обикновено приказна, фауна. Темата е част от опитите на детската ни литература да потърси път към специфичните рецептивни предпочитания на заявената си читателска публика и крокодилът, макар и по-късно, също се включва в тази тенденция, обновявайки и разнообразявайки нейните реализации. Предвид чуждостта му обаче, неговите литературни прояви се оказват контекстуално лимитирани. Основните са валидирани в две посоки: екзотичното пространство – за българската детска литература – Африка (трудно ще се намери текст, в който крокодилът да има азиатски, австралийски или американски определител) – и зоопаркът. Това са версиите на сравнително реалистичното семантизиране на образа. Много съществени за детската литература, обаче, са и още две негови превъплъщения – фантазийният, населяващият игровото въображение крокодил и крокодилът играчка.

Екзотичната африканската връзка, особено за нашата детска литература, лесно би могла да се обясни с потенциала ѝ за ясно и категорично означаване на географските и расовите аспекти на недомашното. Връзката има солидно културно, а оттам и лирическо битие в темата за пролетта и прелетните птици – щъркелът и лястовицата са любими знаци на сезона в родната ни поезия за малките. Ще я видим още в първата стихосбирка на Ран Босилек „Чик-чирик“ (1925) в стихотворението „Много здраве, лястовичке“, където африканският юг е означен от „маймунки, камили, арапчета, пясък и фурми“. Крокодилът още го няма, но словесният пейзаж, в който той ще

се появи, вече е нарисуван. Предполагаме, че една от първите появи на големия гушер в българската литература за деца е свързана с друго „лястовиче“ стихотворение на автора. В творбата му „Под нашта стряха лястовичка“, особено популярна като текст на школка песен, крокодилът лирически изплува като атрибут на чуждото, непознатото, на обитаващото края на света. За разсъждаващата в крайности родна поезия за деца от първите няколко десетилетия на ХХ век светът очевидно не свършва при Херкулесовите стълбове, а някъде в Африка. „Там са крокодилите“, ако перифразираме надписите по старите географски карти.

Под нашта стряха лястовичка
във гнездо живеј.
И всяка сутрин слушам аз
как чурулика, пей:
– Чурулик, чурулик!

На своите мили мънички
деца разказва тя
за въздух, за лъчи, пустини
там, **накрай света.**
– Чурулик, чурулик!

Разказва им, че там, на юг
тече реката Нил
и в нея тя веднъж видяла
страшен крокодил!
– Чурулик, чурулик! (подчертано от мен – М. Е.)

В стихотворението, както се вижда, крокодилът няма собствени прояви. Той е само знак за екзотика, за друга земя, неродина (лястовичетата са родени тук, а се разказва за „там“), допълващ топосите на пустинята и „реката Нил“. Той обаче има ясна и недвусмислена емотивна атрибутивност. Това, че крокодилът едва ли е опасен за едни малки лястовичета – ако си спомним Каралийчев, такъв много повече е черният котарак в градината с димитровчетата – не пречи на лирическия майчин глас да отбелязва „страшен“ като единствена характеристика на животното. Но за страшното – след малко. Тук има и други интересни неща. Пустинята и Нил също функционират в стихотворението като знаци, в случая пространствени, на Африка. Нил е може би един от универсалните символи на Черния

континент, но изявите му като такъв в родната ни детска литература са повлияни и от формираната в българската литература висока традиция акваними да емблематизират териториално пространство. Както Дунав, Вардар и Марица са реките знаци на България, така и Нил е акваемблемата на Африка.

Оттам до крокодила е една рима разстояние. Защото в поезията римните валенции съперничат по смислово пораждащ потенциал с възможностите на реалната връзка – в Нил наистина има крокодили, но крокодили има и в много други реки. В детската поезия римната двойка Нил – крокодил е толкова устойчива и очаквана (видяхме я още в „Алиса...“, но я има и в детския фолклор – в дразнилката: „Емил – Крокодил / жабите родил / край реката Нил“), че спокойно може да замести Пушкиновия пример в ироничната ремарка („Читателъ ждет уж рифмы розы; / На, вот возьми ее скорей!“).

Ето как се шегува с баналността ѝ Н. Йорданов:

Ще напиша два романа:
„Крокодил посред Балкана“
и „Балкански крокодил“!
Ще ги свърша до април.
Ще напиша и поема,
знам какъв сюжет да взема
и в поемата ще има
много интересна рима:
„Вчера срещнах крокодил,
плуващ по реката Нил.“

Стереотипността на коментираното съзвучие настойчиво оформя предположението, при пълното съзнание за неговата несигурност, че появата на крокодила в българската детска поезия вероятно е резултат на римно провокиран финален елемент от творческо разгръщане на асоциативната верига пролет – лястовица (щъркел) – Африка – Нил.

Впрочем, за щъркела отново сме задължени на Ран Босилек. В стихотворението му „Сбогом“ прелетната птица обещава на гарвана подарък от египетския цар:

Трак, трак, трак, трак!
Аз на юг отивам пак!
Бързай, Гарванчо навред
къмто моя самолет,
настани ми ти товара!

А за твойта служба стара
ще ти донеса аз дар
от египетския цар
крокодилче опашато...

Очевидно в ранните си български поетични появи присъствието на крокодила е орнаментално. То не е натоварено със собствена функционалност и обслужва други образи и мотиви. Понякога е просто член на екзотична анималистична верига, действена единствено в своята цялост. Така присъства образът, например, в поемата на Д. Подвързачов „Война в джунглите“² – сред масовката на разбунтувалите се животни, споменат само веднъж – в пародийния договор, слагаш край на войната:

Кенгуруто става народен артист,
тигърът – таен агент,
орангутанът – диригент.
Крокодилът става адмирал,
зеленият гушер- генерал.
Шимпанзето - дворцов фаворит,
а носорогът – архимандрит.

И сега за страшното.

Плашещите аспекти са част от семантиката на културния образ на крокодила. Вероятно те са наследство и от хтоничните аспекти в етимологията на името – от гр. *κροκόδιλος* – гушер, червей (покрит) с камъчета – но със сигурност черпят пълноценната си емотивна енергия главно от неговия физически облик.

Както отбелязва Д. Кръстева, в политическата менажерия на руската култура крокодилът персонализира общите емотивни черти на Звяра. Той се асоциира със страшната и жестока власт, поглъщаща своите поданици. Уста, зъби и ненаситен търбух са метонимичните преноси, изграждащи неговия политически образ.

Това са идентификационните му белези и в детската литература. Те не само носят в себе си натрупаната културна памет за страшното, но и естествено го представят в едни същностно възрастови форми. Както е известно, т. н. орален страх – страхът от изяждане, от разкъсване,

² Творбата, публикувана през 1934 г, демонстрира определена близост с „Крокодил“ на Чуковски. Сигурно не е случайно, че четири години преди това, през 1930, Подвързачов превежда на български поемата под заглавие „Крокодил Крокодилов Крокодилски“.

поглъщане – е сред ранните и най-лесно разпознаваеми прояви на фундаменталния детски страх от смъртта. Озъбената паст е една от дефинициите на страшното в детското понятие за него, а звярът е фигурата, която я възплава. В домашната културна традиция най-често в тази роля влиза вълкът (да си спомним присъствието му в дидактичната народната педагогика или пък в приказките). Крокодилът е екзотичната версия на животното злодей в родната детска литература. Той е онзи наследник на вълка, който, ако се позовем на Джани Родари [Родари 1986:72], позволява на приказката тогава, когато тя вече няма какво ново да каже на порасналата си публика, да премине на „нови релси“, за да продължи да изпълнява своите присъщи (вкл. емотивни) функции.

Зъбите и търбухът са физическите характеристики на крокодила, към които детската литература гледа с широко отворени очи. Те могат да се появят и в директната си емотивна насоченост като аргументи на страшното, но могат да бъдат подчинени и на други амбиции на художествения текст. В „Где обедал воробей“ на Самуел Маршак, например, крокодилът присъства първично, само за да потвърди страховата си репутация. Врабецът обядва в зоопарка, при животните, хапвайки си от тяхната храна. Независимо дали това са хищници (лъв, лисица) или тревопасни (слон, носорог, кенгуру) импровизираното съвместно хранене е безопасно. Единственото изключение е крокодилът, реализиращ образа си на съчетание от зъби и търбух: „А зубастый крокодил / Чуть меня не проглотил“.

Като своеобразно продължение на констатацията можем да приведем друг зоопарков сюжет на автора. В стихотворението „Детки в клетке“ са представени малките на почти цялата знакова африканска фауна, но сред тях няма крокодилче. В изкуството, както знаем, липсата на знак е също знак. Очевидно идеята за детското, независимо че става дума за животни, е несъвместима със заплахата, с предизвикващото страх злодеяние. И крокодилът субективно-творчески е лишен от детство, той става жертва на вида си – защото аргументите на челюстите надвиват тези на възрастта.

Органите на храненето легитимират и един от най-известните крокодили в детската литература, този от едноименната поема на Корней Чуковски. Културните аспекти на образа му – името и етикета при представяне – „Крокодил, Крокодил Крокодилович“, способността му да говори „по-турецки“, а в един от ранните варианти на текста „по-

немецки“, и да пуши цигари, не са в състояние да отслабят основната му функция – да поглъща. В корема му ще изчезнат и кучето Дружок, и градският стражар, а цял Петроград ще трепери от страх, докато не се появи неговият избавител – малкият Ваня Василчиков със своята сабя играчка. Че поглъщането е занимание крокодилско, поемата потвърждава и с многозначителната подробност за едно от децата на Крокодилович, по погрешка погълнало семейния самовар. Деца, какво да ги правиш, играят своето бъдеще според социалния стереотип за него – ако си момиченце, играеш на майка, ако си момче – на войник, ако си крокодилче, играеш на крокодил. А смислово структуриращият белег на крокодила е да поглъща, не да говори чужди езици.

Както и да се опитва детската литература да въдворява крокодила в пределите на културата, това, с малки изключения, се оказва обречена кауза по отношение на освобождаването му от неговите орално страхови аспекти, от асоциирането му с уста и зъби. Във функциониращото и като песен стихотворение на Юлия Каракашева „Крокодил“, например, знаците на културното съзнателно са положени точно върху тези черти на животното:

Далече някъде на юг,
на мили хиляди отгук
живее речен крокодил –
огромен , но ужасно мил.

Той зъбите си мие с четка,
устата бърше със салфетка,
редовно свири на тромпет
и може да брой до пет.

Едва ли има крокодил
от него по-добър и мил,
но жителите в тези храсти
не искат да му кажат „Здрасти“.

И плаче този крокодил,
безкрайно тъжен и унил.
Не си виновен братко мил,
че пръкнал си се крокодил!

Когато става дума за крокодил, обаче, миенето на зъбите и бърсането със салфетка трудно реализират смислите си на приобщаване към културната норма, на приближаване до човешкото. Културните

навици и обноси в случая са по-скоро обект на подозрение, приемат се като добре маскирано коварство, като изтънчена форма на заплаха – всички знаят завършек на кой акт е бърсането на устата със салфетка и последващото миене на зъбите. Тук изглежда ставаме свидетели на онова гротесково (и затова, въпреки хумора си, още по-плашещо) съчетание на природно и рафинирано цивилизовано, познато ни още от приказката на Перо „Красавицата в спящата гора“, в която, както помним, царицата човекоядка иска да изяде внуците и снаха си, приготвени в сос „Робер“.

Ясно е, че крокодилът от цитираното стихотворение е жертва на семантичния си ореол. Всичките му старания за „социално включване“ се оказват обречени заради поддържаната от страха обществена представа за него. Интересно, че в този план функционално значими са не толкова челюстите, колкото сълзите. Лирическият герой „плаче“, но това не предизвиква съчувствие, защото този акт се подвежда под санкционираните от страха значения на крокодилските сълзи. Те почти естествено се разполагат в дискурса на коварството, в който отчетливо се чува дидактичното предупреждение „Не се доверявай на непознати“, изтласквайки в периферния педагогически план на творбата разбирането на плача като приканваща към съчувствие тъга на неразбрания самотник.

Прочетено във възпитателен контекст, стихотворението проблематизира фигурата на крокодила като невинна жертва на биологичната си детерминираност, апелира към толерантност, към отказ от стереотипи в отношенията с другите, към необходимост от социално общуване. Целият педагогически патос на текста обаче трудно може да унищожи съмнението, с което се посрещат и най-ужасно милите прояви на едно страшилище, комбиниращо едновременно сила и коварство.

Във въображаемия свят на детството крокодилът може да изпълнява страшната си роля и с благородната мисия да бъде страх за страха. Ужасният пиратски главатар Джеймс Хук от романа на Дж. М. Бари „Питър Пан“ се бои единствено от крокодила, преследващ го с методичното постоянство на гастрономично обладания. И тук не минава без напомняне на ненаситния търбух – в корема на крокодила тик-така погълнат будилник, сякаш отброяващ изтичащото време на жестокия капитан. В този корем в крайна сметка потъва и самият Хук. Крокодилът се оказва злото, призвано да бъде възмездието на злото,

своеобразна метафора на смъртта, натоварена с функцията на утеха за справедливост.

Всъщност в детската литература като че ли има незаявено съгласие, че крокодилът е особено подходящ за ролята на страшилището, което наказва страшното. Нека да си спомним, че освен в „Питър Пан“, той изпълнява тази роля и в „Мистър Крокотак“ на Доналд Бисет, където странното и единствено по рода си животно, съчетало по аглутинация котарак и крокодил, поставя на мястото му кучето Бъч, което обичало да тормози котки.

Още по-красноречив – заради прекия сблъсък с класическа детска персонификации на страшно – е примерът с друга „крокодилска“ литературна класика – „Крокодилът Гена и неговите приятели“ от Едуард Успенски. Там, за да не провали предстоящото театрално представление, Гена се съгласява да замести разболялата се Галя в ролята на Червената шапчица. Малко пообърква приказното пространство и споменава на вълка, че баба му живее (вж. по-горе) „в Африка, на брега на Нил“, но това се оказва незначителна подробност в сравнение с кардиналните му намеси в сюжета. Когато справилият се с бабата вълк посреща внучката и, съкращавайки репликите си до тази за ушите, бърза да премине към действие – „А сега ще те изям“, следва финал не „по автора“:

- Това още не се знае! – каза крокодилът и се хвърли върху вълка. Така се беше увлякъл, че съвсем забрави къде се намира и какво трябва да прави. Изплашен вълкът избяга. Децата бяха във възторг. (...) Дълго ръкопляскаха и искаха да започнат отначало.

Гена е един от многобройните крокодили, които детската литература е успяла да интегрира в културата. Той не само говори, носи дрехи, вари храната си, но споделя и съвременния му обществен морал. Нещо повече, той е негов образцов пример. Пример за доминацията на социалното над биологичното, на съдържанието над формата, на възпитанието над инстинктите. В едно съветско социалистическо общество, каквото художествено представя повестта, зъбите и коремът губят функционалността си – дискретно пропагандира текстът, заплашени са да се превърнат едва ли не в рудиментарни органи, отречени от дружелюбността и готовността да закриляш и помагаш на другите.

„Крокодилът Гена“ предлага нова интерпретация и на характерния за темата мотив за зоопарка. Традиционно той се асоциира с идеята за несвободата, принудата, угнетеността и унижението, даващи основания на А. Степанов сполучливо да определи топоса като „оксиморонно пространство на градината затвор“ [Степанов 2021: 46]. При Успенски обаче мотивът се разгръща другояче. Макар в градското пространство на сюжета Гена да е запазил естествената си връзка със зоопарка, той само работи там – с фиксирано работно време, доброволно и без принуда. Като крокодил, както уточнява текстът. Сякаш постигнал мечтаното социалистическо тъждество на личност и професия.

Особен вариант на зоопарка в създадената за деца литературна крокодилиада е циркът. Той е причина героят крокодил от „Доктор Охболи“ на К. Чуковски да преосмисли първоначалните си гастрономически планове по отношение на апетитното животинско обкръжение на доктора. Пред алтернативата между изкусителната плът (нищо, че го болят зъбите) и цирка, от една страна, и въздържанието и свободата, от друга, крокодилът избира да е добър и кротък, но да заживее в дома на Охболи. Приказката на Чуковски е поредният пример за въвличане на образа във възпитателните стратегии на детската литература. Тя без много думи прокарва граница между дисциплиниращите, основани на страха от наказанието, методи на поведенческо формиране (овеществени във фигурата на дресьора) и методите, разчитащи на съзнателния избор, на добрия пример, на отговорността пред другите. Закърмена от християнството, детската литература обича покаялите се разбойници. Ужасните и жестоки крокодили се превръщат в добри и верни приятели, на които може да се разчита в трудни моменти. Да си спомним, че в коментираната приказка именно крокодилът спасява доктора и животните му от корабкрушение, и пак той помага на Охболи да се спаси от разбойниците.

Класическата творческа практика, осмисляща детската литература в контекста на нейната възпитателна функция, въвлича крокодила във всевъзможни педагогически сюжети. В „Защо е дълъг хоботът на слона“ от „Приказки точно така“ на Киплинг, например, той е главен агент на поднесено с усмивка дидактично предупреждение за възможните последици от необузданото детско любопитство, а в стихотворната приказка на Николай Зидаров „Мунка, малката

маймунка“ участва дейно в интерпретацията на така предпочитаната от литературата за деца хигиенна тема. В сюжета на „Мунка“ крокодилът е авторитетна част от общественото мнение, налагащо и изискващо спазването на нормите за телесна чистота. Мръсната маймунка е отхвърлена от обществото на животните, като нейната повторна, минаваща през задължителна хигиенна промяна, социализация, е грижа на целия зооколектив. Приказката задвижва в нова посока традиционната връзка Нил – крокодил. Реката е логичният топос на къпането, а в епичното му случване крокодилът има изключително участие, без съмнение дължащо прерогативите си на връзката му с африканската река.

Както беше врат превила,
в миг я сграбчи крокодила.
Начаса повика той
риби люспести безброй.
В сряда те я натописа
до четвъртък –
миха, триха.
В петък подир обед вече
мътен, кален
Нил потече.
Търкаха я треста пъти,
та затуй се Нил размъти!

За познаващите българските хумористични народни песни и българската детска поезия финалът сигурно изглежда познат. Като свалим екзотичната му дреха, ще разпознаем нещо по-домашно – спомена за подобен ефект и при срещите на реката с мечето „руно непрано“.

Освен недостатъците в детската хигиена крокодилът може да порицава и пиянството. За агитационното му включване в трезвеническото движение отново сме задължени на Н. Зидаров и неговата Мунка. В друга приказка от поредицата – „Мунка, малката маймунка в Маймуния“ – африканските животни решават, че е крайно време да престанат да живеят като „джунглари“ и да се поучат от хората. За тази цел искат да си построят град, но тъй като всяко животно си го въобразява различно, изпращат Мунка да види как изглеждат градовете, за да си направят град в джунглата. От всичко, което вижда, Мунка харесва най-много бара и когато се връща при

своите, го представя като средоточие на урбанистичното. Животните построяват бар и маймунката се напива.

Без съмнение творбата е твърде елементарна защита на дидактичната идея за трезвеност, при това пред аудитория (да си представим до каква възраст се четат приказки), която очевидно не може да има проблеми с пианството. За нас, обаче, това не е важно. Важното е, че в приказката крокодилът потвърждава литературната си роля на гарант на педагогическата норма.

Слага след сълза пролята
Крокодила очилата:
– Който смуче ром с коняк
разболява се от рак.

Въвлечен във възпитателната стихия на литературата, предназначена за деца, крокодилът не страда от скрупули за величие. Той не отказва роли дори в разрешаването на неособено значими и донякъде „частни“ възпитателни проблеми като преодоляването на детското нехайство спрямо облеклото, например. За това свидетелства литературната приказка на Марко Ганчев „Цип и крокодил“ – ефектен възпитателен екзампъл, подчинен на идеята за необходимостта от внимателно детско отношение към дрехите.

Малкият Панчо не се съобразява с препоръките на баща си, грубо и рязко („душмански“, „харт-харт“) „дърполи“ ципа на якето си, в резултат на което винаги го поврежда и се налага дълго да го оправят. Отношението на детето категорично се променя, когато баща и син отиват на реката за риба и оттам се появява крокодил, който се приближава към Панчо, „апетитно примлясквайки с огромната си зъбеста уста“. В това време Панчо опипом, без да гледа, се опитвал да закачи отново затварачката на прясно разваления си цип:

Крокодилът се спрял за малко с отворена уста, защото помислил, че Панчо го е усетил и размахва ръка да го пропъди. А Панчо само търсел пипнешком зъбците на ципа, за да закачи отново затварачката, да я плъзне по тях и да закопчее едnodневката.

Крокодилът се успокоил и затворил уста, като тоя път тракнал зъбите си малко по-силно. Плячката била толкова близко, че лакомият хищник не се сдържал вече.

Точно в тоя миг Панчо наместил затварачката и почнал да я плъзга нагоре по ципа. Вървяла малко трудно и Панчо се обърнал да потърси причината.

И какво да види? Той бил напъхал затварачката между зъбите на крокодила и му затворил устата като с цип.

После провират през дупката на затварачката един канап и повеждат крокодила след себе си „като послушно кученце“. Финалът, както се полага на един дидактичен текст, обяснява защо се разказва сюжетът:

И той заживя у нас. Панчо много внимателно отваряше ципа, за да му напъха в устата нещо за ядене. И съща така внимателно го затваряше. Не смееше да я кара по старому – „харт-харт“, защото ако развали ципа на крокодила, она тутакси ще го налага. Хич и окото му няма да мигне...

Всъщност тук нямаме работа с действително дидактичен текст. Приказката само се преструва на такъв. Тя играе на дидактизъм, без да крие игровата си стратегия. Откровено фантазмагоричният сюжет, забележимо нонсенсовите му ситуации извеждат повествованието от пределите на сериозното, за да го приближат до познатите приказни небивалици, чийто главен прагматичен ефект е забавата. В тази атмосфера крокодилът встъпва с почти пълния арсенал от значения, оформили емотивния му стереотип в детското съзнание. Зъбите, на първо място заради аналогията с ципа, но и коремът и лакомията са принесли страховия си потенциал в подчинение на откровената игра – игра с границите на въображението, игра със страха, игра с традиционните похвати на детското възпитание. Крокодилът изпълнява любимата си роля на дидактична заплаха при неспазване на налагано от възрастните правило, но я играе, без да се вживява в нея, някак по Брехт, заявявайки пред всички, че това е само игра.

Да бъдат част от въображаемите светове на детската игра е може би най-любимото занимание на литературните крокодили, общуващи с публиката на непорасналите. Вече отбелязахме подобна причастност на героя в „Питър Пан“. Българските му събратя не остават по-назад, като особено активни в това са през 80-те години на миналия век, когато цялата ни детска литература преоткрива темата за играта.

В поемата си „Приключенията на Красимир и Владимир“ (1988), с компетентна наблюдателност и много хумор, Недялко Йорданов

описва проявите на неограничените от нищо игрови измислици на децата. В последното си приключение – „Красимир и Владимир на село“, – двамата братя хващат в селския вир голям крокодил, който „обича конфитюр, / диша тайно през папур / и си свети под водата / с осем фара на главата“. Инак, видян малко по-реалистично, „той прилича / на баща ми на москвича“. И в това си игрово превъплъщение крокодилът естествено е злосторник – чупи овошки, хруска кокошки, краде швец от хоремага, кръстосва хамбарите и даже „тревожи граничарите“. Бандитът е докаран в селото с кран, обществеността (“трийсет дядовци ядосани, / баби петдесет и осем и / седем внучки за отглеждане“) публично го коментира и разобличава, той обаче се измъква и хуква „по посока / югосеверно от блока“. Заловен е повторно, разбира се, пак от Красимир и Владимир, и доведен при бащата, който вижда в него оригинална тема за два романа и една поема. Пред семейството крокодилът проговаря с човешки глас, за да разкаже тъжната история на зоопарковото си робство, да сподели мисли за ценността на свободата и да разкрие причините за разбойническите си набези из селото, след което да заяви, че се разкайва. Слушателите се разчувстват и решават да помогнат на крокодила да си върне свободата и родината:

план веднага съчинихме
всичко точно изчислихме,
апарат голям сглобихме.

[...]

Крокодилът се качи,
почна с него да хвърчи
и шофьорски курс изучи,
документа си получи.
Цяло село се събра
и изпрати го с „ура“!

Извън дискретните аналогии – тъжния разказ за несвободата в зоологическата градина и ролята на детето в обезвреждането на злосторника – с поемата на Чуковски, впрочем иронично допуснати от самия автор, творбата на Н. Йорданов е пример за възможностите, които предоставя крокодилът като игрова символизация на реалната вещ. Детското въображение превръща семейния автомобил в зъбатото земноводно и оттам в повод за реализация на класическите момчешки игрови сюжети, съдържащи напрегнати преследвания, героични победи

и придобиване на слава в отплата на сраженията с многоликите (и многозъби) агенти на злото. Ясно е, че в един домашен „селски“ сюжет ролята на злия пакостник с много по-голяма доза правдоподобност би изпълнил вълкът, но тук правдоподобността е функционална не в рамките на сюжета, а в контекста на ситуацията. Заедно със съня детската игра е сред малкото реалистични обяснения на нонсенсовото събиране и подреждане на факти и събития в литературата. И ако от гледна точка на обичайната логика наличието на говорещ крокодил във вира на едно българско село е нелепа измислица и поразителна глупост, от позицията на детската игра то е дълбоко реалистично свидетелство за нейната същност, аргумент за нейното понятийно съдържание, за това, че в игровия Невърленд, в света науж, всичко е възможно.

По подобен начин е функционализиран образът и при Радой Киров. Стихотворният му епос „Чудните пътешествия на Гошо Фантазията“ (1983) композиционно обединява поредица от съдържащи нонсенсова образност детски приключения, в чийто жанров разказ открито се долавя споменът за фолклорните приказки небивалици (в уводната част на текста героят се качва на небето по пушека на комина). Книгата съдържа няколко фантасмагорично въобразени пътувания: до небето, при електрическите хора, в царството на вулканите, в морето, в бъдещето, в невидимия свят и в джунглите. Както се полага на едно свободно фантазиране, приказното изкачване на небето по пушека без свян съседства с теориите на модерната наука: когато Гошо Фантазията се връща на земята, заварва тук – почти по Айнщайн – вече порасналите си връстници. Идеята за относителния поток на времето става структурно организираща за целия цикъл приключения. Героят напомня Питър Пан, който не може да порасне. Сюжетният детайл с непорастването, разбира се, е подчинен на идеята за естествената връзка на свободната, необременена от логически задръжки и практически приложение фантазия с възрастта на детството и на загубата ѝ в зрелостта. За разлика от класиката, в поредицата на Р. Киров крокодилът е призван символично да погълне не Хук, а Питър Пан, за да постави формален, физически, буквално ръстов финал на непроменящото се детство. При последното си пътешествие в джунглата, къпейки се в една голяма река, Гошо Фантазията е захванан от два крокодила – за главата и за краката. Всеки дърпа към себе си. Както може да се очаква от една детска самоласкаеща игрова измислица, той им удря по един юмрук и те се просват мъртви. Когато

излиза на брега, обаче, героят забелязва, че в това дърпане той е разтеглен и е станал голям: „Да, да, когато бях във водата / Тези страшни два крокодили / Моето тяло са удължили“. Изглежда след Киплинг, когато нещо трябва да бъде удължено, крокодилът винаги е на линия. Дори и само за да се включи като логична (в духа на играта), ефективна и притежаваща памет художествена мотивировка на търсен сюжетен финал.

Разбира се, прочетен в един по-широк, културологичен контекст, финалът би събудил паметта за инициационната си семантика, която би подчертала реализираната в текста на Р. Киров идея за порастването. Белезите на посветителния обряд личат не само в универсалната представа за него като смърт – прераждане, осъществена във формата на поглъщане и изплюване (да не забравяме и значението на реката в символната топография на обряда), но и в самата фигура на крокодила, изпълняващ пряка инициационна роля в етнографията на някои примитивни племена³.

Една от най-интересните интерпретации на образа се среща в приказката на Марко Ганчев „Гуцърът, по-малкият брат на крокодила“, публикувана в сборника му „По-малкият брат на крокодила“ през 1976 г. Книгата съдържа няколко етиологични приказки и няколко други, които нямат подобен жанров нюанс. Коментираният текст принадлежи към първата група и разказва как са се появили гуцерите. Според сюжета те са неразвили се крокодили, израснали под заплащаната с послушание закрила на по-малкия от по-големия и силния. Животът под протекция, разчитането на чужда помощ, отлагането на самостоятелните решения за неопределеното бъдеще водят до закърняване на биологичните белези на вида. По-малкият крокодил остава винаги малък, изражда се в гуцер – нещо, което винаги ще пълзи и страхливо ще се крие из камъните.

Възпитателното съобщение на приказката е отправено към децата и преследва развиването на тяхната активност, призовава към самостоятелност и отказ от страх в постъпките, настоява за увереност в себе си сега, а не в перспектива.

Детската литература, обаче, не е възрастово затворен читателски периметър. Фактът, че се пише от възрастни, автоматично предполага

³ За нещо подобно пише и А. Губайдулина. Тя отбелязва, че в руската поезия за деца се наблюдава функционализиране на културната памет за връзката на образа с примитивните соларни и лунарни митове “ [Губайдулина 2017:110].

възможности текстовете ѝ да допускат като евентуални свои читатели и големите. Понякога творбата несъзнавано придобива допълнителен възрастов план, понякога тя умишлено се създава като възрастово двадресна. Последното особено често се случва при текстове, структурно предполагащи наличие на втори план. Пародийните приказки, иносказателните приказки (М. Ганчев пише и от единия, и от другия вид) по дефиниция оповестяват иманентната си отнесеност към подобна двупланова структура, която сама по себе си задава комуникативната договореност за недостатъчност на епидермалния прочит. Доколкото в литературата приказката е жанр, устойчиво свързан най-вече с детството, нейната, изнесена в първия план на творбата, образност се оказва подходяща за сравнително безопасно кодиране на съобщения, които (преди всичко по политически причини) трудно могат да получат публичност в т. н. литература за възрастни. Познавайки гражданските възгледи и творчеството на Марко Ганчев, не е трудно да предположим, че подобна стратегия е налична и в „Гущерът, по-малкият брат на крокодила“. Още повече, че това не е прецедент за приказното творчество на автора. Достатъчно е да си спомним друга негова етиологична приказка „Как изчезнаха деветоглавите ламии“⁴, в която приказното е само пародийна маска, а зад нея иносказателно се разпознават доктринално прикривани актуални отношения между власт и народ.

И зад приказния първи план и неговите ориентирани към децата идеи на „Гущерът, по-малкият брат на крокодила“ дискретно прозира параболичното съответствие с политическата конюнктура в социалистическа България от годините след Втората световна война. За живелите по това време не е трудно да си спомнят лозунгите за вечната братска дружба между НРБ и могъщия Съветски съюз. Нашият „по-голям брат“ беше идеологически възхваляван като любимият най-близък, като надеждна опора, като грижовен покровител, като несъкрушим защитник на родното. Приказката на Марко Ганчев не оспорва това. Тя само променя оптиката, за да сподели тъжните последици от удобната роля на политическо протеже.

Малкото крокодилче от приказката с безропотно послушание следва инструкциите на по-големия си брат. То не влиза в реката,

⁴ Ламията, както и крокодилът, също е един от алотропите на змея. Може би не е случайно, че идеята за политическата власт символично е въплътена именно в подобна фигура.

защото другият му е забранил с добри намерения – „малък си, ще се удавиш“ – остава на брега, припича се на слънцето и чака да порасне: „Колко е хубаво, че имам такъв голям и силен брат – мислеше си то. – Предпазва ме да не се удавя. Показва ми как се плува по голямата река“. Големият през това време се губи из реката и когато се връща от време на време „да нагледа“ братчето си, го заварва там, където го е оставил.

– Тук съм. Правя, каквото ми каза. Аз слушам батко си – отвръщаше малкото крокодилче. Торбичките зад ушите му се издуваха и спадаха от възторг.

Така те искам. Ти си много добър по-малък брат. За пример на всички по-малки братя.

(...)

- Тра-ла-ла, тра-ла-ла – пееше от радост малкото крокодилче. – Чудесно е да си имаш по-голям брат. И той да става все по-голям. Тра-ла-ла, тра-ла-ла!
- Какво е това? – запита големият крокодил.
- Песен в твоя чест.
- Хм, не е лошо, но нямаше нужда. Ех, пееш си ти тука, живееш си. А мене питаш ли ме. Хем да плувам по голямата река, хем да се грижа за малкия си брат. Но няма как – братски дълг.

Когато малкото крокодилче прозира истината за поведението на брат си и за своето собствено, е късно. Въпреки отказа да се съобразява с него и да заплува в реката, това се оказва невъзможно. Липсата на независимост, на самостоятелност, на придобиван в грешки опит му е попречила да се развие, поради което в реката то би станало жертва дори на „най-глупавия шаран“.

И малкото крокодилче си остана да се гуши из камъните покрай реките. И никой не му вика крокодил. Казват му гущер.

Така произлязоха гущерите. Макар че имат нозе, и то доста пъргави, гущерите се причисляват към клас влечуги. И с право.

Притчовият характер на текста позволява множественост на неговите прочити. Този характер рефлектира и отделно върху образа на крокодила, насочвайки към възможните му политически конотации. В тази приказка споменатият образ се оказва изключително близко до универсалните значения, които той отстоява в символичните полета на политическите бестиарии. Коментирайки „Крокодил“ на Достоевски и асоциациите с руската държава, Денка Кръстева специално отбелязва

обобщеността на „връзката крокодил – поглъщащо народи царство / империя и нейната валидност за Древен Египет, Рим, Париж. Може да се настоява – твърди авторката – че се изгражда асоциативен ред от представяния на Империи-Крокодили“ [Кръстева 2013: 229].

Алегоричните рецептивни опции на приказката на М. Ганчев дискретно придвижват „имперските“ конотации на образа и в политическите предели на СССР. В „асоциативния ред“ на империите-крокодили неназовано се включва и „братският Съветски съюз“. Братската прегръдка на крокодила се оказва не много по-различна от „греховния крокодилов плен“, библейски назоваващ старозаветното египетско робство на евреите в царството на фараона – „царство на крокодила“ [Кръстева 2013: 212], онзи „крокодилов плен“, мислен като митологичен прецедент на всяка национална зависимост от по-силния.

Горко на протежираните, дори когато тази протекция е осъществявана с добри намерения.

Тук, аргументирано от жанра, би трябвало да следва обобщение. Ще предпочетем обаче аргументите на убедителния формален завършек – заради спонтанно получената се композиционна рамка, затваряща собствените ни наблюдения между две важни за тях позовавания на Денка Кръстева.

Защото този сборник е в нейна чест.

ЛИТЕРАТУРА

Губайдулина 2017: Губайдулина, А. Н. Образ крокодила в контексте анималистики современной сибирской поэзии для детей. // *Вестник ТГПУ*, 2017, 2 (179).

Калашников 2022: Калашников, А. Пародии на нравоучительные стихотворения в „Приключениях Алисы в стране чудес“ в русских переводах начала XX века. [<https://cyberleninka.ru/article/n/parodii-na-nravouchitelnye-stihotvoreniya-v-priklyucheniyaх-alisy-v-strane-chudes-v-russkih-perevodah-nachala-xx-veka/viewer>] (посл. вл. 30.05.2022.)

Кръстева 2013: Кръстева, Д. Политически метафори и сюжети в руската литература на XVIII –XIX век (Литература – Идеологическа история – Неофициални разкази за Двореца). Университетско издателство „Епископ Константин Преславски“, Шумен, 2013.

Родари 1986 Родари, Дж. Граматика на фантазията. Наука и изкуство. София, 1986.

Степанов 2021 Степанов, А. Г. Монологът на крокодила от приказката на К. И. Чуковски: към проблема за източниците и отпратките. // *Слово и общество*. Т. 2, Шумен, 2021. (Превод на Н. Няголова)

‘ЗАПАД’ В ПОВЕСТИ С. ДОВЛАТОВА „ИНАЯ ЖИЗНЬ“

Н. Г. Черняева
Экономический университет – Варна, г. Варна

‘WEST’ IN S. DOVLATOV'S STORY „ANOTHER LIFE“

Natalia G. Chernyaeva
University of Economics – Varna

Abstract: In S. Dovlatov's early story „Another Life“, two onomastic concepts of other cultures are present, namely ‘Stockholm’ and ‘Paris’, included in the super-concept ‘West’. The author's original conceptualisation is carried out on the basis of both positive and negative heterostereotypes of Western life (specifically: Sweden / Stockholm and Paris), as well as similar ideologemes and myths, some of which are peculiar to the official Soviet culture of the 1960s–1980s, and others - to the unofficial. The transformation of this type of stereotype is brought out in a comical, mostly grotesque-absurdist way.

Key words: „Another Life“ by S. Dovlatov, onomastic concepts ‘Stockholm’ and ‘Paris’, comic transformation of positive and negative heterostereotypes, myths and ideologemes

Повесть С. Довлатова „Иная жизнь“, написанная в 1968 году и доработанная в начале 1970-х гг., т. е. до его эмиграции в США в 1979 году, впервые была опубликована в нью-йоркском журнале „Семь дней“ (1984, №№41–42) [Довлатов 2011: 338; Довлатов 2018, IV: 537], который издавали П. Вайль и А. Генис в 1983–1984 гг. Ее первоначальное название – „Отражение в самоваре“. В окончательном варианте, как „Иная жизнь“, с подзаглавием „Сентиментальная повесть“, она вместе с „Сентиментальным детективом“ „Ослик должен быть худым“ была объединена в „Две сентиментальные истории“. Общеизвестна взаимозависимость между названием текста и самим текстом, подразумевающая проспективно-ретроспективное чтение, т. е. движение анализа от названия к тексту и обратно. Согласно терминологии Ж. Женетта, заглавие, как и подзаглавие, относится к паратекстуальным элементам текста, а внутри их – к перитексту, т. е. ближайшему окружению текста, включающему в себя, помимо них, имя автора, названия глав, посвящения, эпитафьи, авторское предисловие и т. д. [Genette 1997: VII-IX, 5]. Установлено, что для заглавия, как одной из сильных позиций текста, действует принцип

„выдвижения“ [Арнольд 1999: 195], т. е. концентрации и акцентирования важнейших авторских смыслов, означающий, что в названии произведения содержится ключ к его дешифровке [Арнольд 1999: 226; Гальперин 2006: 133; Кржижановский 1931: 7]. Сказанное постоянно будет иметься в виду при анализе ономастических инокультурных концептов ‘Стокгольм’/‘Швеция’ и ‘Париж’, входящих в сверхконцепт ‘Запад’.

Остановимся на структуре и семантике канонического заглавия повести. Выбор *жизни* в качестве определяемого слова еще раз подтверждает важность данного концепта в картине мира С. Довлатова. Из всех словарных толкований *жизни* в повести подробно развернуты два основных: жизнь как „образ существования кого-либо“ и „как окружающая нас реальная действительность“ [Четверикова 2010: 157]. Еще одно, периферийное, значение *жизни* как бытия представлено в форме стихотворной философемы в конце текста, т. е. одной из наиболее сильных его позиций: „Кончается история моя. Мы не постигнем тайны бытия вне опыта законченной игры. Иная жизнь, далекие миры – все это бред. Разгадка в нас самих. Ее узнаешь ты в последний миг. В последнюю минуту рвется нить. Но поздно, поздно что-то изменить“ [Довлатов 2018, IV: 157]. Здесь выделим метафоризацию *жизни* как игры (со всеми ее компонентами – началом, концом, участниками, правилами, опытом, непредсказуемостью), *иной жизни* – как странной, неосуществимой мечты, фантазии. Именно игровое начало выступает главным принципом концептуализации *неизвестного* (*иного*, *другого* и т.д.) в диапазоне от различных видов комического (в особенности комического гротеска и черного юмора), доминирующих в сюжете о командировке на Запад, до серьезно-драматического (см. „7. Нищий“). В первоначальном заглавии „Отражение в самоваре“ этот акцент на игре очевиден. Помимо использования одного из национальных русских символов и связанных с ним бытовых наблюдений, закрепленных в русской культуре (зд: самовар как кривое зеркало), здесь мы усматриваем отсылку к повести М. М. Зощенко, „Страшная ночь“, где мотив смотрения в самовар представляет собой одну из реализаций темы *фантазия (как искаженная действительность) – реальность*. Примечательно, что „Страшная ночь“ входит в цикл „Сентиментальные повести“, на связь с которым недвусмысленно намекает не только название двух повестей

С. Довлатова „Две сентиментальные истории“ (см. также [И. Сухих 2019: 87]), но и некоторые черты его поэтики¹.

Иной, другой, чужой – градуальные антонимы *своего* [Свинкина 2016]. *Свой*, как и его оппозитивы, имеют богатую гамму контекстуальных синонимов и антонимов, что открывает широкие возможности для их индивидуально-авторской актуализации, как, например, в повести С. Довлатова. Ввиду объемности материала, объективация *иного* (мира) будет рассмотрена лишь в той части, что относится к *чужому* этнокультурному пространству (загранице, Западу), а не к *своему*, которое у С. Довлатова может быть и „таинственным“, и „чужим“ (в разных его значениях), и „замечательным“, и „родным, знакомым“, и даже „неприятным“.

Так как „Иная жизнь“ не относится к числу популярных произведений С. Довлатова (о чем свидетельствует ее включение в 4-й том его собрания сочинений, озаглавленный „Малоизвестный Довлатов“ [Довлатов 2018, IV]), а также по разным причинам оценивается как его творческая неудача² (в том числе и им самим³) и потому как периферийный для его творчества текст⁴, считаем нужным напомнить его содержание. „Филолог Красноперов“ едет в научную командировку во Францию, „чтобы поработать над архивами Бунина“⁵ [Довлатов 2018, IV: 129]. Через Стокгольм он летит в Париж, а оттуда планирует поехать в Грасс, где долгое время жил Бунин. Поездка срывается из-за того, что герой грубо нарушил правила поведения советского человека на Западе, присоединившись к компании звезд

¹ Прежде всего мы имеем в виду скачки из комического в драматическое, присущие позднему М. М. Зощенко и присутствующие у С. Довлатова и выражающие их восприятие мира как парадоксального и абсурдного. Однако, это не дает основания толковать его единственно в серьезном экзистенциалистском ключе, как это делает Ю. В. Федотова по отношению к творчеству С. Довлатова [Федотова 2006].

² См. о критериях определения „творческой неудачи“ („дефектности“ текста) [Сорокин 1982; Феномен 2015].

³ В ответе на критическое письмо Н. Сагаловского по поводу „Иной жизни“ С. Довлатов пишет: „Благодарю Вас за прямоту, „Иная жизнь“ действительно – барахло. Мне давно хотелось выступить против серьезности, написать что-то в жанре философской ахиней. И задумано все было не так уж худо. Просто я не могу органически действовать вне бытового реализма. Но пытаться буду“ [Довлатов 2018, IV: 346–347].

⁴ Мы солидарны с позицией Д. Крыстевой относительно необходимости изучать „историю неканонической /периферийной литературы“ [Крыстева 2012: 39].

⁵ Подлинная история архивов И. А. Бунина иная, нежели та, что изложена в повести С. Довлатова [Довлатов 2011: 338–339]. Это еще одна иллюстрация „псевдодокументализма“ писателя и его манипулятивной стратегии.

французского и итальянского кино и позволив себе флиртовать с „артисткой Лорен“. „Командировка прерывается“, Красноперова возвращают обратно в Ленинград. Сюжет (фрейм-сценарий) поездки за границу (командировка) чередуется с микросюжетами о разнообразии форм „иной жизни“ как на родине, так и за границей.

Поскольку анализ лингвоконцепта ‘командировка’ еще не осуществлен, мы с определенными коррективами ориентировались на характеристику концепта ‘путешествие’ [Лю Цзюань 2005]. Его реализация варьирует не только от культуры к культуре, но и в пределах одной культуры, не говоря уже о художественном его воплощении, что подтверждается концептуализацией ‘командировки’/‘путешествия’ в „Иной жизни“. Действие повести разворачивается в 1960-е – начале 1970-х гг., на что указывают многочисленные реалии, например, общественно-политические события в мире и стране, знаковые фигуры западной культуры, мода (брендовая одежда и обувь), условия и правила пребывания советского командировочного за границей и пр.

В центре исследования будет ‘город’ как слот/субконцепт (а в повести – фрейм-сценарий) ‘путешествия’. В „Иной жизни“ ‘Стокгольм’ и ‘Париж’, а также сверхконцепты ‘Запад’, ‘Швеция’, ‘Франция’ концептуализируются в направлении тех устойчивых реакций, которые возникали на них у советских людей того времени и формировали два основных гетеростереотипа Запада – положительный и отрицательный, а вместе с тем и соответствующие им мифы – метанарративы, если воспользоваться терминологией постмодернистской эстетики. Предполагаем, что данный набор ассоциатов в той или иной степени не совпадает с современным не столько по составу, сколько по их месту в иерархии. Кроме этого, важным источником актуализации указанных концептов у С. Довлатова выступает официальная советская идеология.

В повести представлены следующие компоненты (слоты) ономастических концептов ‘Стокгольм’ и ‘Париж’ как относящихся к пространственному фрейму ‘город’ (с учетом его описания в динамическом ключе это фрейм-сценарий): топосы (здания, улицы, парки и т. д.), погодные условия, транспорт, жители (внешний облик, психотип, образ жизни), культура города, его атмосфера⁶. На практике предложенное разделение иногда оказывается условным ввиду

⁶ Ср. исследование С. А. Голевой, где перечисляются актуальные для современной русской лингвокультуры понятийные признаки концепта ‘город’ [Голева 2006: 10].

пересечения концептуальных полей тех или иных компонентов, акцента на общих приемах их концептуализации и т. д. Помимо исследования авторских приоритетов в наборе компонентов, анализируется степень их развертывания в тексте, предметно-понятийная, ассоциативная и образно-метафорическая реализация, механизм игры и средства создания комического эффекта.

I. ‘Стокгольм’ (гл. 1, 3, 4). Уже в самом начале повести ‘Стокгольм’ отмечен как *иное/другое/чужое пространство* (“Уже в Стокгольме он почувствовал, что находится за границей“ [Довлатов 2018, IV: 129]), т. е. отличное от *своего, советского*, образ которого (фоновые знания, или пресуппозиции) присутствует в сознании компетентного читателя.

I. 1. Топосы, топонимика (урбанонимы), архитектура и прочие объекты городской среды; городская идиллия. Из архитектурных объектов единственным знаком европейскости (и то ограниченной северноевропейским и центральноевропейским ареалом) является „ратуша“. К опознавательным знакам ‘Запада’ относятся „реклама таблеток от кашля“, „ярко выкрашенные газгольдеры“ (цистерны для газа – Н. Ч.), „цветное изображение Лоллобриджиды в кабине за его (шофера – Н. Ч.) спиной“ [Довлатов 2018, IV: 129]. Здесь и далее (см. концепт ‘Париж’) эксплицируется **семантика пестроты жизни**, как в первоначальном, исходном значении *многокрасочность*, так и в производном – *разнообразие, гетерогенность*.⁷ При вербализации семантики многообразия других компонентов ‘Стокгольма’ – транспорта и жителей города – используются: в первом случае прием перечисления средств перемещения, от престижных до вполне демократичных („автомобили“, „мотороллеры“, „велосипеды“), во втором – код социальной (в том числе профессиональной, конфессиональной) принадлежности и одежды, как ее опознавательного знака: „монахини в деревянных сандалиях“, „бойскауты в джинсах“, „чиновники без пиджаков“ и т. д. Актуализацию семантики **единства при разнообразии** мы рассматриваем как одно из направлений в концептуализации мифологемы свободы и демократичности скандинавской/шведской жизни как идеальной социальной модели – до сих пор устойчиво присутствующей в сознании россиян.

⁷ См. его оппозитив: Красноперов ассоциирует лицо агента КГБ с „однообразием московских новостроек“ [Довлатов 2018, IV: 132].

Знаками „шведскости“ выступают урбанонимы Стокгольма. Одни из них – реальные („Миллес-парк“), другие – тоже существующие, но относящиеся к другому городу („стадион Улеви“ находится в Гетеборге), третьи – фиктонимы, имитирующие скандинавские/шведские топонимы („набережная Меллерстранд“, „проспект Кунгестартен“). Здесь мы сталкиваемся с типичным для поэтики С. Довлатова „псевдодокументализмом“, о котором неоднократно говорил сам писатель (см., например, [Глэд 1991: 90]). „Псевдодокументализм“⁸, если подразумевать под этим различные виды игры с реальными знаками, создает иллюзию достоверности, что в принципе вполне традиционно. Однако у С. Довлатова он становится частью игровой и, что важно подчеркнуть, манипулятивной стратегии писателя, не раз приводившей в замешательство не только рядового читателя, но и некоторых друзей-эстетов С. Довлатова, которые обижались, узнавая себя в его комических и даже комически гротескных персонажах [Глэд 1991: 90]. Обращение автора к „псевдодокументализму“ в „Иной жизни“ было продиктовано не только и не столько тем, что автор в то время ни разу не бывал за границей и был лишен непосредственных впечатлений (а, значит, ограничен в миметичности), но и в силу названных выше причин. Игра с реалиями позволяла создавать свой индивидуально-авторский образ ‘Запада’ и рефлексировать по поводу относящихся к нему мифологем.

С точки зрения господствующих в то время (да и сейчас) гетеростереотипов о Швеции (Скандинавии) как мире социальной гармонии, единство при разнообразии предстает как одно из проявлений этой **идиллии**, без труда угадываемой в Миллес-парке, прообразом которого является райский сад: „**За оградой** в траве бродили голуби. Еще дальше филолог увидел качели. Несколько **белеющих статуй**. И **двух лебедей на поверхности чистого озера**“ [Довлатов 2018, IV: 131]. Описание мифопоэтического сада наводит на мысль об аллюзиях на ностальгическое стихотворение А. А. Ахматовой „Летний сад“ (ср. у А. А. Ахматовой: „лучшая в мире стоит из **оград**“, „невская **вода**“, „**статуи**“, „**лебедь**... плывет сквозь века“)⁹.

⁸ А. С. Поливанов, анализируя феномен „псевдодокументализма“ в творчестве Вен. Ерофеева, Э. Лимонова и С. Довлатова, имеет в виду в первую очередь игровую автобиографичность их прозы [Поливанов 2010].

⁹ Наше предположение подкрепляется не только большим интересом к творчеству и жизни А. А. Ахматовой, который проявляла интеллигенция в годы молодости С. Довлатова, но и рядом комических мотивов и анекдотов (в первоначальном их

Заметную роль в концептуализации Стокгольма как идиллии играет **природный соляренный световой код** и его вездесущность: „Горело солнце. Лучи его вспыхивали то на ветровом стекле мотороллера, то на пуговицах бойскаутов. То на велосипедных спицах“ [Довлатов 2018, IV: 131]. Частое использование соляренного кода в „Иной жизни“ – не просто декоративный образно-метафорический прием, возможно, воспринятый от кого-то. Солнце – фольклорно-мифологический архетип, знак жизни, благоденствия и богатства, часто соотносимых с „небывальными“ „заморскими“ „царствами-государствами“ [Пропп 1986: 281–287], что усиленно эксплуатируется, к примеру, в рекламном туристическом дискурсе южных экзотических дестинаций. Те же семантические характеристики солнца использует и С. Довлатов в целях позитивной концептуализации *иного*, „тридцатого царства“. Семантика динамичной и красочной жизни Стокгольма актуализируется в том числе с **помощью кода искусственного освещения** („Вспыхивали и гасли огни реклам“), сочетающегося **со звуковым, также неприродного происхождения** (музыкальным, техническим): „Из ближайшего кафе доносились звуки вибрфона“. „По-прежнему гудели машины“ [Довлатов 2018, IV: 131].

I. 2. Дискредитация идиллии. Описания шведской гармонии с самого начала не лишены иронии. Более того, в пределах одной главы („3. Что бы это значило“) происходит **скачок от идиллической концептуализации города к ее компрометации**, осуществляемый путем трижды повторяющегося мотива самоубийства. Повторение – один из приемов „выдвижения“, о чем уже шла речь и к чему мы еще не раз вернемся. Рассмотрим второй мотив суицида.

За оградой стоял мужчина лет тридцати. Он был в твидовом пиджаке и сорочке „Мулен“. Оксфордские запонки горели в лучах полуденного солнца.

Мужчина что-то сказал. Красноперов не понял.

Незнакомец досадливо махнул рукой. Затем он докурил сигарету, развязал галстук и умело повесился на ветке клена. Его новые стетсоновские ботинки почти касались густой и зеленой травы. Тень на асфальте слегка покачивалась [Довлатов 2018, IV: 131].

значении), связанных с ее именем, например, в сб. „Наши“, гл. 11 (случай с милиционером, спросившим, в каком году были изданы „Четки“) и в „Записных книжках“ („Соло на ундервуде“ [Довлатов 2018, III: 274]).

Гротескная актуализация самоубийства достигается несколькими способами. Во-первых, знаки-метонимии *иной, гармоничной жизни там* (в Швеции, Стокгольме) – райский локус (Миллес-парк) и западные прагматонимы (зд.: названия брендовой одежды и обуви)¹⁰ – включены в узуально несовместимую с ними ситуацию суицида. Во-вторых, ее перенасыщение диссонансными элементами, происходящее в пределах небольшого сегмента текста, приводит к тому, что все усиливающееся комическое начало подавляет драматизм ситуации. В-третьих, самоубийство эксплицируется как бытовой навык („умело повесился“), сродни одеванию-раздеванию. Буквализация одного из разговорно-просторечных синонимов галстука – *удавка* – создает гротескно-абсурдистскую, в духе черного юмора, метафору *одевания – повешания*. Переключение от идиллической жизни к смерти (суициду) подкрепляется пространственно, резким переходом героя **из солнца в тень**. В данном контексте (как и неоднократно в повести) тень может выступать как знак потустороннего мира, которому принадлежит и гротескно-пародийный двойник филолога Красноперова – его „партийная совесть“, время от времени неожиданно появляющаяся „в суетолоке теней“.

Ассоциация *Стокгольм (Швеция, Скандинавия)* – *суицид* отсылает к советской идеологеме/мифологеме о высоком уровне самоубийств на Западе, особенно в образцово благополучных скандинавских странах, что объяснялось как психологическими причинами, коренящимися в северном климате, так и (в большей степени) так называемым „идейным кризисом“ и отчуждением, охватившим „общество потребления“. Компетентный читатель, особенно современник писателя, без труда обнаружит скрытое присутствие данной идеологемы, затем „озвученной“ следящим за Красноперовым агентом.

Незнакомец улыбнулся и голосом вокзального диктора произнес:

– Вопреки кажущемуся благополучию, на Западе растет число самоубийств. И добавил:

¹⁰ Акцентирование знаков одежды и обуви иного, западного, быта намекало на их отсутствие или дефицит в СССР и одновременно престижность. При назывании ряда торговых марок вновь проявляется довлатовский принцип „псевдодокументализма“ [Довлатов 2011: 340].

– ЦО „Правда“ от 6 декабря. Разве ты, Красноперов, газет не читаешь?

– Я читаю... Значит, все это более или менее нормально?

– Абсолютно нормально. Скандинавия задыхается в тисках идейного кризиса. „Московский комсомолец“ от 12 июля [Довлатов 2018, IV: 132].

Смеховой эффект в комментарии агента создается, во-первых, его гротескно-комической фигурой („человек в цилиндре, галифе и белых парусиновых тапках“)¹¹; во-вторых, путем воспроизведения в его речи фрагментов советского идеолого-политического дискурса и его журналистского субдискурса. Официальная точка зрения со ссылкой на прецедентные тексты (советские газеты) фиксирует основное (здесь: идеологическое) противостояние *мы* – *они*, выраженное в виде суждения: несмотря на то, что субъект X обладает преимуществами А (высоким уровнем благосостояния), он лишен Б (беден идейно и духовно). В то же время первый оппозитив (*мы*) представлен имплицитно и выводится из фоновых знаний (пресуппозиций): хотя субъект У и не имеет А, но зато он обладает Б, т. е. богат идейно и духовно.

Несколько слов об интертекстуальной составляющей концептов ‘Стокгольм’/‘Швеция’. Так, в первом мотиве самоубийства девушки можно усматривать аллюзию на Офелию (самоубийство, утопленница, вода, цветы, платье) и на мотив моста, с которого бросаются безработные в хрестоматийном стихотворении В. В. Маяковского „Бруклинский мост“ или персонаж стихотворения Д. Хармса из стихотворения „Падение с моста“. Третий мотив молодого человека, прыгающего с „балкона вниз головой“, также отсылает к типичному для Д. Хармса мотиву падения с крыш (см., например, „Упадание“) и выпадения из окон („Вываливающиеся старухи“). Связь этих довлатовских мотивов и способов их актуализации с суицидальной мотивикой и ее абсурдистской реализацией в русском авангарде, в особенности у обэриутов, заслуживает отдельного внимания. Все сказанное об игровой, комической концептуализации самоубийства и отчуждения, заставляет усомниться в адекватности толкования этих

¹¹ См. также сменивший его агент „в пожарном шлеме, тельняшке и гимнастических брюках“ (“23. Новенький“). Повторяющийся мотив странного агента, на наш взгляд, интертекстуален и отсылает к мотивам внезапного появления фантазмагорических незнакомцев в „Мастере и Маргарите“ М. А. Булгакова.

феноменов исключительно в духе серьезной философской проблематики экзистенциализма (см. ссылка 1).¹²

Таким образом, Стокгольм концептуализируется с участием двух точек зрения, соответственно, двух гетеростереотипов/мифологем/идеологем советской эпохи, условно говоря, западной, полудиссидентской, и официальной, советской. Их ироническая актуализация, переходящая местами в гротескно-комическую, демонстрирует авторскую рефлексивность по отношению к обоим мифологемам.

II. 'Париж'. По сравнению со Стокгольмом/Швецией Париж/Франция гораздо богаче представлены в русской культуре. Полностью или частично им посвящены главы 8, 9, 10–13, 15–18, 20, 22–24.

II. 1. Топосы, топонимика (урбанонимы), архитектура, объекты городской среды, атмосфера города.¹³

Примечателен принцип отбора городских объектов, размеры, характер и способы их актуализации. В повести отсутствуют такие историко-культурные онимические символы-ассоциаты Парижа (Франции), как Нотр-Дам, Лувр, Триумфальная арка, Елисейские поля и т. д., некоторые просто названы и/или представлены в сжатой форме. Так, ряд парижских достопримечательностей („решетки Люксембургского сада“, „бульвар Капуцинов“) упоминаются лишь как точки туристического маршрута. Не столь известная „королевская (национальная – Н. Ч.) библиотека“ с „часами на фронтоне“ участвует в концептуализации вечернего Парижа как звуко-временной знак: часы на ней „пробили семь“.

Текстовое развертывание двух других символов Франции и Парижа – аэропорта Орли и Эйфелевой башни – происходит в диапазоне от идеализации до деидеализации. Выбор Орли обусловлен в первую очередь тем, что транспортный узел – один из обязательных компонентов фрейма-сценария ‘путешествие’. При концептуализации

¹² В качестве одного из контраргументов сошлемся на рассказ о двоюродном брате автора-рассказчика-героя из сб. „Наши“, где наблюдается травестирование экзистенциалистских философов [Черняева 2017].

¹³ Продолжая традиции описания “петербургского текста“ в работах Ю. М. Лотмана, В. Н. Топорова, Вяч. Вс. Иванова, Хр. Трендафилов предлагает включить в парадигму текстов „большого города“ „парижский текст“, указав на его ключевые ономастические символы: имена актеров, названия литературных и музыкальных произведений, фильмов [Трендафилов 2013: 36–37].

Орли и Эйфелевой башни семантические коды с положительной оценкой сменяются противоположными. Так, при описании аэропорта солярный („залитая солнцем гладь аэродрома“) и дополняющий его фито- и зоологический, экзотический коды („залитая солнцем асфальтовая дорожка“, похожая „на шкуру леопарда“ из-за того, что ее „пересекали тени елок“ [Довлатов 2018, IV: 135; 153]) уступают место кодам опустошения и примитивного быта („аэропорт напоминал пустырь, что возле Щербаковских бань“ [Довлатов 2018, IV: 153]). Перемена кодов в данном случае продиктована ситуациями приезда (во Францию) и отъезда (в СССР), соответственно, сменой позитива на негатив. По дороге в Париж Красноперов принимает за Эйфелеву башню (как ориентир для плохо знающего дорогу шофера) некий объект, который, по мнению водителя, есть не что иное как „станина для американской баллистической ракеты“ [Довлатов 2018, IV: 136]. Первоначальный комический эффект возникает как результат ошибочного, причем комически гротескного, декодирования, причина которого в неразличении двух сфер – гражданской технико-архитектурной, эстетической (и притом французской), и военной, прагматической, да к тому же американской. Полноценное восприятие комического возможно в результате подключения фоновых знаний о милитаризации Запада при ведущей роли США (реалия, ставшая компонентом советской идеологии противостояния Западу), а также об автостереотипе французов как великой нации и определенном их антиамериканизме, довольно сильном в 1960-е – 1970-е годы.

Показательно, что в центре внимания автора оказываются не культурные достопримечательности Парижа, а **сфера услуг (магазины, гостиницы, места развлечений)**, связанная с такими устойчивыми ассоциатами парижской жизни, как *праздник, развлечения, шик, любовь, легкомыслие, порок, еда* и пр., которые формируют главные направления концептуализации Парижа и Франции.

В состав указанных концептов-фреймов входят: их функции, экстерьер, интерьер, услуги, обслуживающий персонал, посетители, атмосфера. Дополнительным элементом может быть эргоним – реальный или вымышленный (фиктоним). К реальным эргонимам относятся: «универсальный магазин „Балансиага“», где агент покупает нейлоновую рубашку – мечту советских мужчин того времени,¹⁴ и

¹⁴ Микросюжет с нейлоновой рубашкой разрабатывается в ироническом, а затем гротескном, комическо-драматическом режиме, как ритуал получения сакрального

знаменитый ресторан „Максим“, в котором Красноперов знакомится с французскими и итальянскими кинокумирами. Среди фиктонимов: „Фанданго“ (кабаре или стриптиз-клуб) и отель „Невеста моряка“, где останавливается Красноперов.

Наиболее развернут фрейм „Максим“. В отличие от других эмблематичных мест Парижа, проигнорированных автором, здесь задействован богатый прецедентный и интертекстуальный потенциал эргонима, преобразованный С. Довлатовым в игровом режиме. Так, ассоциация „Максим“ – *знаменитости* (см. далее) актуализируется комически, с использованием однокоренного эргонима и антропонима, предполагающего соответствующее знание о том, кто такой В. Е. Максимов: „Кого только не встретишь у „Максима“, – сказал Дебоширин, – любую знаменитость. Весь цвет Парижа. Как-то раз повстречал Владимира **Максимова**¹⁵. Сидит, выпивает...“ [Довлатов 2018, IV: 147]. Название главы «17. Пойду к „Максиму“ я...» – цитата из выходной арии графа Данило из оперетты Ф. Легара „Веселая вдова“: «Пойду к „Максиму“ я, / Там ждут меня друзья, / Там жар сердечный ценят, / Там дружбе не изменят!» Будучи заглавием, т. е. находясь в сильной позиции, цитата предлагает опереточную модель ассоциативного поля „Максим“ (*Париж*) – *праздник*, в реализации которой участвуют как конвенциональные формы, так и индивидуально-авторские. Примером конвенциональных, близких к клишированным, относятся: описания джазовой музыки с участием природной метафоры („подхваченные джазовым вихрем“), движений лакеев – посредством танцевальной метафоры („скользили по залу, огибая танцующих“), световой атмосферы – как контраста „полумрака“, „теней“, „темноты“ и света, белизны („белели столы“; „Плечи женщин, манжеты кавалеров, глаза негритянских джазистов сверкали в темноте, утвердив ее и опровергнув“ [Довлатов 2018, IV: 147]. Использование лексико-синтаксических повторов подчеркивает клишированность образов и придает высказываниям иронические коннотации. Одновременно с этим автор предлагает свои решения. Так, при описании джазового оркестра С. Довлатов прибегает к метафорам

предмета, ставшего невольной причиной смерти собственника, сгоревшего из-за небрежного обращения с огнем („23. Новенький“). И. Сухой справедливо считает это буквализацией упомянутого в тексте клише *сгорел на работе* [Довлатов 2019: 204-205], входящего в идеологему самоотверженного труда советского человека.

¹⁵ Советский писатель-диссидент (1930 – 1996), эмигрировавший в Париж и основавший журнал „Континент“.

физического труда („кларнетист напряженно **сверлил** тишину“, „у контрабаса **вибрировал** Оден Рафф“) и обычных телесных движений („сам Чик Ланкастер **падал** на клавиши рояля“), а также к орнитоморфной метафоре („над барабанами **парил** Джо Морелло“). Катализатором комического эффекта являются орудийные метафоры, созданные на базе полисемантической игры (инструмент – это и ручное орудие для совершения каких-либо работ и музыкальный инструмент), сходства движений мастера и музыканта и объединяющей их функции воздействия на что-либо или кого-либо (см., например, языковая метафора с пейоративной оценкой: *пилить на скрипке*). Комический эффект закрепляется антропоморфным сравнением: („Инструмент был чем-то похож на хозяина“ [Довлатов 2018, IV: 147]) и нагнетанием однотипных синтаксических и образно-метафорических высказываний в пределах сравнительно небольшого текстового отрезка.

При вербализации ассоциации „Максим“ – *эмблематические личности* активно используются как реальные антропонимы (имена джазменов – Джо Морелло, а также звезд итальянского и французского кино – „артистка Лорен“, Кардинале, Анук Эме, Жан Марэ, Бельмондо, Ив Монтан), так и фиктонимы (Чак Ланкастер), за некоторыми из которых кроются реальные имена – Барни Бигард, Вилли Рафф [Довлатов 2011: 344]. Поскольку о „псевдодокументализме“ уже шла речь, обратим внимание на другие аспекты концептуализации „Максима“. Начнем с ассоциации *ресторан – знакомства, флирт, любовь*. Очевидно пародирование клише любовного дискурса – от ситуативных и описательных, связанных с внешностью и поведением звезд, до речевых (см. „22. Стихи и проза“, где любовные прения ведутся в стихотворной форме, т. е. в соответствии с романтическим канонами). В качестве примера приведем фрагмент из внутреннего монолога Красноперова, где подчеркнутая избыточность лексико-синтаксических повторов (анафор и эпифор, их комбинаций), их градация, сочетающаяся с семантическими и стилистическими диссонансами, вплоть до абсурдизмов, создает комический эффект:

Что есть жизнь? – подумал Красноперов. – Что есть жизнь без любви?! Что стоят все мои обиды? Все бывшие муки и нечаянные радости? Все горькие прозрения, улыбки женщин, мятые трамвайные билеты? Все ливни и снега, которые тащил я на плечах? Вся эта жизнь – ничто! Есть лишь тропинка, вьющаяся между запыленных кустов и хижин. Есть лишь тропинка,

устремленная в гору. А там, в конце пути, не монумент, не знамя и не орден. Там – мраморные плечи, диковатые глаза, невыносимый рот Софи... [Довлатов 2018, IV: 149].

Комическое кроется и в самом любовном микросюжете о невероятном, вызывающем ревность мужских кинозвезд, успехе „советского филолога Красноперова“ у кинодив западного кино. Трансформация неопытного в амурных делах „безработного крысоведа“ (чему посвящены 5, 14 и 21 главы о его жизни на родине) в желанного красавца (“Красив, злодей, – шепнула Софи Лорен“) архетипична и восходит к международному фольклорно-мифологическому мотиву превращения „героя, не подающего надежд“ (в *своем мире*) в сказочного принца и мужа царевны после того, как он выдержал испытания, в ряде сюжетов проходящие в *ином царстве*.

Игровая актуализация интерьера „Максима“ простирается от иронии (подчеркивание роскоши и размеров помещения) до травестии, как в случае с „вечнозелеными растениями из хлорвинила“ (под которым „друзья заняли столик“) – травестией райских кущ „заморского царства“. О том, что „Максим“ концептуализируется и как *иной чудесный мир*, сигнализирует „холодная пучина зеркал“, „окунувшись“ в которую, Красноперов с сотоварищами „направились к широкой мраморной лестнице“ [Довлатов 2018, IV: 147]. Здесь задействованы такие семиотические характеристики зеркала, как граница между *своим* и *чужим, внутренним* и *внешним* и т. д. [Зеркало 1988: 4], как вход в *иное измерение*, а также как „семиотическая машина описания чужой структуры“, „пригодного для логических и мифологических построений“ [Зеркало 1988: 5]. Оказиональная метафора погружения в „холодную пучину зеркал“ представляет собой комически абсурдистскую трансформацию узуальной акваметафоры водного зеркала (*зеркало моря, озера, вод* и т.д.) и намекает на родство с „отражением в самоваре“.

Другая ассоциация „Максим“ – *вкусная еда* – соответствует высокой репутации ресторана в реальной жизни. Одна из глав, посвященных „Максиму“, – „18. Чрево Парижа“, – где, по версии автора, находится заведение, отсылает к роману Э. Золя и, соответственно, к *гастрономическим и винным изыскам*, с которыми ассоциируется французская культура. Отметим комический эффект, порожденный буквализацией метафоры (продуктовый рынок „Чрево Парижа“ – удовольствия для желудка в „Максиме“). Здесь вновь

действует принцип „псевдодокументализма“: наряду с реальными кулинаронимами представлены и фиктонимы („Сыр Шарье“, вместо „Шавру“ [Давлатов 2011: 344]). Упоминание „молока парного и харьковских галушек“ соскучившимся по ним Дебошириным создает комический диссонанс, в основе которого – архетипическая и универсальная схема превосходства *своего* над *чужим*, часто используемая автором: *наше* (русское, родное, простое, деревенское, зд.: вкусное) > *чужое* (французское, изысканное, городское, зд.: невкусное). Введение идеологического кода еще более усиливает комический эффект: недовольный бифштексами, Красноперов заявляет, что «из-за такой говядины вспыхнул мятеж на броненосце „Потемкин“». По аналогичной модели превосходства построен мотив „вырождения ихнего стриптиза“ по сравнению с „зорями на Брянщине“ („9. В Париже“)¹⁶, где абсурдизм достигает своего апогея ввиду использования двух несовместимых семантических полей – эротического девиантного и пейзажного – и противоположных коннотаций (агрессивность – лиричность). Первый и последний мотивы аллюзивны по отношению к идиостилю популярной в то время деревенской прозы. Добавим, что архетип превосходства – одна из базовых составляющих советских идеологем/мифологем, как, впрочем, и многих других, в основе которых заложена архетипическая оппозиция *своего* и *чужого*.

Название отеля „Невеста моряка“ („10. Сновидение“) – предположительно отсылка к советскому шлягеру „Шаланды, полные кефали“, где фигурирует Соня, „невеста Кости моряка“. Известное время песня была в опале, поскольку ассоциировалась с „блатным“ одесским фольклором. Возможная аллюзивность названия отеля подкрепляет иронические и пейоративные коннотации. В той же главе в комическом режиме реализуется ассоциация *Парижа (французов, Франции) со свободной любовью и интимными услугами*. Среди приемов создания комического выделим: локализацию эротического (телесного) в сфере виртуального (все происходит в воображении героя), буквализацию метафоры *море любви* („А глаза ее – два ялика, две шляпки, две пироги – звали Красноперова в открытое море удачи“

¹⁶ См. также и другие мотивы: *наше (советское, партийное) мужество и серьезность – французское легкомыслие* („9. В Париже“), *наша (советская) нравственность – их безнравственность, отсутствие венерических заболеваний у нас – их распространенность у них, наше (советское) искусство > их искусство* („15. Разговоры“).

[Довлатов 2018, IV: 138]) и пародирование клише *страсть* с помощью возрастающей градации сексуальной агрессии („якобы ринулся к ней“, „сорвал одежду. Буйно кинул женщину в заросли папоротника“ и т. д.). Сочетание грубости с нежностью („нежными ладонями развел ее колени“ [Довлатов 2018, IV: Там же]) – аллюзия на высокочастотные мотивы интимной близости в „Темных аллеях“ И. А. Бунина (ср., например, в рассказе „Таня“: „Он разъединил ее ноги, их нежное, горячее тепло...“). Принимая во внимание сам сюжет о командировке в архивы И. А. Бунина, наличие интертекстуальных связей с его произведениями вполне предсказуемо.¹⁷

Постоянный учет оппозиции *свое – чужое* позволяет уточнить гетеростереотип француза как легкомысленного человека путем противопоставления его автостереотипу русского. Развертывание семантики *легкомыслия* идет по линии актуализации его синонимов (беззаботности, ветрености) или его ассоциатов – *свободы, веселости, непринужденности* и т. д., позитивность которых смягчает исходную отрицательную оценку (см. мотив незнания шофером дороги на Париж [Довлатов 2018, IV: 136]), но в то же время открывает путь для иронии и комических алогизмов (Дебоширин противопоставляет „шуточкам“ и беззаботности французов удар в мошонку, возвращающий его в советскую жизнь, полную терпения, муки и мужественности [Довлатов 2018, IV: 136–137]).

II. 2. Культура города. Ассоциация *Париж – великая европейская культура* – один из компонентов комплиментарного гетеростереотипа обо всем французском. Он актуализируется путем пародирования идеологемы о превосходстве советской культуры над западной („15. Разговоры“), представленной также в форме пародии на научную дискуссию между Красноперовым и месье Трюмо – „известным французским поэтом, композитором, режиссером“.¹⁸ Комический эффект создается при сопоставлении несравнимых величин

¹⁷ Системность аллюзий на творчество И. А. Бунина („9. В Париже“, „10. Сновидение“) позволяет считать данный мотив интертекстемой, а не топосом (см., например, и другие отсылки к типичным для И. А. Бунина мотивам супружеской измены и бегства одного из партнеров, случайной встречи в ресторане или в „частной горнице“, „речном трактире“ и т. д.). Предполагаем, что название одной из глав „В Париже“ также не случайно совпадает с названием одноименного рассказа И. А. Бунина из „Темных аллей“.

¹⁸ Комический поэтоним Трюмо – типичный пример ономастических игр С. Довлатова. Помимо имитации французской фамилии, поэтический антропоним, образованный от апеллятива *трюмо*, отсылает к семантике зеркальности и отражения.

– Кафки и Федина, Феллини и Эльдара Рязанова, Сальвадора Дали и Налбандяна и т. д. Фигурой помирения становится Бунин¹⁹, архивами которого приехал заниматься Красноперов. Таким образом осуществляется переход от ассоциации *Париж – великая европейская культура* к ассоциации *Париж – эмиграция представителей великой русской культуры*. Согласно советскому гуманитарному канону послесталинской эпохи, избежать обвинений в идеологической невыдержанности, в том числе при изучении творчества писателей-эмигрантов, помогали различные ухищрения, например, идеологически корректные эвфемизмы и псевдотермины типа „духовная репатриация“, который употребляет Красноперов в своей диссертации о Бунине [Довлатов 2018, IV: 145].²⁰ Наряду с этой иронической репликой активное участие в комическо-иронической концептуализации жизни нобелевского лауреата принимают прецедентность и интертекстуальность. Первая – как „псевдодокументализм“ (свидетельства Трюмо, знавшего И. А. Бунина; факты биографии писателя; реакция И. А. Бунина на покраску Успенского собора в Смоленске в светлозеленый цвет в начале 1970-х гг.), вторая – как типы интертекстуальности – от аллюзии до трансформационных практик (травестии) и стилизации. Так, воспоминания месье Трюмо построены на игре с различными текстами-донорами, среди которых известные С. Довлатову воспоминания И. Седых „Далекие, близкие“, где есть глава, посвященная И. А. Бунину²¹, популярные в 1970-е годы беллетризированные мемуары В. Катаева „Трава забвения“, в которых автор весьма фамильярно повествует о своих немногочисленных встречах с Буниным, хрестоматийно известная сцена хвастовства Хлестакова знакомством с Пушкиным, мотивы русской природы в советской деревенской прозе, вложенные в уста И. А. Бунина.

¹⁹ С. Довлатов написал сценарий о Бунине, который отвергли на Леннаучфильме [Довлатов 2018, II: 46–47; Довлатов 2018, IV: 21] явно по идеологическим причинам, поскольку 100-летие со дня рождения писателя-белоэмигранта совпадало с юбилеем В. И. Ленина.

²⁰ Об этом пишет С. Довлатов в гл. “В тени чужого юбилея” („Ремесло“): «Мы выдвинули термин „духовная репатриация“ Бунина и очень этим гордились» [Довлатов 2018, II: 46].

²¹ В рассказанной Трюмо истории с гвоздем Бунина, которым он «нацарапал слово „жопа“ под окнами Мережковского», комически трансформированы история приема Мережковского у Муссолини [Седых 1979: 211], известная долголетия неприязнь писателей друг к другу, использование нобелевским лауреатом ненормативной лексики. Обо всем этом пишет И. Седых в своих мемуарах [Седых 1979: 194, 210].

В главе „11. Нельзя“ концептуализируется еще одно представление советского человека о Западе как *книжном рае*, где есть любая запрещенная или дефицитная в СССР литература: в „газетном киоске“ продают „Доктора Живаго“, которого бдительный агент не разрешает покупать Красноперову, не возражая, однако, против приобретения „порнографических журналов“: „Бери хоть целую дюжину. Эвон на обложке: птеродактиль живет с канарейкой. Покупай на здоровье“ [Довлатов 2018, IV: 139].²² *Книжный рай* – часть положительного гетеростереотипа о свободе и разнообразии западного мира – сталкивается с другим, негативным гетеростереотипом о Париже/Франции как *царстве половой распущенности и аморальности*. Идеологизированный в советское время, этот отрицательный гетеростереотип сопровождался различного рода табу и ограничениями, которые на практике умело избегали, пользуясь нелепостью ряда запретов, где идеолого-политический критерий доминировал над всеми прочими. Именно на выявлении алогичности и абсурдности такого рода табу (показательно в этой связи название главы 11. „Нельзя“) построен диалог у газетного киоска между агентом и Красноперовым: запрещена высокая литература (которая идеологизируется с плюсом или минусом), но разрешена низкопробная, порнографическая, деидеологизированная. Использование орнитоморфного кода, осложненного ахронизмом (крылатая палеорептилия – все еще здравствующая на планете канарейка) и прочими несоответствиями (в размерах, например), при назывании половых извращений заостряет комическое сопоставление несопоставимого („Доктор Живаго“ – птичья порнография) до крайнего, гротескно-смехового предела.

Как и в случае со Стокгольмом, заметное место в концептуализации Парижа занимает **природный и искусственный световой код, в ряде случаев сочетающийся с цветовым**. Природный световой код представлен прежде всего солнцем с его архетипическими идиллизирующими функциями и позитивной оценочностью. Антропоморфные метафоры придают солнцу субъектность: «(...) солнце **отчаянно бросалось** под колеса новенького „Рено“»; „Вечернее солнце

²² Предложение агента отражает реальное положение дел в сфере крепости – слабости идеологических и нравственных табу в СССР во время зарубежных поездок. Автор данной статьи прекрасно помнит, как в детстве (1950-е – 60-е гг.) вернувшиеся из заграничья моряки привозили невинные по нынешним меркам эротические сувениры: авторучки с встроенным изображением стриптизерши, календари, открытки и пр.

припадало к окнам и бортам автомобилей“ [Довлатов 2018, IV: 136, 140]. Теми же функциями наделяются антропоморфные метафоры неба и речных вод („Белые, сияющие воды Уазы²³ несли изысканный груз облаков“ [Там же: 136]), содержащие еще один важный ассоциат Парижа/Франции – *изящество*. Искусственное освещение связано как с интерьером заведений (см. выше ресторан „Максим“), так и с описанием парижских улиц: „зеленоватый отблеск рекламы хвойного мыла“; „вспыхивали и гасли разноцветные огни реклам“; „сверкающая путаница неоновых огней“ [Довлатов 2018, IV: 138, 140, 146]. Огни и отблески реклам служат комплиментарной концептуализации Парижа как *праздника*.²⁴ В такого рода представлении французской столицы участвует и транспорт. Автомобили, будучи обязательным компонентом путешествия, выступают метонимическими знаками *изысканности, французского шика и красивой жизни*: „новенькое Рено“, „дверца фисташкового Рено“; „плоский „Ягуар““; «Обдав Красноперова бензиновой гарью, „Ягуар“ растворился во мраке» [Довлатов 2018, IV: 153].

Индивидуально-авторская концептуализация Запада, Парижа и Стокгольма осуществляется на базе связанных с ними как положительных, так и отрицательных гетеростереотипов, идеологем и мифов, одни из которых были актуальны для официальной, другие – для неофициальной советской культуры 1960-х–1980-х гг. Подчеркнем, что авторская рефлексия распространяется на все перечисленные типы клише, подтверждая неприязнь С. Довлатова к любым из них. При индивидуально-авторской концептуализации указанных концептов господствует комический режим – от иронии до комического гротеска и даже черного юмора. Средствами их достижения являются: „псевдодокументализм“, столкновение несовместимых семантических полей и кодов, лексико-синтаксические повторы, в ряде случаев переходящие в градацию, метафоризация (антропоморфная, орнитоморфная, орудийная и пр.), метонимия; использование богатого потенциала прецедентности и интертекстуальности. Игровая концептуализация Стокгольма и Парижа вполне соответствует первому метафорическому названию повести – „Отражение в самоваре“,

²³ Намеренная ошибка С. Довлатова, который не мог не знать, что Уаза не протекает через Париж.

²⁴ Вполне вероятная интертекстуальная связь темы Парижа как праздника у С. Довлатова с любимым тогда им Хемингуэем („Праздник, который всегда с тобой“) требует отдельного разговора.

фиксирующему внимание на деформации образа как отражения действительности. Предполагаем, что здесь содержится намек на известное клише традиционного (и советского в том числе) литературоведения и искусствоведения – „искусство как отражение действительности“ (профанирующее концепцию миметичности Аристотеля).

ЛИТЕРАТУРА

Арнольд 1999: Арнольд И. В. Семантика. Стилистика. Интертекстуальность. Санкт-Петербург: изд-во Санкт-Петерб. ун-та, 1999.

Гальперин 2006: Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования. Москва: „КомКнига“, 2006.

Глэд 1991: Глэд Джон. Беседы в изгнании. Русское литературное зарубежье. Москва: изд-во „Книжная палата“, 1991.

Голева 2006: Голева С. А. Лингвокультурологический и ономастический компоненты концепта „город“ в русском и английском языках. Автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филолог. наук. Москва, 2006.

Довлатов 2011: Довлатов С. Иная жизнь. Сост. И. Сухих. Санкт-Петербург: „Азбука“, 2011.

Довлатов 2018: Довлатов С. Собрание прозы в четырех томах. Санкт-Петербург: „Азбука“, „Азбука-Аттикус“, 2018.

Зеркало 1988: К семиотике зеркала и зеркальности (предисловие). // *Зеркало. Семиотика зеркальности. Труды по знаковым системам*. XXII. Тарту (Уч. записки Тартуского гос. ун-та), 1988.

Кржижановский 1931: Кржижановский С. Поэтика заглавий. Москва: „Никитские субботники“, 1931.

Кулигина 2013: Кулигина Т. И. Вербализация концепта „Запад“ в художественном тексте // *Вестник Нижегородского университета им. Н. И. Лобачевского*, 2013, №1 (2). Филология, с. 148-150.

Кръстева 2012: Кръстева Д. Неканоничният Жуковски // *Класика и канон в руската литература. Българският поглед*. Сб. Текстовете. София: „Факел“, 2012, с. 38-47.

Лю Цзюань 2005: Лю Цзюань. Путешествие. // *Антология концептов, т.2*. Под ред. В. И. Карасика, И.А. Стернина. Волгоград: „Парадигма“, 2005, с. 240-254.

Поливанов 2010: Поливанов А. С. „Псевдодокументализм“ в русской неподцензурной прозе 1970-х–1980-х годов. Автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филолог. наук. Москва, 2010.

Пропп 1986: Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки. Ленинград: изд-во Ленинградского ун-та.

Свинкина 2016: Свинкина М. Ю. Градуальная оппозиция „свой – иной, другой, чужой“ в русском и немецком языках. // *Научный диалог*, 2016, №6 (54). Екатеринбург: Центр научных и образовательных проектов, 2016, с. 94-105.

Седых 1979: Седых А. Далекие, близкие. 3-е изд. New York, 1979.

Сорокин 1982: Сорокин Ю. С. Текст: цельность, связность, эмотивность. // *Аспекты общей и частной лингвистической теории текста*. Москва: „Наука“, 1982, с. 61-74.

Сухих 2019: Сухих И. Н. Довлатов: время, место, судьба. Москва: Группа Компаний „РИПОЛ классик“/“Пальмира“, 2019.

Трендафилов 2013: Трендафилов Х. Петербургский текст и неговата предистория. // *Класика и канон в руската литература. Чуждият поглед*. Сб. текстове и документи. София: „Факел“, 2013, с. 30-50.

Феномен 2015: Феномен творческой неудачи. Под общ. ред. А. В. Подчинова и Т. А. Снигиревой. 2-е изд., испр. и дополн. Екатеринбург: изд-во Уральского ун-та, 2015.

Федотова 2006: Федотова Ю. В. Проза С. Довлатова: экзистенциальное сознание, поэтика абсурда. Автореф. дисс. на соискание уч. степени канд. филолог. наук. Череповец, 2006.

Черняева 2017: Черняева Н. Г. Философемы экзистенциализма в сборнике С. Довлатова „Наши“ (Рассказ о двоюродном брате Борисе). // *Проблемы теории, практики и дидактики перевода*. Сб. науч. трудов. Серия „Язык. Культура. Коммуникация“. Вып. 20. Т. II. Нижний Новгород: НГЛУ, 2017, с. 294-304.

Четверикова 2009: Четверикова О. В. Образно-метафорическая структура концепта ‘жизнь’ в поэзии М. Цветаевой // *Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена*, 2009, №110, с. 156-162.

Genette 1982: Genette G. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Edition du Seuil, 1982.

ПРЕДМЕТНЫЙ КОД ДВОРЯНСКОЙ КУЛЬТУРЫ В ФИЛЬМЕ „ДНИ ТУРБИНЫХ” (1976)

Наталия Няголова
Великотырновский университет, Болгария
Московский государственный университет, Россия

THE OBJECT’S CODE OF THE RUSSIAN NOBILITY’S CULTURE IN THE FILM “THE DAYS OF THE TURBINS” (1976)

Natalia Nyagolova
University of Veliko Turnovo, Bulgaria
Moscow State University, Russia

Abstract: The article explores the mechanism of semiotisation and reconstruction of the lifestyle of Russian nobility (*dvorjanstvo*) in M.A. Bulgakov’s play “The Days of the Turbins” and its 1976 film adaptation. This mechanism is considered an indicator of certain aesthetic and ideological trends in the Soviet cinema of the 20th-century 70s. On the one side, the objects’ world in the film creates a model of the “ideologised lifestyle” of the noble officers’ corps, reflecting the “mutual penetration of lifestyle and culture”, and on the other, the presented model reflects the intersemiotic translation of the literary text into cinematic language, wherein a series of inconsistencies and substitutions are inevitable to occur.

Key words: poetics, Russian nobility culture, dramaturgy, film adaptation, semiotics

Объектом анализа в нашей статье является изображение дворянского быта в пьесе М. Булгакова „Дни Турбиных” и ее экранизация 1976 года. Многие исследователи творчества писателя уже обратили внимание на специфику обстановки Турбинского дома в данном произведении¹. В своей книге „В мире Булгакова” В. В. Химич пишет:

Вещная среда в произведениях писателя чужда объективности: при всей кажущейся подчас почти полной ее адекватности реальности, все предметы внешней обстановки лично интерпретированы, и эта ценностно напряженная выразительность наполняет изображение мира вещей “присутствием человека”, равно осязаемым как в повествовании и описании, так и в сформированном с помощью предметной конкретики слове лирических монологов [Химич 2003: 220].

¹ Разные аспекты предметного мира в текстах Булгакова исследуются в работах Ю. М. Лотмана, Е. Е. Бирюковой, А. А. Кораблева, А. В. Щитова, М. Шнеерсона, М. С. Петровского, Е. А. Яблокова и др.

Существующие критические интерпретации образа дома в произведении Булгакова объединяются вокруг нескольких основных пунктов:

– Дом во всех его формах занимает центральное место в художественном мире произведения.

– В раннем творчестве Булгакова образ дома приобретает измерения т.н. „дома-гнезда” – пространства „семьи, круга людей, считающих себя родными не только по крови, но и по духу и обычаю” [Щукин 2000: 605].

– В изображении топоса дома в раннем творчестве Булгакова ощутима связь с традицией русской литературной классики, изображающей дом как „одушевленный объект” [Van Baak 2009: 10], как „гармоничную модель единства трех ипостасей (бытовой, бытийной и духовной)” [Поляркова 2005: 17], подверженную разрушению.

– Изображение дома Турбиных, „в котором живы традиции русской дворянско-патриархальной культуры” [Щитов 2007: 82], несет характеристики герметичности и стойкости, закодированные в метафоре „корабля”.

Должны отметить, что экранизация Басова не является первой экранизацией пьесы М. А. Булгакова. В 1969 году выходит на экран итальянская черно-белая экранизация „Дни Турбиных” („I giorni dei Turbin”) режиссера Едмо Фенолио (Edmo Fenoglio). В фильме присутствует целый ряд особенностей, связанных с политическим контекстом „левоцентризма” в Италии 1960-х годов – масштабное документально-историческое введение, в котором представлены революционные процессы после Октября 1917 года в России и в Украине на фоне мелодии „Интернационала”; довольно демократичное общение между героями, исключая военную и сословную иерархию; обрисовка романа Елены Васильевны (Л. Негрони) и Шервинского (Л. Каполикио) в игривом, витальном ключе.

Экранизация Владимира Басова 1976 года, несмотря на довольно строгое отношение к тексту оригинала пьесы, вносит некоторые изменения, обусловленные периодом возникновения фильма, брежневской эпохой застоя. Режиссер ставит булгаковский текст в нарративную историческую рамку, привлекая материал из романа „Белая гвардия”, сокращает вторую картину второго действия пьесы,

изменяет некоторые музыкальные вставки. Басов подробно разрабатывает сцену с молитвой Елены перед иконой Богоматери, взятую из романа, располагая ее в ночь перед выступлением дивизиона. В целом, религиозное чувство героини в фильме освещено весьма глубоко и выразительно. После „Андрея Рублева” Тарковского, в советском кино 1970-х, в разных художественных контекстах, начинает появляться христианская символика – типичный пример – финал „Неоконченной пьесы для механического пианино” Н. Михалкова, изображающий освещенный восходящим солнцем нательный крестик на спине гимназиста Пети.

Басов пользуется интересным механизмом реконструкции и семиотизации дворянского быта в фильме, являющимся индикатором определенных эстетических и идеологических тенденций в советском кинематографе 70-х годов. С одной стороны, предметный мир фильма строит модель „идеологизированного быта” дворянского офицерства, отражающую „взаимопроникновение быта и культуры”, при котором отдельные элементы становятся „сгустками отношений между людьми и в этой своей функции способны приобретать символический характер” [Лотман 1994: 5-15]. С другой, данная модель отражает интерсемиотический перевод [Лиходкина 2017: 128] литературного текста на язык кинематографа, при котором неминуемо возникает ряд несоответствий и замен, что характерно и для межъязыкового перевода.

После „оттепели” в кино СССР наступает новый, не менее важный этап его развития. Эпоха застоя (1968-1985) вносит новые акценты в поэтику кинокартин. Помимо интереса к среднему, маленькому герою повседневности, сменившего незаурядных, возвышенных героев 60-х, появляется небывалый режиссерский интерес к экранизациям русской литературы. В 70-х годах осуществлен целый ряд фильмов по произведениям Чехова, Гончарова, Толстого, Тургенева, Островского. Обыкновенно авторами подобных экранизаций становятся выдающиеся режиссеры 70-х – И. Хейфиц, П. Тодоровский, Э. Лотяну, А. Кончаловский, Н. Михалков, И. Таланкин и др. Данные экранизации создают своеобразное „ретро эпохи застоя” [Леонтьева 2004: 335], отвечая образами русской классики исканиям советской интеллигенции 70-х. Важная особенность кинокартин – постепенное отталкивание от социалистического реализма в изображении дворянской среды, интерес к психологической, надклассовой проблематике. Критическое отношение к дворянству не могло быть

вполне игнорированно, но оно остается как-то на периферии художественного изображения, отступая центральное место дефиниции „вечных истин” и параллелизации нравственных коллизий героев и современников. Данный процесс реабилитации дворянского образа жизни имеет свои корни еще в периоде „оттепели“. „Война и мир” С. Бондарчука и „Анна Каренина” А. Зархи изображают героев Толстого в духе ищущих смысла экзистенции интеллигентов-шестидесятников, проблематизируя не только историческую, но и личностную логику происходящего на экране.

Триумфальное возвращение русской литературы на советский экран провоцировано и другой причиной – изменением вкусов кино- и телевизионной публики. Страдающие дворянские герои, оказавшиеся в жизненном тупике, вполне соответствуют состоянию послеоттепельного крушения надежд, которое владеет советскими интеллигентами, уставшими от „партсобраний и любовных коллизий в ходе борьбы за урожай, заполнивших кинопрокат” [Леонтьева 2004: 336]. Пиетет к экранизациям в 70-е годы 20 века, по мнению Ю. Хомяковой, имеет еще одно основание, связанное с самим развитием соцреалистического метода – в это время он входит в глубокий кризис [Хомякова 2009: 79]. Естественной реакцией на „дряхлеющий социалистический реализм” стал неистовый интерес к экранизациям русской и зарубежной классики, которая „позволяла в рамках законности отступить от догм канона” [Хомякова 2009: 80].

Именно в 70-е годы осуществляется категорический прорыв и в сфере критической рецепции творчества Булгакова, осуществленный благодаря трудам В. Лакшина, М. Чудаковой, Л. Яновской, дающие произведениям писателя „более справедливую интерпретацию”, не отрывая их от „той ситуации, которой они рождены и которую будут нести в себе во все времена” [Воздвиженский 1982: 123].

В 70-е годы наблюдается некоторое смягчение исторических стереотипов советской культуры и в первую очередь нюансированное изображение образа „врага”. Еще в период „оттепели” появляются героини-белогвардейцы, которым советская публика в состоянии симпатизировать („Служили два товарища”, „Бег”, „Адъютант его Превосходительства”). Стереотипные „враги” – фашисты и „белые” – в 70-е годы отступают место неординарным и достойным героям-противникам – Мюллеру Л. Броневого, Шелленбергу О. Табакова, Виктору Воронцову А. Кайдановского, Вадиму Рощину М. Ножкина.

В контексте данных процессов выходит в свет экранизация „Дней Турбиных” В. Басова. Актерский состав трехсерийного фильма включает целую плеяду незаурядных экранных лиц – Андрей Мягков, Андрей Ростоцкий, Валентина Титова, сам Басов, Василий Лановой, Олег Басилашвили, Петр Щербаков, Сергей Иванов, большинство которых уже прочно связано в глазах публики с миром классических произведений – „Братья Карамазовы”, „Анна Каренина”, „Война и мир”, „Метель”, „Живой труп” и др.

Кроме актерского кастинга, фильм Басова выигрывает и в плане изображения предметной обстановки. Предметы превращаются в равноправных героев фильма и таким образом отражают не только особый статус булгаковской предметности, но и подчеркнутый интерес советского человека 70-х к сфере быта и интерьера в частности.

Между романом „Белая гвардия” и пьесой „Дни Турбиных”, как известно, имеется генетическая связь, однако, поэтика обоих произведений демонстрирует и ряд расхождений. В романе цветовая гамма довольно „пестрая” (белое, розовое, зеленое, красное), но в пьесе колористика становится намного строже и имеет иные акценты. В фильме можно обнаружить незначительное на первый взгляд несоответствие с оригинальным текстом пьесы. В сцене застолья, после отъезда Тальберга в Берлин, Мышлаевский произносит восторженную реплику к Елене Васильевне, на которую она насмешливо отвечает:

Мышлаевский. Ты замечательно выглядишь сегодня. Ей-Богу. И капот этот идет к тебе, клянусь честью. Господа, гляньте, какой капот, совершенно зеленый!

Елена. Это платье, Витенька, и не зеленое, а серое.”
[Булгаков 2005: 458].

В той же самой реплике в фильме, однако, цвета меняются местами:

Мышлаевский. Ты замечательно выглядишь сегодня. Ей-Богу. И капот этот идет к тебе, клянусь честью. Господа, гляньте, какой капот, совершенно серый!

Елена. Это платье, Витенька, и не серое, а зеленое.²

² „Дни Турбиных”, х/ф, реж. В. Басов, оператор И. Миньковецкий, Л. Крайненков, композитор В. Баснер, СССР, Мосфильм: Торческое объединение телевизионных фильмов, 3 серии – 223 мин., цветной, язык – русский.

Данное несоответствие, на наш взгляд, связано с „зеленой” визуальной стилистикой фильма. В изображении интерьера доминируют элементы разных оттенков зеленого цвета – зеленые обои во всех комнатах, зеленое сукно ломберного стола, зеленые занавески, зеленая лампа – любимая деталь в текстах Булгакова, имеющая автобиографические корни.

Доминанция зеленого цвета связана с миром дворянского офицерства в пьесе – униформы героев имеют зелено-коричневый „защитный” [Ривовш 1990: 268] цвет. Вся первая серия проходит на фоне зеленого интерьера с задернутыми порттьерами, с закрытыми дверями между комнатами, с накоплением мебели и приглушенным освещением. Настоящий маленький лабиринт в духе Чехова – „Какой-то лабиринт – разбредутся все и никогда никого не найдешь” [Чехов 1978: 98]. Всепоглощающий людей, голоса, тайны дом. Скорее, этаж дома. В изображении дворянского „гнезда” у Булгакова сохраняются хорошо знакомые из чеховских пьес значения ‘метание’ и ‘безысходность’, но дом теряет единство дворянского интерьера с „экстерьером сада/парка усадьбы, являющимся системой из эмблем, выявляющих фамильный и личностный кризис русской дворянской культуры конца XIX века” [Крysteва 2014: 181].

Под квартирой Турбиных режиссер располагает семью соседей – киевских мещан, которые спят, негодуют, прячут в тайник свои накопленные сокровища и называются именами героев из романа „Белая гвардия” – Лисович (В. Чекмарёв) и Ванда (М. Криницына). Эти соседи становятся одним из олицетворений внешнего, чужого, враждебного во всех смыслах слова мира для турбинского круга.

Среди зеленой пелены интерьера квартиры вспыхивает несколько акцентов другого цвета – алые розы тайной любви Шервинского, красное волтеровское кресло, бордовая шаль Елены...Эти яркие вспышки среди всеобщей защитной окраски напоминают, что жизнь продолжается, вопреки всему безумию за стенами дома.

Предметный мир фильма строится на нескольких механизмах, которые выявляют отдельные стороны семиотизации дворянского быта.

Одним из этих механизмов является неустанное переодевание. Оно связано с карнавальным началом, с „процессом изменения жизненного порядка – это настоящая карнавальная жизнь [...] одним из принципов которой является шутовское увенчание и развенчание” [Баринава 2012: 111]. Но эта внешняя карнавализация имеет и свою

невидимую трагическую сторону, она „вырастает в идею внутреннего преобразования” [Лакшин 1989]. Оперетная политическая ситуация гетманской Украины предполагает такое же поведение и у героев, становящихся невольно участниками нелепого водевиля.³ Мышлаевский появляется в чалме и халате после заморозжения на позициях в Слободке. В самом критическом моменте петлюровец называет Николку „циркачом” из-за его балаганного скока с перил, который спасает ему жизнь. Шервинский накануне наступления красных приходит в рванном пальто и калошах, под которыми спрятан его фрачный костюм оперной звезды. Сама Елена несколько раз меняет свои туалеты и в конце концов, после обещания стать женой Леонида, надевает в фильме то „серое вечернее платье”, о котором грезил Виктор еще в начале первой серии. „Вся жизнь наша рушится, все пропадает, валится”, но суровая логика жизненного Вертепа требует новых роль и тот, который не готов их исполнять, оказывается вне его действия. Алексей Турбин стремится сохранить неизменно свою роль офицера и дворянина до конца и поэтому погибает. Мотив переодевания как метафора политической мимикрии, в 70-е годы воспринимается советским зрителем вполне адекватно, поскольку он несет в себе „жизненность”⁴, необходимую для сохранения человека в любой репрессивной системе.

Другой механизм, которым пользуется В. Басов, чтобы выявить особый, феноменологический статус булгаковского предмета, – это крупные планы. Эпизоды, заполненные единственной вещью, создают эффект гипертрофического нарастания предмета до статуса героя и демонстрируют точку зрения субъективного взгляда. Елена ждет напряженно Тальберга и в этот контекст вмонтирован эпизод с барочными каминными часами. Аллегорическая женская фигурка на часах подсказывает, что на них смотрит Елена и они приобретают смысл символа женского ожидания. В кульминационный момент сцены поцелуя Шервинского и Елены, камера фиксирует вазу с розами в углу. Елена их назовет „дивными”, а в романе „Белая гвардия” они приобретут более яркий эпитет – „знойные”. В творчестве писателя роза является знаком „счастливой и разделенной любви” [Сивуда 2006: 119]

³ Подробнее об этом см. Петровский, М. Мастер и город. Киевские контексты Михаила Булгакова, 1989, с. 90; Яблоков, Е. Художественный мир Михаила Булгакова, Москва, 2001, с. 34-35.

⁴ По мнению Т. Леонтьевой, то же самое привлекает советскую публику и в ранних фильмах Н. Михалкова [См. Леонтьева 2004: 336].

– образ, вполне подходящий для полноценного представления эмоциональной сцены. Во время пения романса „Белой акации гроздь душистые” – лейтмотивная музыкальная тема фильма – камера бродит по лицам героев, чередуя их с находящимися в комнате предметами. Синопис движения камеры начинается с внесения самовара Николкой, сразу после этого Шервинский начинает петь, лицо курящего Студзинского – лицо Лариосика – лицо Николки с гитарой – Алексей – за ним поющая Елена на фоне роз – страстно смотрящий на нее Шервинский – Мышлаевский, приподносящий рюмку водки к губам – офицерская верхняя одежда в передней и повешенные сабли на вешалке из оленьих рогов – самовар и ваза с цветами – лампа под зеленым абажуром – фарфоровая и стеклянная посуда на столе – горящий в камине огонь. Движение камеры на фоне романса (являющийся гимном и красных, и белых во время Гражданской войны) выявляет весь мир Турбинского дома, весь Ноев ковчег исчезающей русской дворянской культуры, в котором люди и вещи срались друг с другом, и в котором через зеркало быта „мелкие, кажущиеся порой разрозненными бытовые детали освещают светом большие исторические события” [Лотман 1994: 10].

Немало написано о связи булгаковской драматургии с литературной традицией 19 века. В плане предметности фильм Басова пользуется одним совершенно чеховским приемом – созданием своеобразных семантических предметных рядов. Такой ряд в экранизации развертывается в связи с семантическим полем мебели сиденья. В своем исследовании «„Стулевая” экспозиция как форма общности русской и западноевропейской литератур» О. Г. Лазареску подробно рассматривает функции стула и его функциональных эквивалентов в драматургии Пушкина, Чехова и Ионеско. Исследовательница анализирует потенциал предмета выступать в драматургическом тексте в роли „первовещи”, нагруженной „глубоким экзистенциальным смыслом” [Лазареску 2002: 134]. Драматургия Булгакова продолжает тенденцию усвоения и семиотизации быта, превращая бытовые элементы в ритуальные предметы культуры. Сразу бросается в глаза изобилие мебели сиденья в фильме. Они самые разнообразные по стилю, функциям, характеристикам. Многие сцены в доме Турбиных актеры исполняют сидя. Первая мизансцена представляет Николку, сидящего на маленьком стулике у камина и рядом с ним Алексея, рассматривающего карту, подогнув ноги в кресле.

Самые душевные диалоги персонажи ведут, сидя на ампирных стульях с высокими спинками в столовой. В такой обстановке турбинский круг ужинает, там же обсуждают свой будущий брак Шервинский и Елена, доверяют друг другу последние слухи о положении в городе. В креслах, глубоких, обитых штофом и бархатом, герои уютятся в минуты одиночества, ожидания, сомнения... В кресле размышляет тревожный полковник Турбин, на кабинетной кушетке он лежит, исполненный омерзения к бегству Тальберга. В пурпурном волтеровском кресле Лена слушает любовное объяснение Шервинского. В каждой комнате дома – диван, один из самых любимых предметов русского дворянского быта, сохраняющий „память о мифологической символике сна и покоя” и актуализирующий „значения ‘дом’, ‘уют’, ‘телесное наслаждение’“ [Чавдарова 2007: 61]. Но диваны в доме Турбиных остаются на протяжении всего фильма пустыми. Даже перед разлукой супруги Тальберг не садятся рядом на диван в комнате, а занимают противоположные стороны французской кровати, доказывая своей позой разлад и непонимание между собой.

В 70-е годы на авансцену советского кинематографа выходит заурядный герой. После лирического, визуально насыщенного кино „оттепели”, приходит время сюжетных картин, от которых, мимо прочной нарративной цепи, зритель ожидает психологической глубины образов, доходящей до мелодраматического надрыва. Но именно в это „застойное время”, в хорошо знакомых сюжетах русской литературы, во вполне узнаваемых кинематографических и телевизионных жанрах и форматах, появляется какой-то новый язык изображаемого мира, который современник быстро и безошибочно усваивает. Довольно часто эта многозначность связана именно с предметным кодом картин. В своей статье „Искусство алиби: 17 мгновений весны в свете нашего опыта” М. Липовецкий объясняет следующим образом огромный успех культового сериала Татьяны Лиозновой: «Воплощенная Штирлицем артистическая медиация между советским и „буржуйским”, между войной и миром, между службой и бытом как нельзя более точно соответствовала культурным и социальным функциям позднесоветской интеллигенции, а главное – ее самосознанию» [Липовецкий 2007]. Дальше исследователь утверждает, что, несмотря на сходства с Штирлицем, главный герой „Адьютанта его Превосходительства” проигрывает в плане популярности из-за недостаточности „мифологического поля”, которое создает Гражданская война в

сравнении с Второй мировой в советской культуре. Однако, статистика производства сериалов и фильмов, основанных на событиях Гражданской войны, с 30-х по 90-е годы в кино СССР противоречит данному утверждению. (В начале 21 века их еще больше.) И дело не только в количестве продукции, дело в их кинематографическом качестве. Фильм „Дни Турбиных” В. Басова – одна из полноценных попыток показать на советском экране 70-х годов белогвардейский дворянский круг как „наших ненаших”, обратный вариант архетипу Штирлица, который воспринимался как „наш человек” в эсесовской униформе и с западным шиком. Заодно с культурой, воспитанием, кодексом чести и возвышенной эмоциональностью, значимую роль для этой реабилитации дворянского сословия в глазах позднесоветского зрителя сыграла и реконструкция быта. Красота, возвышенность, театральность и многозначность аристократического мира вещей способствует парадоксальному сближению позднесоветского интеллигента с мироощущением „унылых дворян”, с отчаянием „лишних людей”, со скептицизмом „чеховщины”, с потерянной в горниле войн и революций когортой Турбиных.

ЛИТЕРАТУРА

Баринова 2012: Баринова К. В. Проявление карнавализованного сознания в отечественной драматургии 1920-х годов. // *Вестник Томского государственного педагогического университета (TPSU Bulletin)* 2012, 3 (118), с. 110-117.

Булгаков 2005: Булгаков М. А. Дни Турбиных. // *Москва краснокаменная. Театральный роман. Дни Турбиных*, Москва: „Олма – пресс“, 2005.

Воздвиженский 1982: Воздвиженский В. Г. Пределы интерпретации. Наследие Михаила Булгакова в истолковании критики 70-х годов. // *Литературно-художественный процесс 70-х годов в зеркале критики*. Москва: Издательство Московского университета, 1982, с. 112-123.

Кръстева 2014: Кръстева Д. Душата на вещите и „залезът на дворянската култура”, интерьер и емблематика на „дворянското гнездо” в драмите на Чехов. // Д. Кръстева. *Из тематичните паркове на руската култура и литература*, Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски”, 2014, с. 165-183.

Лазареску 2002: Лазареску О. Г. Стулеватая экспозиция как форма общности русской и западноевропейской литератур. // *Три сестры – 100 лет*, Москва: „Наука“, 2002, с. 129-135.

Лакшин 1989: Лакшин В. Я. Мир Михаила Булгакова [https://www.e-reading.club/chapter.php/1023259/15/Lakshin - Mir Mihaila Bulgakova.html](https://www.e-reading.club/chapter.php/1023259/15/Lakshin_-_Mir_Mihaila_Bulgakova.html) [Дата обращения 5.07.2022].

Леонтьева 2004: Леонтьева, Т. Г. Жестокий роман с историей (о творчестве Н. Михалкова). // *История страны – история кино*. Москва: „Знак“, 2004, с. 331-348.

Липовецкий 2007: Липовецкий М. Искусство алиби: „Семнадцать мгновений весны“ в свете нашего опыта. // *Неприкосновенный запас*, 2007, 3 (53), <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/li16.html> [Дата обращения 5.07.2022].

Лиходкина 2017: Лиходкина И. А. Отражение литературных образов в кинематографе или особенности интерсемиотического перевода. // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, Тамбов: „Грамота“, 2017, № 3(69): в 3-х ч. Ч. , с. 128-130.

Лотман 1994: Лотман Ю. М. Беседы о русской культуре: Быт и традиции русского дворянства (XVIII-начало XIX века). Санкт-Петербург: „Искусство“, 1994, с. 5-15.

Пояркова 2005: Пояркова Н. С. Дом и мир в прозе М. А. Булгакова, Диссертация на соиск. научной степени кандид. филолог. наук, МГУ, Москва, 2005.

Ривош 1990: Ривош Я. Н. Время и вещи: Иллюстрированное описание костюмов и аксессуаров в России конца 19 начала 20 века. Москва: „Искусство“, 1990.

Сивуда 2006: Сивуда О. Символика „растительного кода“ в романе „Мастер и Маргарита“. // *Anzeiger für Slavische Philologie* (XXXIV) 2006, с. 115-130.

Химич 2003: Химич В. В. В мире Булгакова. Екатеринбург: Издательство Уральского университета, 2003.

Хомякова 2009: Хомякова Ю. Книжное кино. Экранизации литературных произведений (1968-1985). // *После оттепели. Кинематограф 1970-х*. Москва: „НИИК“, 2009, с. 74-147.

Чавдарова 2007: Чавдарова Д. Семантика дивана в русской литературе XVIII-XIX веков. // *Интериорът във фолклора, литературата, изкуството/културата*. Шумен: УИ „Епископ Константин Преславски“, 2007, с. 60-70.

Чехов 1978: Чехов А. П. Дядя Ваня: Сцены из деревенской жизни в четырех действиях. // *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Сочинения: В 18 т.* / АН СССР. Институт мировой литературы им. А. М. Горького. Москва: „Наука“, 1974—1982. Т. 13. Пьесы. 1895—1904. Москва: „Наука“, 1978. с. 61-116.

Щитов 2007: Щитов А. В.: Аудиовизуальная выразительность в пьесе М. Булгакова „Дни Турбиных“. // *Вестник Томского государственного педагогического университета*, 2007, Выпуск 8 (71). Серия: Гуманитарные науки (Филология), с.81-85.

Щукин 2000: Щукин В. Г. Спасительный кров. О некоторых мифопоэтических источниках славянофильской концепции Дома. // *Из истории русской культуры*. Москва: „Языки русской культуры“, 2000. Т. V (XIX век). С. 589-609.

Van Baak 2009: Van Baak J. *The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration*. Amsterdam and New York: Rodopi, 2009.

**АНАЛИЗ
НА ХУДОЖЕСТВЕННИЯ
ТЕКСТ**

**АНАЛИЗ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО
ТЕКСТА**

**КОМИЧЕСКИЙ РАССКАЗ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО „ЧУЖАЯ
ЖЕНА И МУЖ ПОД КРОВАТЬЮ“
(Опыт целостной характеристики)**

Б. Н. Тихомиров
Литературно-мемориальный музей Ф. М. Достоевского, С.-Петербург,
Россия

**DOSTOEVSKY'S COMIC STORY „ANOTHER MAN'S WIFE AND A
HUSBAND UNDER THE BED“
(Attempt of Holistic Characterization)**

Boris Tikhomirov
F. M. Dostoevsky Literary-Memorial Museum
in St. Petersburg, Russia

The article contains comprehensive analysis of the early (1848) work by F. M. Dostoyevsky, „Another Man's Wife and a Husband Under the Bed“. The content of the almost solitary entirely humorous story written by Dostoyevsky before his imprisonment, is revealed in deep connection with the author's other works of the 1840s. Under the vaudeville surface are noticeable serious moral-psychological problems, defined by Dostoyevsky himself as "the innermost secrets of the human soul“. The analysis of the story confirms M. Bachtin's thesis, according to which in Dostoyevsky's work „the author's conception of character is a *conception of Word*“.

Key words: F. M. Dostoevsky, early prose, „Another Man's Wife and a Husband Under the Bed“, humor, narrative structure, dialogue, „poetics of rank“, collision of human and official in the character

Достоевский обыденному сознанию представляется писателем мрачным, даже депрессивным. Постараюсь показать, что это далеко не так, обратившись к раннему рассказу писателя, созданному еще в докаторжный период, известному современному читателю под названием „Чужая жена и муж под кроватью“. Произведение это, не привлекавшее пристального внимания исследователей, является бесспорным шедевром юмористики Достоевского. И в то же время в этом рассказе, пожалуй единственном в прозе писателя 1840-х гг., где безраздельно господствует смеховая стихия, автор разрабатывает главную свою художническую задачу, которую в конце творческого пути определит как „изображение всех глубин души человеческой“ [Достоевский 1972–1990, т. 27: 65].

У рассказа, который явится предметом дальнейшего рассмотрения, необычная творческая история. Первоначально в журнале „Отечественные записки“, где в 1840-е гг. печаталось большинство произведений Достоевского, было опубликовано два самостоятельных рассказа: в январском выпуске за 1848 г. рассказ „Чужая жена. (Уличная сцена)“, повествующий о комических злоключениях петербургского чиновника средней руки Ивана Андреевича Шабрина, а в конце года, в ноябрьской книжке, – рассказ „Ревнивый муж. (Происшествие необыкновенное)“, знакомящий с новыми приключениями этого же персонажа. В 1860 г., готовя после возвращения из Сибири двухтомное собрание своих сочинений, писатель переработал эти рассказы и объединил их в одно произведение под новым названием – „Чужая жена и муж под кроватью“. Возникшая в результате бинарная композиция, моделирующая контрастное соотношение двух отдельных эпизодов, оказалась чрезвычайно содержательной и выразительной в художественном отношении.

Как и раньше, писатель сохраняет в „Чужой жене...“ верность петербургской теме, общей практически для всех его произведений 1840-х гг. Однако получает она здесь совершенно новую разработку. Комические черты, детали, повествовательные пассажи встречались и в прежних произведениях писателя. Но там юмор вступал в сложное взаимодействие с серьезным, далеко не комическим сюжетом, лишь оттеняя общий драматизм содержания, внося специфические, иногда щемящие штрихи в обрисовку ситуаций, в которых оказывались бедствующие на разный лад герои Достоевского, начиная с Макара Деушкина и господина Голядкина. В „Чужой жене...“ с первых и до последних строк царит безудержная веселость, и возникает впечатление, что автор рассказа решительно порывает с проблематикой своих прежних произведений.

„[...] Весь рассказ состоит из диалогов и построен в жанре легкого водевиля“, – справедливо отмечают исследователи. „Пикантные приключения ревнивого обманутого мужа описаны автором в легком жанре Поль-де-Кока“ [Мочульский 1995: 258]. С этим не приходится спорить. И тем не менее мы не поймем, какое место „Чужая жена и муж под кроватью“ занимает в творчестве Достоевского докаторжного периода, если не выявим подспудные, глубинные связи этого комического рассказа с проблематикой и художественным строем других его произведений 1840-х гг.

Одна переключка, впрочем контрастная, сразу же бросается в глаза. В том же 1848 г. писателем был опубликован грустный рассказ „Елка и свадьба“, заканчивающийся сценой венчания пожилого господина в значительных чинах и юной девушки, которой едва исполнилось шестнадцать лет, но за которой было дано родителями пятьсот тысяч приданого. В последнем абзаце в „детском, невинном облике“ невесты автором акцентировано „что-то донельзя наивное, неустановившееся, юное и, казалось, без просьб само за себя молившее о пощаде“ [Достоевский 1972–1990, т. 2: 101]. В рассказе „Елка и свадьба“ в традиционной для литературы XIX в. ситуации, обычно именуемой „неравный брак“, Достоевский подчеркивает ее трагическую сторону. В „Чужой жене...“ эта же ситуация оборачивается своей комической стороной: Глафира Петровна, юная ветреная жена солидного господина Шадрин, беззастенчиво обманывает своего пожилого супруга, а он, мучимый приступами ревности и уязвленного самолюбия, выслеживает ее, попадая в ситуации одна нелепее другой.

Это, однако, пока еще связь тематическая, лежащая на поверхности. Обратимся к повествовательной структуре произведения. Рассматривая название рассказа в окончательной редакции – „Чужая жена и муж под кроватью“, – исследователи традиционно отмечают его близость водевильной традиции, вспоминая такие шедшие на петербургской сцене в 1830–1840-е гг. водевили, как „Муж в камине, жена в гостях“ (1836), „Жена за столом, муж под столом“ (1840), „Муж плачет, жена скачет“ (1853) и т. п. (см.: [Вольф 1877: XV, XXI, XXII (отд. паг.)]). Это также трудно отрицать. Однако важнее отметить иное.

Если вернуться к первоначальным, журнальным вариантам заглавий двух частей единого в дальнейшем рассказа, то при аналитическом рассмотрении они обнаруживают существенное *типологическое различие*, что, в свою очередь, позволяет острее разглядеть содержательную глубину произведения. „Ревнивый муж“ – традиционное название, представляющее собою данную непосредственно от автора психологическую характеристику главного героя.¹ А вот „Чужая жена“ – единственный случай в творчестве Достоевского 1840-х гг., когда в название рассказа вынесено *прямое слово персонажа*. Говоря о даме, которую он выслеживает, Иван Андреевич по крайней мере трижды пытается убедить своего уличного собеседника, что это вовсе не его, а *чужая жена* – жена его приятеля,

¹ Необходимое уточнение будет сделано ниже.

который караулит в другом месте, поблизости, у Вознесенского моста (см. [Достоевский 1972–1990, т. 2: 52, 55, 58]).² Используя определение из другого рассказа Достоевского 1840-х гг., Шабрина вполне можно было бы назвать „комическим мучеником“ [Достоевский 1972–1990, т. 2: 6]. И главное его мучение, его *надрыв* состоит в невозможности для героя открыто и прямо признаться собеседнику, что он подозревает в супружеской измене и выслеживает здесь *свою собственную* жену. Именно это уязвляющее душу персонажа переживание и акцентирует название „Чужая жена“.

М. М. Бахтин писал, выявляя художественную специфику Достоевского, что в его творчестве „замысел автора о герое – *замысел о слове*“ [Бахтин 1979: 74]. „Чужая жена“ – редкий случай, когда этот творческий принцип находит непосредственное выражение уже в названии произведения. Хотя, конечно же, слово героя функционирует в этой простенькой юмореске несопоставимо более элементарно, нежели в великих созданиях писателя, своеобразие которых обобщил в своем тезисе Бахтин.

Достоевский мастерски создает психологическую ситуацию, в которую помещает своего героя. Далек не молодой человек, Иван Андреевич Шабрин, как было сказано, чиновник средней руки. Об этом свидетельствует уже его обрисовка в самом начале рассказа: „солидная“ енотовая шуба, „почтенный, превосходного темно-зеленого цвета фрак“ и „многозначительные украшения“, то есть ордена, „упещрявшие этот фрак“ (с. 49). Он – статский или коллежский советник и чрезвычайно дорожит достигнутым служебным положением, щепетилен и амбициозен в части отношения окружающих к своей особе.³ А его собеседник – молодой, нечиновный господин, обращающийся с ним без должного почтения, весьма фамильярно, а ближе к концу первой части просто дерзко. И именно на этом противоречии построена комическая завязка рассказа: с первых же слов Шабрина, вынужденного заговорить со случайным уличным прохожим, в котором он пока еще не подозревает любовника своей жены, Достоевский подчеркивает, что его герою **„ужасного труда стоило** согласить покорнейшую просьбу,

² Далее при цитатах из рассказа „Чужая жена и муж под кроватью“ в круглых скобках указываются страницы этого издания.

³ По мнению В. С. Нечаевой, „Иван Андреевич [...] несомненно крупный чиновник, возможно генерал“ [Нечаева 1979: 228]. Однако поведение героя во второй части рассказа, в доме „его превосходительства“, перед которым он усиленно лебезит и заискивает, заставляет в этом усомниться.

может быть к [...] низшему в отношении степени или сословия лицу, с нуждою непременно обратиться к кому-нибудь с просьбой“ (Там же).

Потребность обратиться за помощью к первому попавшемуся прохожему обусловлена тем, что Шабрин – обманутый ревнивый муж. Тема ревности задает общечеловеческий аспект психологической ситуации героя рассказа. И недаром современник Достоевского, литературный критик Н. К. Михайловский, анализируя „Чужую жену...“, вспоминал шекспировского Отелло (см.: [Михайловский 1956: 346]). Но Шабрину-ревнивцу „ужасного труда стоит“ изложить уличному собеседнику свою „неприличную, несолидную“ просьбу, так не идущую ко всему его внушительному облику. Иван Андреевич, с одной стороны, остро нуждается в помощнике, без которого ему сложно перехватить плутовку-супругу, способную в вечернем сумраке улизнуть черным ходом из огромного, „бесконечноэтажного дома“. А с другой – для него непереносимо-мучительно посвящать в свою личную ситуацию не просто кого-то другого, но „низшее в отношении степени или сословия лицо“, так как этому сопротивляется его до мозга костей иерархическое самосознание петербургского чиновника. Признание в *таких* неблагообразных интимных обстоятельствах своей жизни *такому* собеседнику Шабриным переживается как невыносимое „унижение“ (с. 50, 51, 58), как болезненный удар по его чиновнической амбиции. Но ревность выталкивает его за рамки того, что им почитается достойным, приличным, соответствующим его чину, не позволяя играть привычную (и любимую!) социальную роль. Так открывается, что в основе рассказа „Чужая жена и муж под кроватью“ лежит ключевая в творчестве Достоевского 1840-х гг. коллизия *человеческого* и *чиновнического* в персонаже. Колебаниями между тем, что прилично его чину, „лицу, взятому в общественном смысле“ (с. 50), и тем, что вызвано приступами ревности обманутого мужа, обусловлено всё поведение этого героя в первой части „Чужой жены и мужа под кроватью“.

Возрастающее „неприличие“, даже „скандальность“ ситуации определяет сюжетную динамику первой части рассказа. В разговоре вдруг обнаруживается, что в этом доме квартирует некая Софья Остафьевна – известная в Петербурге содержательница „веселого дома“. Затем открывается, что оба собеседника караулят одну и ту же женщину, то есть что молодой господин Творогов – любовник жены Шабрина. Вслед за этим становится ясно, что Глафира Петровна, юная

жена Ивана Андреевича, обманывает не только мужа, но и любовника с неким третьим господином Бобыницыным. Взбешенный этим открытием, Творогов начинает открыто дерзить Шабрину. Всё это сугубо непереносимо для амбиции главного героя. Но приступы ревности не позволяют ему покинуть место действия, заставляют как-то адаптироваться к ситуации. Дается это ему весьма нелегко: фантом „чужой жены“ помогает всё меньше и меньше.

Названным противоречием определяется также художественная природа диалога между Шабриным и Твороговым; тут главный нерв комизма в рассказе Достоевского. Н. К. Михайловский, резко отрицательно оценивший „Чужую жену...“, упрекал Достоевского, в частности, в том, что разговоры героев на улице „необыкновенно растянуты“ [Михайловский 1956: 349]. Это заставляет вспомнить схожие упреки, которые, при общей восторженной оценке „Бедных людей“, высказывал автору романа В. Г. Белинский, находивший „расплывчатой“ „манеру рассказчика (Макара Девушкина. – Б. Т.), возвращавшегося поминутно на старые свои фразы, повторявшего и изменявшего их до бесконечности“ [Анненков 1956: 37]. „Роман находят растянутым, а в нем слова лишнего нет“, – возражал Достоевский критикам „Бедных людей“. И пояснял: „[...] им и невдогад, что говорит Девушкин, а не я, и что Девушкин иначе и говорить не может“ [Достоевский 1972–1990, т. 28, кн. 1: 117]. Эти слова прямо можно отнести и к речевой характеристике главного героя „Чужой жены...“.

В. Г. Белинский, как известно, хотел помочь автору „Бедных людей“ „выправить“ слог и „сообщить ему сильные, так сказать, нервы и мускулы, которые помогли бы овладеть предметами прямо, сразу, не надрываясь в попытках [...]“ [Анненков 1956: 37]. По этому поводу современный исследователь точно заметил: но «может ли человек Достоевского овладеть *прямо*, „не надрываясь в попытках“, словом [...] в котором заключен его стыд? Он надывается в попытках примирить *непрямое* слово с правдой...» [Бочаров 1985: 205]. В этом замечании (с поправкой на то, что в „Чужой жене...“ указанный художественный прием воплощен в комической форме) – ключ к раздражавшему маститого критика многословию Ивана Андреевича Шабрина. Он и сам как будто обещает Творогову разъяснить свою ситуацию „откровенно, без лишних слов“ (с. 51). Однако совершенно неспособен исполнить ни первое, ни второе обещание.

Со своим случайным собеседником он говорит „как погибающий“ (с. 53). „Слова не лезли с языка“ (с. 49), – сообщает о нем Достоевский и т. п. В речи героя также проявляется его „надрыв“, отчаянные и безуспешные усилия соблюсти приличие, соответствующее его общественному положению, избежать прямого, убийственного слова. В результате этих усилий и рождается фантом, двойник Шабрина – „муж на Вознесенском мосту“.

„Извините, **я не могу переносить себя**; считайте, что вы видите меня в расстроенном состоянии духа, почти в сумасшествии [...]“ (с. 50) – говорит Иван Андреевич Творогову. В этом признании: „я не могу переносить себя“ – уже начинает звучать мотив *двойника*, который далее получает специфическое развитие, когда несуществующему „мужу на Вознесенском мосту“ герой стремится приписать всё, что для него в данной ситуации *неприемлемо в самом себе*, что противоречит его социальному имиджу: „Муж там стоит, на Вознесенском мосту; он хочет поймать, но он не решается [...] я – друг его; согласитесь сами, **я человек, пользующийся некоторым уважением**, – **я не могу быть тем, за кого вы меня принимаете**“ (с. 52) и т. п. Это, конечно же, уже эмбрион *двойничества*.

Концентрированным выражением „надрыва“ героя становятся трижды повторенные слова о „чужой жене“⁴. Однако так же, как и в случае с Макаром Девушкиным (ср.: [Бочаров 1985: 205]), этот надрыв героя рассказа в попытках избежать прямого слова о себе больше говорит о нем читателю, чем даже брошенные в раздражении в финале первой части слова Творогова: „Дурак! ревнивец! за женой не усмотрит!“ (с. 59). Так и в речевом плане рассказа „Чужая жена и муж под кроватью“ обнаруживаются те же творческие приемы, которые Достоевский использует в других своих произведениях, написанных, казалось бы, совершенно в ином ключе и художественно исследующих совершенно иные социальные типы.

Во второй части рассказа писатель продолжает намеченную линию. В диалогах „под кроватью“ с предполагаемым любовником его жены „надрыв“ в речах Шабрина проявляется в еще более утрированной форме. Этому способствует то обстоятельство, что теперь

⁴ После всего сказанного странным представляется новейший академический комментарий к „Чужой жене...“: „Подобно водевилям XIX в., названием рассказа Достоевский мистифицирует читателя, не давая возможности догадаться о реальном развитии интриги“ [Достоевский 2014: 653].

уже не только нравственное, но и *физическое положение* (под кроватью в спальне незнакомой женщины) находится в вопиющем противоречии с *общественным положением* Ивана Андреевича, которым герой так щепетильно дорожит. Достоевский разнообразно обыгрывает это противоречие. „Боже! я никогда не был в таком **унизительном** положении!“ – восклицает Шабрин. „Да, **ниже лежать нельзя**“ (с. 67), – соглашается его собеседник под кроватью.

Конечно, надо признать, что во второй части рассказа внешний, водевильный комизм нарастает. Но писатель не уходит и от ключевой в произведении коллизии *человеческого* и *чиновнического* в своем герое. Новизна в разработке темы по сравнению с первой частью здесь проявляется в том, что наряду с диалогом „под кроватью“, где собеседник Шабрина во многом дублирует его уличного собеседника – молодого и нечиновного господина Творогова, Достоевский заставляет Ивана Андреевича объясняться также и с его превосходительством Александром Демьяновичем – стариком сановником, общественное положение которого значительно выше, чем его собственное (Шабрин даже принимает хозяина квартиры за „его сиятельство“, то есть титулованную особу). Тем самым при общей курьезности двух ситуаций в первой и второй частях рассказа внутренне они – с точки зрения самоощущения главного героя, – напротив, предстают как контрастные, что в свою очередь дополнительно акцентирует, сколь важна „поэтика чина“⁵ в художественной организации этого, казалось бы, чисто юмористического произведения Достоевского.

Диалоги Шабрина на улице и под кроватью с „низшими в отношении степени или сословия“ собеседниками и диалог с высшими по социальному положению его и ее превосходительствами не только контрастны, но и взаимно дополняют друг друга в художественном замысле Достоевского (в позднейшей редакции, объединившей два самостоятельных рассказа, это выступает особенно рельефно). При их сопоставлении открывается, что чиновничья амбиция – вещь относительная и обратимая. Болезненно боящийся „потерять лицо“, в том числе оказаться в смешном положении в первом случае, Шабрин во втором случае, напротив, принимает на себя комическую роль даже с каким-то восторженным азартом. Будучи извлеченным из-под кровати его превосходительством, он, с одной стороны, в нелепых, абсурдных выражениях пытается согласить свой конфуз с безнадежно

⁵ Термин О. Г. Дилакторской (см.: [Дилакторская 1999: 121]).

скомпрометированным имиджем „почтенного лица“ („Это ничего, что я посидел под кроватью... я не потерял этим своей важности“ – с. 78), но с другой стороны – с готовностью самоуничижается, пытаясь нейтрализовать гнев сановника и его супруги смехом над собой. Весьма показательна, что та смешная и унижительная роль ревнивого и обманутого мужа, которую Иван Андреевич мучительно не мог принять в глазах низшего по социальному положению господина Творогова, перед лицом его и ее превосходительств оказывается не только приемлемой, но и с воодушевлением им развиваемой: „Это всё оттого, что я ревнив“, „вы видите на сцене ревнивого мужа“⁶, „я только оскорбленный муж, больше ничего!“ (с. 78). Причем Иван Андреевич всемерно акцентирует комизм своей роли ревнивого мужа: это „смешная история“, „это история самая комическая“ (с. 78) и т. д. И завершает характерным восклицанием, обращенным к обоим супругам: „**О как я рад** [!], что провоцировал смех ваш!“ (с. 79). Их смех – над самим собой! И тут его амбиция несколько видимым образом не сопротивляется признаниям, еще совсем недавно для него совершенно невозможным, столь уязвлявшим чиновничье самолюбие героя. Развивает Шабрин, вылезший из-под кровати ее превосходительства, тему комизма своего положения легко и даже вдохновенно!

В финале разговора он окончательно входит в роль *добровольного шута* и на язвительный вопрос Александра Демьяновича: „Я вот Васьки-кота всё не отыщу. Не встречались ли вы с ним, когда под кроватью сидели?“ – отвечает, стремясь подыграть собеседнику: „Нет, не встречался, ваше превосходительство; впрочем, рад познакомиться (с котом! – *Б. Т.*). И почту за большую честь...“ (с. 80).

Нужно, однако, заметить: о том, что в это время совершается в глубине его личности, читатель может лишь смутно догадываться по завершающему замечанию автора: „Вышед на улицу, Иван Андреевич стоял долгое время в таком положении, как будто ожидал, что с ним **тотчас же будет удар**“ (с. 81).

Так открывается, что и в этом вполне комическом произведении разрабатывается стержневая для творчества Достоевского 1840-х гг. тема, которая ретроспективно, в набросках к переработке „Двойника“

⁶ Оказывается, не столь явно, как в первом случае, но, тем не менее, прямое слово героя отразилось также в журнальном варианте названия и второго рассказа – „Ревнивый муж“.

(1863–1864) будет определена писателем как „сокровеннейшие тайны чиновничьей души“ [Достоевский 1972–1990, т. 1: 432].

ЛИТЕРАТУРА

Анненков 1956: Анненков П. В. Замечательное десятилетие (1838–1848) (Отрывок). // *Ф. М. Достоевский в русской критике*. Москва: „Художественная литература“, 1956, с. 36-38.

Бахтин 1979: Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. Москва: „Советская Россия“, 1979.

Бочаров 1985: Бочаров С. Г. О художественных мирах. Москва: „Советская Россия“, 1985.

Вольф 1877: Вольф А. Хроника петербургских театров с конца 1826 до начала 1855 года: В 2 ч. Санкт-Петербург, 1877. Ч. 2.

Дилакторская 1999: Дилакторская О. Г. Петербургская повесть Достоевского. Санкт-Петербург: „Дмитрий Буланин“, 1999. (Studiorum Slavicorum Monumenta).

Достоевский 1972–1990: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Ленинград: „Наука“, 1972–1990.

Достоевский 2014: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч. и писем: В 35 т. Санкт-Петербург: „Наука“, 2014. Т. 2.

Михайловский 1956: Михайловский Н. К. Жестокий талант. // *Ф. М. Достоевский в русской критике*. Москва: „Художественная литература“, 1956, с. 306-385.

Мочульский 1995: Мочульский К. В. Гоголь. Соловьев. Достоевский. Москва: „Республика“, 1995.

Нечаева 1979: Нечаева В. С. Ранний Достоевский. 1821–1849. Москва: „Наука“, 1979.

СТИХОТВОРЕНИЕ БЕЛЛЫ АХМАДУЛИНОЙ „ТВОЙ ДОМ”: ПОЭТИКА ОБМАНА

А. Г. Степанов

Тверской государственной университет, Россия
Ланьчжоуский университет, Китай

BELLA AKHMADULINA'S POEM „YOUR HOUSE”: POETICS OF CHEAT

Alexander G. Stepanov
Tver State University, Russia
Lanzhou University, China

Abstract: Subject of analysis is Bella Akhmadulina's poem „Your Home” (1959). The text describes the lyrical speaker's visit to the home of her beloved. The home obtains the properties of an autonomous subject, concealing information about the private life of its owner. The article aims to reveal the artistic means by which the idea of a passive cheat on the part of the home is achieved, and how the cheat determines the poetic specifics of the text. The attitude of the lyrical subject, the owner's beloved, toward the home is ambiguous. On the one hand, she notices its amiability and delicacy, and on the other, understands that the home is beguiling. The visitor leaves the “strange” and “dear” house which lost her trust. The final appeal to the house (“Do not console me with a lie”) is a display of not just human dignity, but the standpoint of the poet of the 20th-century 60s (the so-called „shetidesyatnik“), for whom right and truth hold more value than kindness.

Key words: poetics, versification, semiotics, analysis and interpretation, cheat in literature, image of a home

В книге „Психология лжи” Пол Экман определяет ложь (обман) как „действие, которым один человек вводит в заблуждение другого, делая это умышленно, без предварительного уведомления о своих целях и без отчетливо выраженной со стороны жертвы просьбы не раскрывать правды” [Экман 2010:14]. Во вторичных моделирующих системах [Егоров 2012] и в литературе, в частности [Все обманы мира 2019], носитель обмана – не всегда человек (Тартюф, Барон Мюнхгаузен, Хлестаков, Остап Бендер и др.) или животное в функции персонажа (лиса, кошка / кот и др.). Им может быть предмет художественного мира (в том числе одушевляемый), соотносимый с владельцем в силу существующей между ними индексальной связи: турецкий кинжал Ноздрева („Мертвые души”), на котором „по ошибке было вырезано: Мастер Савелий Сибиряков” [Гоголь 1951:75], или дом,

обманывающий гостью, чтобы сохранить тайну хозяина („Твой дом” Беллы Ахмадулиной).

В этом стихотворении реализована одна из форм обмана – умолчание. „При умолчании лжец скрывает истинную информацию, но не сообщает ложной” [Экман 2010:14]. Задача статьи – показать, какими поэтическими средствами достигается пассивный обман и как он определяет художественное своеобразие текста. В основе его семантики персонификация центрального образа, наделяющая дом как мифопоэтический локус качествами самостоятельного субъекта¹.

„Твой дом” написан в том же году, что и стихотворение „По улице моей который год...”, положенное на музыку Микаэлом Таривердиевым и исполненное Аллой Пугачёвой в фильме Эльдара Рязанова „Ирония судьбы, или С легким паром!” (1975). К моменту создания обоих произведений (1959) двадцатидвухлетняя Белла Ахмадулина пережила развод с первым мужем Евгением Евтушенко и начала встречаться с Юрием Нагибиным, за которого вышла замуж в том же 1959 г. До встречи с Беллой Ахмадулиной Юрий Нагибин, всегда имевший успех у женщин, был четыре раза женат. И новая возлюбленная понимала, что, приходя к нему в дом, она оказывается там, где до нее бывали, а возможно, бывают другие женщины.

Эти биографические сведения, конечно, не прибавляют к пониманию стихотворения ничего нового. Они лишь устанавливают связь текста с реальностью, о которой „я” говорящего (а с ним мы, читатели) можем судить по относительно плотному предметному миру. Вещи в доме не столько выполняют характерологическую функцию, сколько выступают индексальными знаками реальных или воображаемых событий, определяя коммуникацию героини с чужим для нее жилым пространством:

Твой дом, не ведая беды,
меня встречал и в щёку чмокал.
Как будто рыба из воды,
сервиз выглядывал из стёкол.

И пёс выскакивал ко мне,
как галка маленький, орущий,
и в беззащитном всеоружьи
торчали кактусы в окне.

¹ Мифопоэтика дома в русской литературе подробно рассмотрена в монографии Йоста ван Баака „Дом в русской литературе: мифопоэтическое исследование” [Van Baak 2009].

От неурядиц всей земли
я шла озябшим делегатом,
и дом смотрел в глаза мои
и добрым был и деликатным.

На голову мою стыда
он не навлёк, себя не выдал.
Дом клялся мне, что никогда
он этой женщины не видел.

Он говорил: – Я пуст. Я пуст. –
Я говорила: – Где-то, где-то... –
Он говорил: – И пусть. И пусть.
Входи и позабудь про это.

О, как боялась я сперва
платка или иной приметы,
но дом твердил свои слова,
перетасовывал предметы.

Он заметал ее следы.
О, как он притворился ловко,
что здесь не падало слезы,
не облокачивалось локтя.

Как будто тщательный прибор
смыл всё: и туфель отпечатки,
и тот пустующий прибор,
и пуговицу от перчатки.

Все сговорились: пёс забыл,
с кем он играл, и гвоздик малый
не ведал, кто его забил,
и мне давал ответ туманный.

Так были зеркала пусты,
как будто выпал снег и стаял.
Припомнить не могли цветы,
кто их в стакан гранёный ставил...

О дом чужой! О милый дом!
Прощай! Прошу тебя о малом:
не будь так добр. Не будь так добр.
Не утешай меня обманом².
[Ахмадулина 1997:44–45]

² Опубликовано в первой книге стихов „Струна” [Ахмадулина 1962:84–87].

Стихотворение написано четверостишиями 4-ст. ямба, в которых мужские и женские окончания скреплены перекрестной рифмой (исключение – второй катрен с кольцевой рифмовкой). Несмотря на традиционность стихотворной формы, Ахмадулина вносит в звучание 4-ст. ямба ритмическое разнообразие, что сближает ее с главными поэтами-экспериментаторами двух первых десятилетий XX в. – Валерием Брюсовым и Андреем Белым [Тарановский 2010:389]. Встречаются строки альтернирующего ритма с опорой на 2-ю и 4-ю стопы и ударной рамкой („Твой до́м, не ве́дая беды́”, „Как бу́дто ры́ба из воды́”, „серви́з выгля́дывал из стёкол” и др.), включая вариант со сверхсхемным ударением на анакруссе („смы́л всё: и ту́фель отпеча́тки”), и с пропуском ударения на 2-й стопе („На го́лову мою́ стыда́”, „платка́ или ино́й приме́ты”, „О, ка́к он притвори́лся ло́вко” и др.), свойственном XVIII в., например стихотворениям Гавриила Державина. При этом строк первого типа больше. Есть ритмические вариации с двумя ударениями: распространенная („и в беззащитном всеору́жьи”, „перетасо́вывал предме́ты”, „не облока́чивалось ло́ктя”) и редкая („и пу́говицу от перча́тки”). Есть полноударные строки, которые в трех финальных катренах вытесняют строки с пропусками ударений. Это, по-видимому, неслучайно и может играть роль ритмического курсива: полноударность (особенно в заключительном катрене, включающем три таких строки) маркирует значимость просьбы, с которой героиня обращается к дому.

Другая ритмическая особенность – неточные рифмы, что соответствует стиховым тенденциям эпохи. У поэтов-шестидесятников в конце 1950-х – начале 1960-х гг. „доля неточных рифм резко выше, чем в предыдущие десятилетия: более 50% женских, более 30% мужских закрытых, более 25% мужских открытых...” [Гаспаров 2000:298]. У молодых поэтов это ощущается именно как „новая рифма”, на что указывают изменения в ее заударной и предударной (опорной) части. В заударном созвучии Ахмадулина идет по пути Брюсова, расшатывая интервокальную позицию путем замещения звуков: *оруций – всеоружьи, делегатом – деликатным, ловко – локтя, малый – туманный*. В мужской рифме автор использует (возможно, под влиянием Марины Цветаевой) открытые без опорных звуков (*следы – слезы*) и закрытые с уподоблением опорных звуков (*прибой – прибор, дом – добр*). Что касается предударной части, то в ней ощутима характерная для конца 1950-х гг. установка на сходство начальных

звуков слова. Помимо сходства ближайших предупредных звуков в пределах одного слога (*не выдал – не видел, прибор – прибор*), встречается более „современное” опорное созвучие, удаленное от ударного гласного и находящееся в начале слова (*делегатом – деликатным*). Здесь носителем рифмы становятся не слоги и не группы слогов, объединенные ударением, а целые слова, что составляет главную черту „новой рифмы” [Гаспаров 2000:301].

Я4аБаБ – одна из самых употребительных строфических моделей Ахмадулиной, знак ее лирического высказывания вообще, как у большинства поэтов, не выходящих за рамки классического стиха. Использование этой формы позволяет сосредоточить внимание на содержании, не обременяя его ритмическими ассоциациями с чужими текстами.

Из стихотворений Ахмадулиной, написанных строфой Я4аБаБ, пять могут быть выделены в группу „прощальных” произведений. Датированные в основном рубежом 1950-х – 1960-х гг., они содержат мотивы любовного расставания и связанной с ним боли: „Твой дом” (1959), „Прощание” („А напоследок я скажу...”) (1960), „Из глубины моих невзгод...” (1960–1961), „О, мой застенчивый герой...” (1960–1961), „Прощай! Прощай! Со лба сотру...” (1968).

Основу образной структуры „Твоего дома” составляет олицетворение – троп, наделяющий объект свойствами живого существа. В персонификации жилого пространства нет ничего необычного: жилище связано с человеком индексальной связью (указывает на того, кто в нем живет) и иконической (уподобляется жильцу). Так, кабинет Ноздрева в „Мертвых душах” отличается от кабинета Манилова, а мебель в гостиной Собакевича напоминает ее хозяина: „[...] каждый предмет, каждый стул, казалось, говорил: и я тоже Собакевич! или: и я тоже очень похож на Собакевича!” [Гоголь 1951:96]. Между тем дом у Ахмадулиной – это не овеществленный образ владельца, а субъект, обладающий „самостоятельной значимостью и активностью” [Цивьян 1978:72]. Дружески настроенный к героине, он встречает ее как близкую подругу, человека „своего” круга („[...] встречал и в щёку чмокал”). Но это радушие тут же оттеняется „холодом” сервиза³, сопоставляемого с рыбой. Ее немота,

³ Вводимая сервизом „буржуазность” интерьера, нехарактерная для традиционного советского жилища, перекликается с воспоминаниями о доме Юрия Нагибина: „[...] большой каменный дом среди парка из высоких елей и берез [...]. Антикварная

пугливость, ускользаемость способствуют сохранению тайны. Что касается „обитателей” дома, то настороженные кактусы, сопровождаемые оксюморонами „беззащитное всеоружье”, и по-галочки шумный пес (несмотря на кажущуюся противопоставленность немым кактусам и сервизу, он уподобляется им, поскольку, как и они, не обладает речью) сродни домашним духам, оберегающим жилище **[Иванов, Топоров 1965:171–172]**.

Основные качества дома в стихотворении Ахмадулиной – такт и конформизм. Дом неизменно добр, внимателен, обходителен. Его фальшивые эмоции – лучшая маска **[Экман 2010:17]**. Он щадит самолюбие гости и делает всё, чтобы ее присутствие не было ничем омрачено. Вместе с тем героиня понимает: существует то, что от нее скрывают.

В стихе, как известно, есть механизмы, позволяющие передать оттенки смысла, которые находятся за порогом авторского сознания. Один из них – рифма. Если в первом четверостишии все рифмы точные (созвучие *беды – воды* еще и грамматическое), то во втором появляется неточная: *оружий – всеоружьи*. Она поддерживается звуком „щ” в слове „беззащитном” и отмечена композиционно – смежностью 2-й и 3-й строк, благодаря кольцевой рифмовке, единственной в стихотворении. Сходство-различие семантически разнородных слов может семиотизироваться в условиях контекста. Звуковой „зазор”, вызванный ассонансной рифмой, материализует несовпадение того, каким дом хочет казаться и каков он на самом деле. В третьем четверостишии неточная рифма с утратой-пополнением „н” связывает далеко семантически отстоящие друг от друга слова: „делегатом” и „деликатным”. Их композиционно-звуковое сближение как бы сигнализирует об искусственной любезности дома. Подобным образом обстоит дело в четвертом катрене, где точная рифма в нечетных стихах сменяется неточной – в четных: *не выдал – не видел*. Неполнота созвучия при грамматическом тождестве слов (глаголы 3 лица, мужского рода, прошедшего времени) также может указывать на формальное гостеприимство дома, чья цель – замаскировать

мебель, камин, фундаментальная лестница на второй этаж” **[Кувалдин 1996:665]**; „[...] красивый дом, полный дорогих старинных вещей, но не просто коллекция антиквариата – продуманный, элегантный, удобный интерьер” (Денис Драгунский) **[Кислов 2015]**; „[...] меня поразил огромный длинный, прямо-таки боярский стол, роскошно сервированный” **[Кувалдин 2004]**.

нежелательные для гостя факты из личной жизни хозяина. Дом присягает на верность в том, что заведомо оказывается неправдой.

Неточные рифмы, как указывалось выше, – одна из особенностей поэтики Ахмадулиной, соответствующая стиховым закономерностям эпохи [Гаспаров 2000:298]. Вместе с тем некоторые созвучия могут быть семантически маркированы. Это касается, в частности, стилистических повторов в пятом четверостишии:

Он говорил: – Я пуст. Я пуст. –
Я говорила: – Где-то, где-то... –
Он говорил: – И пусть. И пусть.
Входи и позабудь про это.

Удвоение „я пуст” служит уверением в искренности признания, призванного развеять сомнения гостя. Но они все равно остаются. Дом предлагает принять ситуацию с ее полуправдой, и этот конформизм фонетически овеществляется в неполном совпадении твердых и мягких „с” и „т” в мужской закрытой рифме *пуст – пусть*⁴.

Страх героини перед знаками чужого присутствия дом готов устранить, прибегая к многословию⁵ и ловкости, с которой фокусник меняет местоположение вещей:

О, как боялась я сперва
платка или иной приметы,
но дом твердил свои слова,
перетасовывал предметы.

Глагол „перетасовывал” из сферы карточной игры вносит в эти действия характер манипуляции, вызывая ассоциацию с обманными пассажами шулера.

⁴ Ср. с рифмой *враг – враль* из стихотворения „Я думала, что ты мой враг...” (1950-е), в которой несовпадение согласных в заударной части как бы материализует обманутость героини: „Я думала, что ты мой враг, / что ты беда моя тяжелая, / а ты не враг, ты просто враль, / и вся игра твоя – дешевая” [Ахмадулина 1997:57].

⁵ Речевую настойчивость, склонность к тирадам, в которых „информация не проскальзывает, а льется потоком”, Экман относил к показателям лжеца [Экман 2010:50].

Семантика управляемой неправды передается фразеологизмом „заметать следы”, т. е. „уничтожать улики”. К их числу относятся признаки чужой любовной драмы, обнаруживаемые лирической героиней, чьей пронизательности позавидовал бы криминалист (высохшая слеза и след от локтя). Из пространства дома устраняются следы в их прямом значении („туфель отпечатки”) и расширительном – знаки, отсылающие к отсутствующему субъекту („тот пустующий прибор”, „пуговица от перчатки”). Метонимическое „сжатие” перчатки до пуговицы – жест, который Ахмадулина могла позаимствовать у Ахматовой, чьи персонажи в решающий момент забывают перчатку или путают ее правую пару с левой.

Неверифицируемость подозрений заставляет героиню воспринимать локус дома как пространство заговора. В нем уличаются и живые существа, и предметы: маленький пес и „гвоздик малый” (забитый „гвоздик малый”, а не „гвоздь” – дело рук женщины, чувствующей себя в доме хозяйкой). К заговорщикам относятся и зеркала, чья пустота, вопреки мифопоэтической способности хранить прошлое, уподобляется выпавшему и вскоре растаявшему снегу. И даже первоцветы в стакане, традиционно олицетворяющие чистоту юности, способны на лукавство („Припомнить не могли цветы, / кто их... ставил”).

Приветливый дом оказывается ненадежным другом, поскольку разрушает именно в Доме встречающуюся „самую прочную, служащую основой всему остальному человечность” [Климова 2000]. Он остается для героини чужим, потому что превратил гостеприимство в ритуал. Гостя покидает „милый дом”, утративший ее доверие. В финальном обращении к нему проявляется не только человеческое достоинство, но и позиция поэта-шестидесятника, для которого правдивость, искренность значат гораздо больше, чем доброта⁶.

В одной из работ образ дома в этом стихотворении характеризуется позитивно. Его функция – «спасти любовь между своим хозяином и героиней, закрывая прошлое от нее, пряча “улики”, доказывающие существование “другой” в жизни любимого» [Дианова 2018]. Но действия дома, вызванные этими благими, с точки зрения исследователя, намерениями, лирическая героиня определяет как обман,

⁶ Ср.: „Это было ключевым словом эпохи – искренность” [Вайль, Генис 2013:13]; „Это тоже один из знаков времени: “Хочу быть честным” [Урсуляк 2014:5].

четко обозначая свою позицию: „Не утешай меня обманом”⁷. Вместе с тем нельзя не заметить, что любовь к хозяину дома распространяется на все вещи, с ним связанные, поэтому отношение гостя к дому – двойственное. С одной стороны, она отмечает его деликатность („На голову мою стыда / он не навлѣк...”) и испытывает к нему симпатию („О милый дом!”), а с другой – сознает, что вместо правды, которой сама же страшится („О, как боялась я сперва / платка или иной приметы...”), получает неутешительную „ложь во спасение”. В этой ситуации „малая” просьба, обращенная к дому, говорит о трудности положения молодой женщины, не склонной, если говорить о самой Белле Ахмадулиной, к нравственным компромиссам.

В заключении факт из истории публикации текста, позволяющий увидеть, как его вариативность влияет на смысл. В авторской книге „Озноб” (1968) стихотворение „Твой дом” приводится в другой редакции – с измененной 11-й строфой и новой, 12-й:

О дом чужой! О милый дом!
Прощай! Прошу тебя о малом:
Ко мне был добр – и к ней будь добр,
утешь ее простым обманом.

Ты ей скажи: „Я пуст. Я пуст.”
Она ответит: „Где-то, где-то...”
Ты ей скажи: „И пусть. И пусть.”
Входи и позабудь про это.”
[Ахмадулина 1968:65]

Такая доброта так же неискренна, как доброта дома по отношению к героине. Она мотивирована ответным пожеланием сопернице испытать „то же, что и я” – как неприятно и больно делить любимого мужчину. Вероятно, поэтому в последующих изданиях „Твой дом” публиковался в первоначальной редакции.

ЛИТЕРАТУРА

Ахмадулина 1962: Ахмадулина Б. Струна: стихи. Москва: „Советский писатель“, 1962.

⁷ Мотив обмана, усиленный до „предательства”, встречаем в другом стихотворении 1959 г., упомянутом в начале статьи: „К предательству таинственная страсть, / друзья мои, туманит ваши очи...” („По улице моей который год...”) [Ахмадулина 1997:33].

Ахмадулина 1968: Ахмадулина Б. Озноб: избранные произведения. Frankfurt/Main: „Посев“, 1968.

Ахмадулина 1997: Ахмадулина Б. А. Сочинения: [в 3 т.] / сост. и подгот. текста Б. Мессерера, О. Грушникова; коммент. О. Грушникова. Москва: „ПАН“: ТОО „Корона-принт“, 1997. Т. 1: Стихотворения, 1954–1979. Переводы из грузинской поэзии. Рассказы.

Вайль, Генис 2013: Вайль П. Л., Генис А. А. 60-е. Мир советского человека. Москва: „АСТ“, 2013.

Все обманы мира 2019: Все обманы мира: ложь в литературе и искусстве: сборник статей. Санкт-Петербург; Тверь: „Альфа Пресс“, 2019. (Неканоническая эстетика; вып. 6).

Гаспаров 2000: Гаспаров М. Л. Очерк истории русского стиха: Метрика. Ритмика. Рифма. Строфика: учебное пособие для студентов вузов, обучающихся по филол. специальностям. 2-е изд., доп. Москва: „Фортуна Лимитед“, 2000.

Гоголь 1951: Гоголь Н. В. Мертвые души. Том первый. // Гоголь Н. В. *Полное собрание сочинений: в 14 т.* Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, 1951, т. 6, с. 5–247.

Дианова 2018: Дианова М. К. Концепт „дом“ в лирике Б. А. Ахмадулиной. // *Международный школьный научный вестник*, 2018, № 5, ч. 3, 462–467. <<https://school-herald.ru/ru/article/view?id=692>> (дата доступа: 15.05.2022).

Егоров 2012: Егоров Б. В. Обман в русской культуре. Санкт-Петербург: „Росток“, 2012.

Иванов, Топоров 1965: Иванов Вяч. Вс., Топоров В. Н. Славянские языковые моделирующие семиотические системы (древний период). Москва: „Наука“, 1965.

Кислов 2015: Кислов В. Н. Размышления о писательских дачах. // *Москва*, 2015, № 7, <https://moskvam.ru/publications/publication_1356.html> (дата доступа: 23.05.2022).

Климова 2000: Климова С. В. Экзистенциальная топология Дома: дис. ... канд. филос. наук. Санкт-Петербург, 2000. <<http://www.dissertat.com/content/ekzistentsialnaya-topologiya-doma>> (дата доступа: 15.10.2017).

Кувалдин 1996: Кувалдин Ю. А. Нагибин. // Ю. Нагибин. *Дневник*. [2-е изд., доп. и сверен.]. Москва: „Летний сад“, 1996, с. 665–675.

Кувалдин 2004: Кувалдин Ю. А. Заблудившийся писатель. // *Ex libris НГ*, 2004, 17 июня, <https://www.ng.ru/ng_exlibris/2004-06-17/3_nagibin.html> (дата доступа: 23.05.2022).

Тарановский 2010: Тарановский К. Ф. Русский четырехстопный ямб двух первых десятилетий XX века. // К. Тарановский. *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе*. Москва: „Языки славянской культуры“, 2010, с. 367–397.

Урсуляк 2014: Урсуляк С. В. Предисловие. // Н. Баландина. *Город и дом в отечественном и французском кино 1960-х*. Москва: Государственный институт искусствознания; Российский государственный гуманитарный университет, 2014, с. 5–7.

Цивьян 1978: Цивьян Т. В. Дом в фольклорной модели мира (на материале балканских загадок). // *Семиотика культуры*. Тарту: Тартуский государственный

университет, 1978, с. 65–85. (Ученые записки Тартуского государственного университета; вып. 463. Труды по знаковым системам; [сб.] 10).

Экман 2010: Экман П. Психология лжи. Обмани меня, если сможешь. Санкт-Петербург, 2010. <<https://www.worldmagik.ru/books/ekman-pssihol.pdf>> (дата доступа: 07.05.2022).

Van Baak 2009: Van Baak J. The House in Russian Literature: A Mythopoetic Exploration. Amsterdam; New York: Rodopi, 2009. (Studies in Slavic Literature and Poetics; Vol. 53).

**ИСТОРИЯ НА ИДЕИТЕ
В ЛИТЕРАТУРОЗНАНИЕТО**

**ИСТОРИЯ
ЛИТЕРАТУРОВЕДЧЕСКИХ
ИДЕЙ**

ХРЕСТОМАТИЯ ПО РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVIII ВЕКА П. БИЦИЛЛИ: МЕЖДУ УЧЕБНЫМ ПОСОБИЕМ И ЛЕКЦИОННЫМ КОНСПЕКТОМ

Галина Петкова
Софийский университет „Св. Климент Охридский“

“READER IN HISTORY OF RUSSIAN LITERATURE. PART TWO. LITERATURE OF THE 18TH CENTURY” BY P.M. BICILLI: BETWEEN A HANDBOOK AND A LECTURE COURSE SYNOPSIS

G. Petkova
Sofia University “St Kliment Ohridski”

Abstract: The article offers a descriptive and analytical reading of the “Reader in History of Russian literature. Part Two. Literature of the 18th Century” compiled by Prof. Pyotr Bicilli and published in 1932 in Sofia. Its purpose was to meet the needs for textbooks of the Russian émigré school, under the mentorship of which Bicilli was engaged in the early 1930s. The structuring of the reader allows it to be used independently in teaching, without the need to refer to a textbook, which, however, it latently contains. Not only did the reader correspond to the programs of the Russian émigré school, but the textbook in its discourse resembled the university textbooks written by Bicilli. If the various types of comments and notes of the author had been cut out and combined, they would have resulted in a synopsis of a systematic course on “History of Russian Literature of the Eighteenth Century”, which the professor never read from behind the university lectern.

Key words: Russian literature, Literature of the 18th Century, Russian émigré school, P. M. Bicilli

В последние годы учебные пособия, составленные и изданные в образовательном поле русской эмиграции первой волны, пользуются повышенным исследовательским интересом¹. Они функционируют как

¹ См.: Седова, Тереня 2013: Седова, Е. Е., Тереня Ю. Ю. Учебники для начальных классов как средство национального воспитания в Русском зарубежье „первой волны“. // *Учебники детства. Из истории школьной книги VII–XXI веков. Труды семинара „Культура детства: нормы, ценности, практики“*. Выпуск 13. Москва: РГГУ, 2013, с. 116–141; Баранникова Н. Б., Безрогов В. Г. „Кто сохраняет словом образ дорогой“: учебники начальной грамоты в педагогике 1920–1930-х годов. // *Вестник Православного Свято-Тихоновского гуманитарного университета. Серия 4:*

места памяти (П. Нора²), предлагают *преподавательский канон*, но вместе с тем и являются собой *аналитический рассказ* о своих авторах и экзистенциальных выборах последних. Именно сквозь эту многоликую оптику следует рассматривать литературные хрестоматии и краткую историю литературы, созданные проф. П. Бицилли в 1931–1934 гг. в Софии. С конца 1920-х и до середины 1930-х гг. он, как представитель Русского академического союза, участвовал в различных учебных комитетах и комиссиях, осуществляющих „надзор в учебно-воспитательном отношении“ над русским школьным делом в Болгарии [Бицилли 2012: 545]. С другой стороны, с 1924 по 1948 гг., т. е. и в начале 1930-х гг. Бицилли заведовал кафедрой новой и новейшей истории Историко-филологического факультета Софийского университета и с университетской кафедры читал лекции только на исторические темы.

В 1931–1932 гг. выходят две части „Хрестоматии по истории русской литературы“. В первой части хрестоматии собраны образцы народной словесности и литературы допетровского времени (XI–XVII в.), вторая часть посвящена литературе XVIII века. В 1934 г. была издана „Краткая история русской литературы. Часть II-ая. От Пушкина до нашего времени“. Предназначенные удовлетворить нужды русской эмигрантской школы и отвечающие требованиям учебных программ по русской литературе, две части хрестоматии и „Краткая история“ в своем взаимном дописывании представляют собой своеобразный *трехтомник* или *учебную трилогию*, которая репрезентирует русское литературное развитие начиная с народной словесности, и кончая русскоязычной литературой 1930-х гг.

Если дигитальное факсимиле первой части хрестоматии, осуществленное Андреем Никитиным-Перенским, опубликовано в электронной библиотеке ImWerden (<http://imwerden.de/publ-2548.html>), то вторая часть продолжает оставаться неизученной. В 2012 г. было опубликовано оглавление книги [Петкова 2014: 90–91], которое, однако, не дает полное представление о включенных текстах и авторских комментариях. Цель настоящей статьи предложить сквозь

Педагогика. Психология. 2017, вып. 46, с. 48–66; Димьяненко А. А. Образовательная книга для детей в Русском зарубежье, 1920-1930-е гг.: издательские проекты и критика. // *ACTA ERUDITORUM.* 2020, № 34, с.75–80.

² См.: [Нора 2004: 35–71]

призму „микроскопии“³ ракурс интерпретации второй хрестоматии, выявляющий ее *нетождественность* школьному пособию. Ниже приводится содержание хрестоматии в том виде, в каком заглавия текстов фигурируют не в оглавлении, а в самой книге. Иногда заглавия сопровождаются своеобразным уточняющим компонентом в скобках, что превращает паратекст в эзотерически-смысловое пространство автора. Сохраняется пагинация отделов и подотделов⁴ самого Бицилли, а мной указаны места, где расположены его комментарии. Эти комментарии, условно обозначенные как *вводные* и *промежуточные*, вводятся в перечень нежирным курсивом.

**ХРЕСТОМАТИЯ ПО ИСТОРИИ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.
ЧАСТЬ II: ЛИТЕРАТУРА XVIII ВЕКА.
СОСТАВИЛ ПРОФ. П. М. БИЦИЛЛИ
ИЗДАНИЕ РОДИНА И РОДНАЯ РЕЧЬ, СКЛАД УМКА,
ПАРИЖ, 1932**

ПРЕДИСЛОВИЕ

**[ОТДЕЛ] I. БЫТОВОЙ ЯЗЫК И НАЧАТКИ ЛИТЕРАТУРНОГО
ЯЗЫКА**

[Подотдел] I. Бытовой язык XVIII века

Вводный комментарий Бицилли

Из Морского устава Петра Великого (1720) (Образец делового языка)

Из писем Петра Великого Меншикову, из Петербурга (25 февраля 1710); Царевичу Алексею Петровичу (11 октября 1715)

Татищев (Сподвижник Петра Великого)

Из „Духовного завещания“ (1733)

Письма М. В. Ломоносова к И. И. Шувалову

Из писем А. В. Суворова к дочери (Кинбурн, 20 декабря 1787; 16 марта 1788 г., Кинбурн)

Письмо графа А. Г. Орлова-Чесменского своему управляющему, крепостному Ивану Терентьевичу Кабанову (1807) (Писано в глубокой старости)

Из „Записок“ Ивана Ив[ановича] Неплюева (род. 1693, ум. 1773)

Из „Записок майора Мих[аила] Вас[ильевича] Данилова“ (Писаны в 1771 г.) [I. „Воспитание у Брудастого“, „Вдова Матрена Петровна“, „Старинные порядки“, „Артиллерийская школа“)]

³ О микроскопическом анализе, практикуемом самим Бицилли, и „микроскопии“ как методе исторической техники см.: [Петкова 2017: 16–18; 96].

⁴ Все расширения, предпринятые в заголовках и цитатах даются в квадратных скобках – Г. П.

Из „Записок“ Н. Б. Долгорукой (1714–1771)

Промежуточный комментарий Бицилли

[Подотдел] II. Вопрос о стихосложении и споры о литературном языке в первую половину XVIII в.

Вводный комментарий Бицилли

Из сатиры „На хулящих учение (К уму своему)“ Кантемира (1729)

Промежуточный комментарий Бицилли

Из „Тилемахиды“ [Тредиаковского] (Книга первая)

Промежуточный комментарий Бицилли

Из эпистолы „О русском языке“ Сумарокова

Из „Наставления хотящим быть писателями“ Сумарокова

Промежуточный комментарий Бицилли

„Не знаю, кто певцов в стих вкинул сумасбордный...“

Промежуточный комментарий Бицилли

Из „Рассуждения“ [О пользе книг церковных в российском языке Ломоносова]

[ОТДЕЛ] II. ПОЕЗИЯ ПОСЛЕ КАНТЕМИРА И ТРЕДЬЯКОВСКОГО И ДО ДЕРЖАВИНА

[Подотдел] I. Образцы поэзии „высокого стиля“

Ломоносов

Из „Оды, выбранной из Иова (гл. 38–41)“

„Утреннее размышление о Божием величестве“ (1743)

„Вечернее размышление о Божием величестве при случае великого северного сияния“ (1743)

Из „Оды на день восшествия на престол императрицы Елисаветы“ (1747)

Сумароков

Из трагедии „Хорев“ (1747) (Действие II, явление 2)

Херасков

Из поэмы „Россияда“ (1779) (Из песни первой и из песни седьмой)

[Подотдел] II. Поэзия „среднего стиля“

Ломоносов

Из послания к И. И. Шувалову „О пользе стекла“

Сумароков

Из эклоги „Агнеса“

Ржевский (современник и последователь Сумарокова)

„Сонет“

„Истинная любовь“

[Подотдел] III. Образцы поэзии „низкого стиля“

Сумароков

Песни Сумарокова [„В роще девки гуляли...“, „Сокрылись те часы, как ты меня искала...“]

Сумароков. „Волк и ягненок“ (Басня)

И. И. Хемницер. (1745–1784). Басни

„Метафизик“

„Чужая беда“

„Соловей и чиж“

[ОТДЕЛ] III. Державин и конец поэзии высокого стиля

[Подотдел] I. Державин. Стихотворения

Вводный комментарий Бицилли

„На смерть кн. Мещерского“ (1779)

„Властителям и судиям“ (1782)

„Фелица“ (1782)

Промежуточный комментарий Бицилли

„Видение Мурзы“ (1783)

„Бог“ (1784)

Промежуточный комментарий Бицилли

Из оды „Водопад“ (1791)

„Ласточка“ (1794)

„Призывание и явление Пленеры“ (1792)

„Вельможа“ (1794)

„Приглашение к обеду“ (1795)

„Памятник“ (1796)

„Храповицкому“ (1797)

„Соловей во сне“ (1797)

Промежуточный комментарий Бицилли

„Возвращение весны“ (1797)

„Лебедь“ (1804)

„Четыре возраста“ (1805)

„Признание“ (1807)

„Евгению. Жизнь Званская“ (1807)

„Последние стихи Державина“ (1815)

[Подотдел] II. Конец поэзии „высокого стиля“

Вводный комментарий Бицилли

[Майков]

„Елисей“

Из песни первой. Из песни пятой.

[Богданович]

„Душенька“

Из книги первой. Из книги второй.

ОТДЕЛ IV. ПРОЗА ДО КАРАМЗИНА

[Подотдел] I. Новый слой читателей и новые интересы

[Подподотдел] I. Начатки прозаической литературы и работа над языком

Вводный комментарий Бицилли

Из письма сына Андрея Тимофеевича Болотова (см. о нем ниже) к отцу

Из письма Д. И. Фонвизина к сестре (1763)

Из письма кн. Цицианова В. И. Зиновьеву, из Петербурга за границу (1786)

[Подподотдел] II. А. Т. Болотов (1738–1833) как представитель нового слоя читателей

Вводный комментарий Бицилли

Из „Записок“ Болотова („Сватовство и женитьба“, „Первое время брачной жизни“, „Жизнь в усадьбе“, „Поездка в Москву в 1781 г. Связи с Новиковым“, „1792 год. Жизнь в деревне“, „Занятия поэзией“)

[Подподотдел] III. Фонвизин (1744–1792)

Вводный комментарий Бицилли

Из автобиографии Фонвизина

„Чистосердечное признание в делах моих и помышлениях“

Из Вступления. Из главы первой. Из главы второй.

Письма

К гр[афу] П. И. Панину (Ахен, от 18/19 сентября 1778 г.)

К сестре (Париж, апреля 1778 г.)

К ней же (Париж, августа 1778)

Из „Опыта российского сословника (словарь синонимов)“ Фонвизина

Чувство, чувствование, чувственность, чувствительность, ощущение

Основать, учредить, установить, устроить

Низкий, подлый

Помогать, пособлять, вспомоществовать, давать помощь

Суевер, ханжа, пустосвят, святоша, лицемер

В, во, на

Примечание на критику, напечатанную на 113 и 114 страницах II-й части „Собеседника“, касающуюся до „Опыта российского сословника“

[Подподотдел] IV. Публицистика

Вводный комментарий Бицилли

„Наказ“ Екатерины

Из главы V „О состоянии всех в государстве живущих“

Из главы X „О обряде криминального суда. Вопрос V. Какая мера великости преступлений“

Из журнала Новикова „Живописец“

„Письмо щеголихи“

„Сыну моему Фалалею“⁵

3. Из „Описания путешествия“⁶

Радищев. „Путешествие из Петербурга в Москву“

IV. Черная грязь

V. Городня

Из сочинения князя М. Щербатова „О повреждении нравов в России“

ОТДЕЛ V. ДРАМА ЕКАТЕРИНИНСКОГО ВРЕМЕНИ

Вводный комментарий Бицилли

Екатерина II. О Время! (1772)

[Отрывки из первого, второго и третьего действий]

Аблесимов. „Мельник“

Действие I.

Капнист. „Ябеда“

[Отрывки из первого, второго и четвертого действий]

ОТДЕЛ VI. КАРАМЗИН И ЕГО ВРЕМЯ

[Подотдел] I. [Карамзин]

Вводный комментарий Бицилли

Из „Писем русского путешественника“ („Тверь, 18 мая 1789“, „Дрезден, июля 12, в 10 часов вечера“, „Мейсен, июля 13“, „Веймар, июля 20“, „Июля 21“, „В карете, дорогою“, „Париж, ... апреля 1790“, „Париж, ... мая 1790“, „Эрменонвиль“, „Лондон, ... июля 1790“, Кронштат“)

„Бедная Лиза“

[Подотдел] II. Карамзинизм

Вводный комментарий Бицилли

Из „Путешествия в Малороссию“ кн. Шаликова (1830)

„Сладкие воспоминания“

„Фортепиано“

И. И. Дмитриев. „Песня“ [„Стонет сизый голубочек...“]

Нелединский-Мелецкий. „Песня“ [„Выйду я на реченьку...“.]

И. И. Дмитриев. „Чужой толк“

⁵ Авторство писем щеголихи и Фалалею традиционно приписывается Н. Новикову. В 1976 г. однако французский иезуит о. Алексей Стричек обосновал серьезные аргументы, дающие основания считать Д. Фонвизина их автором. См.: Русская сатирическая проза XVIII века. Составительство, вступительная статья, комментарий Ю. В. Стенника. Ленинград: Издательство ЛГУ, 1986, с. 428–429.

⁶ Речь идет об „Отрывке путешествия в *** И*** Т***“, автором которого считается А. Радищев. См: Радищев, А. Путешествие из Петербурга в Москву. Вольность. Издание подготовил В. А. Западов. Санкт-Петербург: Наука, 1992, 495–496. Отрывок вводится арабской цифрой „3“, при этом предшествующие ему два текста не имеют графическое обозначение их порядка.

- Дмитриев. „Эпиграмма“ [„Я разорился от воров!...“]
В. Л. Пушкин („дядя А. С. Пушкина“). „Эпиграмма“ [„Какой-то стихотвор – довольно их у нас ...“.]
Озеров. „Эдип в Афинах“ (1804)
Действие II, явление I
Шишков. Из „Рассуждения о старом и новом слоге российского языка“ (1803)
Из статьи „Языки славянский и русский“⁷ (1810)
Макаров. Ответ на „Рассуждение“ Шишкова (1803)
Финальный комментарий Бицилли
-

„Хрестоматия по истории русской литературы“ была составлена по заказу Земгора и, вероятно, задумана с самого начала в двух частях. Обе они имеют одинаковый формат и идентичное оформление обложек. Свои составительские критерии Бицилли формулирует в предисловиях, которые, несмотря на различие содержания, создают общую метатекстовую рамку.

В предисловии к первой части Бицилли идентифицирует свою хрестоматию как „чисто литературную“ [Бицилли 1931: 3]. Он концепирует „историю литературы“ как „историю смены стилей и жанров“ и утверждает, что она может изучаться „на основании массового материала, что в средней школе невысказано“. И тут же настаивает, что „*систематическое* (слово выделено курсивом у автора – Г. П.) прохождение истории литературы в средней школе не является ни возможным, ни желанным“, так как „может воспитать верхоглядность и сводится зубрежке“ [Там же]. Вступая в известное противоречие с самим собой, он перечисляет принципы отбора, которые так или иначе дисциплинируют / систематизируют (из хрестоматии „выброшены“ тексты) массовый материал. Таким образом, в первой части хрестоматии артикулированы два оценочных критерия: „чисто литературный интерес“ и „собственная эстетическая ценность“ материала [Там же]. К ним Бицилли присоединяет и третий, учитывающий хронологию текстов, а именно – состояние русского

⁷ Речь идет об отрывке из третьего параграфа „Рассуждения о красноречии Священного писания...“ адмирала Шишкова, читанного в *годовичное* Императорской академии собрание 3 декабря 1810 г. и напечатанного в 1811 г. Вероятно, в хрестоматийной традиции отрывок известен под заглавием, под которым он опубликован и в хрестоматии Бицилли.

литературного языка в XVII веке, сразу оговариваясь, что этот критерий может оспариваться предыдущими двумя. Год спустя, во второй части хрестоматии, он полностью ставит в фокус своего внимания язык произведений или данного автора и обвязывает литературное развитие XVIII века с процессом становления русского литературного языка.

С одной стороны, хрестоматии вписывают себя в контекст эмигрантского образования в начале 1930-х гг. и несут собственную педагогическую функцию, а Бицилли в своей составительской работе опирается на два дореволюционных источника – четырехчастную „Историко-литературную хрестоматию“ Н. Л. Бродского, Н. М. Мендельсона, Н. П. Сидорова, переизданную в 1922–1923 гг. в Советской России, и „Историческую хрестоматию по истории русской словесности“ В. Сиповского (издание 1909 г.). Он заимствует многие тексты из этих изданий, значительно сокращая материал и группируя его в двух частях: „народная словесность и литература допетровского времени“ и „XVIII-ый век“.

С другой стороны, главный критерий отбора произведений, а именно акцент на языке, совпадает со сдвигом научных интересов Бицилли в сторону филологии, намеченным еще в первые эмигрантские годы. В начале 1930-х именно история русского языка „живо интересуется“ Бицилли, эта тема становится „главным предметом“ его занятий, как он пишет В. Рудневу 4 февраля 1934 г. [Бицилли 2012: 534], или – в письме от 8 апреля 1934 г. – его „второй специальностью“ [Там же]. В силу ряда причин в преподавательской практике в Софийском университете Бицилли не реализовал свои литературоведческие интересы. В контексте различных компенсаторных стратегий, которые изобретал профессор, можно предположить, что за работой по стабилизации и канонизации культурной памяти в русской эмигрантской школе скрывается иная деятельность, могущая развернуться в академическом поле⁸.

Во второй части хрестоматии систематизирован массив текстов и произведений русского литературного XVIII века. Весь материал распределяется в шесть отделов („Бытовой язык и начатки литературного языка“, „Поэзия после Кантемира и Тредьяковского до

⁸ Моя гипотеза о том, что нехватку лектората по истории русской литературы Бицилли компенсирует в начале 1930-х гг., принимая составить и написать учебные пособия, предназначенные для русской эмигрантской школы, исследована в: [Петкова 2017].

Державина“, „Державин и конец поэзии высокого стиля“, „Проза до Карамзина“, „Драма Екатерининского времени“, „Карамзин и его время“). Каждый из отделов состоит из подотделов, которые озаглавлены или прямо вводят соответствующие тексты, чаще всего это отрывки из произведений. Подотделы, со своей стороны, могут состоять из подподотделов. Усложненная внутренняя рубрикация издания является результатом соединения / совмещения хронологического маркера, заявленного в подзаглавии хрестоматии, с критерием „развитие русского литературного языка“, который в конце концов перевешивает остальные, как уже было отмечено, и мотивирует пропуск некоторых общедоступных текстов (комедии Д. Фонвизина и басни И. Крылова) и включение в состав книги периферийных с точки зрения литературных достоинств образцов.

Бицилли распределяет все произведения в разветвленную систему отделов и подотделов, начиная каждый отдел, а иногда и подотдел, *вводным* комментарием, вклиняя между опубликованными текстами *промежуточные* комментарии, а сами отрывки снабжает сопутствующими пометами и постраничными текстологическими примечаниями. Весь этот метатекстовый и паратекстовый пласт он называет „заметками“, цель которых „дать руководящую нить при изучении текстов“ [Бицилли 1932а: 3]. В итоге каждый опубликованный отрывок располагается в своеобразное интерпретативное гнездо в рамках более крупного кустообразного единства, соединяющего авторов и произведения. Хрестоматия структурирована так, что ее можно использовать в процессе преподавания самостоятельно, без необходимости соотносить ее с определенным учебником, она латентно включает в себя этот учебник.

В предисловии к хрестоматии Бицилли отмечает, что она адресована как преподавателям, так и учащимся. Однако „дать руководящую нить“ и тем, и другим предполагает функционирование различных коммуникативных режимов, которые вряд ли могли бы синхронно сосуществовать. У преподавателей и учащихся ассиметричные позиции в процессе обучения, в конкретной ситуации эмиграции у них разный объем памяти о России. Другие возможные адресаты – от русского эмигранта до любого заинтересованного читателя в принимающих странах – могут группироваться около этих двух концептуальных полюсов: с одной стороны, те, кто знают русскую

культуру и литературу, а с другой – те, кому придется рационально ее осваивать, или отчужденные от нее.

Бицилли не навязывает определенную концептуальную рамку развитию русской литературы XVIII века, которой необходимо следовать, или делает это весьма деликатно, заявляя, что предоставляет преподавателям свободу выбирать, сокращать или располагать тексты по своему усмотрению. Учебному тексту „Хрестоматия по истории русской литературы“ он вменяет некую партитурность, которую можно актуализировать каждый раз по-новому, и каждый восприниматель может делать это в зависимости от своего читательского горизонта. Такой либеральный подход вряд ли стабилизирует соответствие программе русских эмигрантских школ, даже если предположить, что в начале 1930-х годов программы все еще не установились окончательно⁹. Педагогическая позиция профессора далека от наставнической, а его дискурс чужд категоричности и однозначности учебного стиля¹⁰. Короткие, аксиоматические предложения и денотативно точный язык соблазняют иллюзией, что все легко можно воспринять и воспроизвести, пока не становится ясно, что они дают лишь ключ и направление мысли, а предложенная формула на поверхности лишь затемняет смысл в глубине.

Остается открытым вопрос, подходят ли предлагаемые критерии – эстетика, литература и литературный язык, и самый значимый из них для составителя – развитие литературного языка – для упорядочения учебного содержания по истории русской литературы, которой обучают в эмиграции все более отчуждающихся от родной культуры и языковой стихии русских школьников. Насколько свобода, присущая академическому дискурсу, уместна в качестве стабилизирующего фактора в поле средней школы, в котором преподаватель оказывается

⁹ Их нестабильность обсуждается активно в середине 1920-х гг., когда они утверждаются. См. подробнее об эмигрантских программах по русскому языку и литературе, в том числе для эмигрантской школы в Болгарии: [Петкова 2017: 247–306].

¹⁰ См., например, пояснение Бицилли по поводу терминологического употребления „ложноклассицизм“: „К моим заметкам я должен сделать одно пояснение: я сознательно избегал терминов *ложноклассицизм*, *ложноклассический*, потому что это термины школьные, неизвестные в период, обхватываемый хрестоматией, и вызывающие предубежденное отношение к читаемым памятникам. Произведение может быть *ложно-классическим*“ с формальной точки зрения и вместе с тем высоко художественным и в том смысле *классическим* [Графическое выделение автора – Г. П.] [Бицилли 1932: 3].

посредником между миром профессора / миром писателя и миром учеников, своеобразным толкователем священных текстов, обучаемым и обучающим одновременно? В конце концов, хрестоматия Бицилли адресована тем, кто рискует стать *дублером* своего автора и повторить его путь к мудрости и знанию.

Названия отделов хрестоматии, внутренне связанные с хронологией, эксплицируют развитие русского литературного языка и светской литературы в XVIII веке. Из общего потока – на основании объема и репрезентативности публикуемых текстов – обособляются две ключевые персоналии: Державин и Карамзин, но профили писателей не автономны, а остаются частью этого потока. Бицилли отстаивает идею о том, что „идеальным историческим изложением“ является то, в котором „жизнь представлена во всей ее полноте и во всем ее многообразии“¹¹. Одной из *транскрипций* подобного предполагаемого „идеального исторического изложения“ является „история литературы“, которую, как уже отмечалось, можно „изучать только на основе массового материала“ [Бицилли 1931: 3]. Совсем иной разговор, насколько можно примирить *многообразие с ценностью, процесс с иерархией* и балансировать между литературным интересом, конкретной эстетической ценностью и становлением литературного языка.

Отделы в хрестоматии состоят из подотделов, а некоторые из них – из подподотделов. Каждый из отделов, как и из подотделов, начинается с *вводного* комментария, который развертывает формулу заглавия и концептуализирует последующий эмпирический массив, состоящий из нанизанных отрывков из произведений, иногда чередующихся с *промежуточными* аналитическими комментариями, относящимися к конкретному тексту.

Например, раздел IV „Проза до Карамзина“ имеет сложную ступенчатую архитектуру, в которой в самом внутреннем подподотделе скапливается весь массив текстов – комментарии, произведения и пометы. Сам вводный комментарий Бицилли является полнее и больше, чем все остальные вводные комментарии. Его можно воспринять как тезисы очерка, характеризующего культурную и литературную ситуацию в России во второй половине XVIII века, когда „литература стала частью придворного быта“, а „грамотность была распространена преимущественно среди дворян“ [Бицилли 1932: 91].

¹¹ См. предисловие к университетскому курсу „Увод в изучаването на новата и най-новата история“ [Бицилли (1927) 1993: 5].

Бицилли намечает ряд проблемных полей: 1) библиотеки и типографии в имениях, когда помещики за свой счет печатали книги; 2) литературные вкусы нового слоя образованных людей и жанр романа как новый род прозы с его переводами и переделками; 3) культурная политика Екатерина II, создавшая в целях воздействия на общественное мнение публицистику как „особую отрасль изящной литературы“; 4) читатели, которые увлекались литературой и сами хотели быть писателями; 5) русский язык с его неразработанностью и лексикальной бедностью, распространение французского языка и сопротивление французам; 6) „усовершенствование себя в слоге“ как цель корреспонденции [Бицилли 1932: 92].

Вводные комментарии выполняют функцию обзорных глав в учебной книге, в них могут обсуждаться изменения культурных и литературных норм, жанровой системы, функционирование языка и стилей, творческая история произведений, их связи с западноевропейскими образцами. Если в обзор включается персоналия, то она обычно содержит краткие биографические сведения о писателе, характеристику и оценку его творчества или его текстов.

Из вводных комментариев исходят нити к промежуточным комментариям, функция которых скорее заключается в том, чтобы повысить аналитическую оптику, нацеленную на определенные образцы и рассмотреть их под микроскопом. Единственным исключением является подотдел „Карамзинизм“ в последнем шестом отделе, где вводный комментарий вмещает в себя и промежуточные, традиционно предшествующие публикуемым произведениям, при этом тексты не обособляются по группам, а идут в цепочке друг за другом. Вводный комментарий, который функционирует как персоналия, может расслаиваться за счет характерного для Бицилли сравнительного прочтения разных авторов и вбирать в себя чужие микроперсоналии.

Ближе всего к вводным и промежуточным комментариям стоят *постраничные сноски*, которые функционально принадлежат им, дополняя или уточняя мысль составителя. Однако, они оказываются не „поворотом на месте“ или „моментом отклонения“, если сошлусь на слова Женетта [Genette 1987: 301], самой рефлексии. Они буквально расщепляют ее, предлагая параллельные прочтения, которые могут автономизироваться и толкать само размышление в совсем иное направление. В силу этой причины информативность сносок к комментариям равна по важности информативности самих

комментариев. И комментарии, и сноски к ним напоминают своеобразный *научный анаколупф*, отмеченный синтаксической компрессией, открывающей иногда не только семантические, но и звуковые зияния в ожидании соответствующего предлога. Они обладают внутренними ресурсами для очередной бифуркации – фразы или предложения в скобках, которые в той степени, в какой могут пояснять, в той же могут и эмансипироваться, и дать возможное самостоятельное направление рефлексии.

Резюмирующие пассажи (краткие пересказы содержания или пропуски неприличных для одной хрестоматии отрывков из произведений) манипулируют процесс чтения, но могут включать в себя и элементы метатекста. Например, в отрывке „Сватовство и женитьба“ записок Болотова резюме в какой-то момент перестает сообщать о „переговорах [...] с семьей невесты, [...] о препятствиях к браку“ и меняет регистр, начиная обсуждать само повествование, которое „ведется со множеством подробностей [...] – прием, рассчитанный на то, чтобы разжечь любопытство читателя“ [Бицилли 1932: 97]. Таким образом резюме переходит в метатекст и пытается выстроить общую парадигму „романов того времени“ [Там же].

В предисловии к хрестоматии, как уже упоминалось, Бицилли говорит о „заметках, сопровождающих тексты“, „прямая цель“ которых состоит в том, чтобы „дать руководящую нить при изучении текстов как преподавателям, так и учащимся“ [Бицилли 1932: 3]. В метаязыке профессора „заметки“ (в множественном числе) – означающее, которое называет жанр его аналитических текстов и участвует как рематический компонент в скромных, безпретензиозных заглавиях ряда его научных статей и исследований, построенных на кумулятивном принципе¹². „Заметки“ Бицилли охватывают весь уровень комментариев хрестоматии, упомянутый до сих пор, и являются эквивалентом развернутого метатекста в конвенциональном учебнике. В этом смысле они пребывают в отношениях омонимии с заметками к произведениям, понимаемыми как паратекстовый компонент, хотя эти заметки являются не просто примечаниями или примечаниями в учебных целях, а в контексте педагогической ситуации эмиграции помогают русским

¹² См. „Заметки об иоакимизме“ (1914); „Заметки о роли фольклора в развитии современного русского языка“ (1944), «Заметки о чеховском „Рассказе неизвестного человека“» (1948), „Заметки о лексических и тематических совпадениях и заимствованиях у русских авторов-классиков“ (начало 1950-х гг.); „Заметки о некоторых особенностях развития русского литературного языка“ (1951–1952).

учащимся восстанавливать русскую память и понимать уже чужой для них культурный язык. Другим возможным адресатам, сохранившим культурную память, они содействуют в их исследовательских поисках.

Примечания к произведениям, помещенные под чертой, можно распределить в несколько групп, условно обозначая их как *примечания составителя*, *примечания авторов* и *гибридные примечания*. *Примечания составителя* по презумпции принадлежат Бицилли, но поскольку любая хрестоматия – это деятельность в поле предшествующих, именно оттуда может исходить предложение той или иной сноски. Поэтому отмечаю гипотетическую возможность, что некоторые примечания составителя могли быть заимствованы из других изданий. Под *примечаниями авторов* подразумеваю заметки, написанные авторами к собственным произведениям. Бицилли включает такие примечания и точно указывает их принадлежность – „прим[ечания] Майкова, Державина, Карамзина“, но не фиксирует источник цитирования. Например, сноски к оде „Фелица“ Державина вводятся единой нумерацией и шрифтом и соединяют примечания поэта („прим. Державина“) с примечаниями самого Бицилли. Аналогично оформляются примечания к комической поэме Майкова „Елисей“ или к „Письмам русского путешественника“ Карамзина.

Наряду с *примечаниями составителя и авторов* встречаются также и *гибридные примечания*, соединяющие обе упомянутые выше разновидности в рамках одного отдельного примечания. Например, в примечании после текста „Призывание Пленеры“ цитируются слова самого Державина по поводу написания стихотворения, дополненные составителем, поясняющим в свою очередь имя второй жены Державина¹³.

Примечания к произведениям могут восстанавливать творческую историю текста¹⁴; характеризовать отдельные личности¹⁵ (при этом

¹³ См. текст примечания полностью: „Сочинено ... по случаю, что на другой день смерти первой жены его, лежа на диване, проснувшись по утру, видел, что из дверей буфета течет к нему белый туман и ложится на него, потом как будто чувствовал ласкание около его сердца неизвестного какого-то духа (прим. Держ.). Милена – Дарья Алексеевна Дьякова, вскоре ставшая его второй женою“ [Бицилли 1932: 64].

¹⁴ Сноска к письму М. А. Ломоносова к И. И. Шувалову: „Написано по поводу опасений Шувалова, что Л[омоносов]в, получив в награду имение, станет меньше заниматься науками“ [Бицилли 1932: 10]; сноска к заглавию „Последние стихи Державина“: „Писаны за три дня до смерти“ [Там же: 77].

¹⁵ Письмо А. В. Суворова к дочери (Кинбурн, 20 декабря 1787), сноска, поясняющая имя: „... почитай свою матушку Софию Ивановну*“: „Т. е. начальницу Смольного

биографические сведения иногда перерастают в краткую энциклопедическую статью¹⁶, раскрывающую взгляды соответствующей личности или привлекающую контекст западноевропейской литературы¹⁷); знакомить с культурными¹⁸ и бытовыми¹⁹ реалиями; уточнять значение определенных слов и предлагать перевод на русский язык²⁰; идентифицировать цитату или интерпретировать определенный стих²¹.

В тех случаях, когда поясняется целая стиховая строчка, примечания могут дистанцироваться от текста и автономизироваться так, что они становятся интерпретирующими или раскрывающими чужие точки зрения²². К метатекстовым прорывам в постраничных

института“ [Бицилли 1932: 12]; письмо Фонвизина к графу Панину, сноски, поясняющая имя: „брат г. Зорича*“: „фаворита Екатерины II“; в том же письме, сноски, поясняющая имена: „д' Аламберт, Мармонтель*“: „d' Alembert – знаменитый математик. Marмонтel – сочинитель нравоучительных романов“ [Там же: 113].

¹⁶ Таким является случай со сноской к имени Гердера в „Письмах русского путешественника“ Н. Карамзина [Бицилли 1932: 159].

¹⁷ Комментируя имя Скаррон в тексте первой песни поэмы „Елисей“ В. Майкова, Бицилли пропускает общеизвестную информацию о годах жизни, но отмечает: „Французский писатель, один из остроумнейших представителей т. наз. „плутовского романа“, повествующего о приключениях жуликов, бродяг и проч. Он написал между прочим пародию на „Энеиду“ [Бицилли 1932: 78]. Помимо конкретного пояснения, составитель мимоходом характеризует модель пиккарескового романа, что добавляет сноске и метатекстовые функции.

¹⁸ Письмо Д. И. Фонвизина к сестре (апреля 1778 г.), примечание к фразе „... открылось в Париже собрание, называемое Le rendez-vous de la République des lettres et des arts*“: «Т. е. собрание собратьев по литературной и художественной деятельности. Писатели, художники и ученые всего света считались как бы согражданами одного „государства“ просвещенных людей» [Бицилли 1932: 113]; ода „Фелица“ Державина, сноски к строчке: „Не ходишь с трона на Восток*“: «Т. е. не посещаешь масонских лож. „Восток“ было условным названием масонской организации» [Там же: 54].

¹⁹ Письмо А. В. Суворова к дочери (Кинбурн, 20 декабря 1787), сноски к фразе „... как на тебе наденут белое платье*“: „по переходе в старший класс Смольного института“ [Бицилли 1932: 12].

²⁰ „Записки“ Н. Б. Долгорукой: „косен*“ – „прикосновен“ [Бицилли 1932: 21]; „На хулящих учение (К уму своему)“ Кантемира: „перук*“ – „парик“ [Там же: 27]; „На смерть кн. Мещерского“ Державина: „зияет*“ – „разевает пасть“ [Там же: 52]; „О повреждении нравов в России“ кн. М. Щербатова: „самство*“ – „эгоизм“ [Там же: 127].

²¹ „Записки“ Н. Б. Долгорукой: „... и не дала в том безумия Богу“ – „стих из книги Иова“ [Бицилли 1932: 21]; „На хулящих учение (К уму своему)“ Кантемира: „Люди мы к сообществу Божия тварь стали“ – „Человек создан для общежития“ [Там же: 27].

²² В пояснении строки „Бегом волны деля, из очей ушел и сокрылся...“ из „Тилемахиды“ Тредьяковского приводится точка зрения А. Пушкина: „Этот стих очень нравился Пушкину“ [Бицилли 1932: 29]. Аналогичен случай со стихом „Воспели Душеньку, и в прозе, и стихами“ („Душенька“ Богдановича), когда в

сносках можно отнести и те, которые касаются уровня языка и ритма поэтических произведений²³ или комментируют орфографию и произношение в процессе становления русского литературного языка²⁴.

Если вводные комментарии, промежуточные комментарии и постраничные примечания, составляющие метатекстовое обрамление, вырезать и сшить вместе, соблюдая рубрикацию отделов и подотделов, то получится конспект лекционного курса по истории русской литературы XVIII века, который Бицилли так и не прочитал с университетской кафедры.

Интерес профессора к литературе XVIII века не остался замкнут эмигрантской школой и не был исчерпан составительством школьной хрестоматии. В 1934 г. в авторитетном ежегоднике Института Восточной Европы в Бреслау (ныне Вроцлав), одном из ведущих центров славистики в Германии с 1918 по 1945 г., была опубликована на немецком языке работа Бицилли „Die „Haus“-Literatur und der Ursprung der Klassischen Literature in Russland“²⁵, которая тематически и концептуально буквально вырастает из второй части „Хрестоматии по истории русской литературы“, и проблематизирует явление домашней письменности, повлиявшей на становление русского литературного языка второй половины XVIII – начала XIX в. В изданной в *Ежегоднике Софийского университета* за 1936 г. студии „К вопросу о характере

примечании к нему составитель подробно рассматривает древний „миф о Душе“ в «аллегорическом романе латинского автора Апулея „Золотой осел“» [Бицилли 1932: 84].

²³ В примечании к „Ласточке“ Державина, которое расположено сразу после текста, а не под чертой, Бицилли настаивает „обратить внимание на намеренные неправильности размера, воспроизводящие порывистые движения ласточки при полете“ [Бицилли 1932: 63].

²⁴ См. примечания к эпистоле „О русском языке“ Сумарокова, регистрирующие изменения языковых кодификаций. К слову „наперед“ в строчке „Кто пишет, должен мысль прочистить наперед*...“ приводится следующее пояснение: „В литературном языке наше „ё“ произносилось как „е“. Произношение „ё“ считалось „подлым“, нелитературным. Когда передавали разговорное произношение, звук „ё“ изображали так: „io“ [Бицилли 1932: 30].

²⁵ Bicilli, P. Die „Haus“-Literatur Und Der Ursprung Der Klassischen Literature in Russland. – In: *Jahrbücher Für Kultur Und Geschichte Der Slaven*, 1934, № 10 (3/4), s. 382–420. На русский язык с немецкого перевода работа Бицилли была переведена и опубликована в 2019 г. Й. Люцкановым. См.: [Бицилли (1934) 2019: 2-35]. О связях этой статьи с хрестоматией см.: [Петкова 2019: 39–51].

русского языкового и литературного развития в Новое время²⁶, Бицилли снова рассматривает бытование и особенности различных стилей в XVIII веке и создания одного, общего языка.

По своей стилистике дискурс Бицилли в хрестоматии не отличается от „университетских руководств” профессора по общей истории и сохраняет специфику его лекционных курсов. Метатекстовый нарратив хрестоматии представляет собой ризоматический текст, с множеством входов и выходов, когда рефлексия автора может быть прервана в любой момент или отклоняться в иную сторону от заявленной темы.

Предлагаемая в хрестоматии оппозиция *текст – интерпретация* приближается к тому методу преподавания, который Бицилли постоянно обсуждает в своих статьях: систематическим курсам, требующим «пассивного приобретения „знаний“» [Бицилли 1936: 1249], профессор противопоставляет „объяснительное чтение источников“, когда „преподаватель был бы свободен зайти так далеко в подробностях их толкования, сколько ему это нужно“ [Там же: 1250]. Сами подробности запоминать не нужно, они служат лишь иллюстрациями к тексту и, если с их помощью этот текст „растолкован“, и учащиеся видят то, о чем им говорят, то „цель преподавателя достигнута: учащимся уже указан путь, по которому они должны идти“, т. е. „у них есть метод“ [Там же]. А „метод, однажды освоенный, никогда не забывается“ [Там же].

Таким образом за внешней формой школьной хрестоматии скрывается текст, склонный к различным трансформациям: учебное пособие – для того, кто должен научиться понимать, руководство для его преподавателя и заметки авторского курса по истории русской литературы XVIII в. век – для самого Бицилли.

ЛИТЕРАТУРА

Бицилли (1927) 1993: Бицилли, П. Увод в изучаването на новата и най-новата история. Опит за периодизация. София: Издателство на БАН, „Наука и изкуство“.

Бицилли 1931: Бицилли, П. М. Хрестоматия по истории русской литературы. Часть I. Народная словесность и литература допетровского времени. София: Издание Российского земско-городского комитета.

²⁶ См.: Бицилли, П. К вопросу о характере русского языкового и литературного развития в Новое время. // *Годишник на Софийския университет. Историко-филологически факултет*. Книга XXXII. София, 1936, с. 3-46.

Бицилли 1932: Бицилли, П. М. Хрестоматия по истории русской литературы. Часть II. Литература XVIII века. Париж: Издание „Родина и Родная речь“. Склад издания YMCA-Press.

Бицилли (1934) 2019: Бицилли П. М. „Домашняя“ литература и истоки классической литературы в России. Перевод с немецкого перевода Йордана Люцканова. Редакция и концевые примечания Йордана Люцканова и Галины Петковой. // *Toronto Slavic Quarterly*. № 69 – Summer 2019, с. 2–35. <http://sites.utoronto.ca/tsq/69/index_69.shtml> (16.04.2022).

Бицилли 1936: Бицилли, П. Развитие на историческата интуиция у учащите се като основен проблем на историческата пропедевтика. // *Училищен преглед*, № 10, 1235-1250.

Бицилли 2012: Бицилли, П. М. „Современные записки“ все ближе и ближе подходят к тому, чего я лично хотел от них: П. М. Бицилли / Публикация и примечания М. А. Бирмана и М. Шрубы; вступительная статья М. А. Бирмана // „Современные записки“ (Париж, 1920–1940). Из архива редакции. Под редакцией Олега Корестелева и Манфреда Шрубы. Том 2. Москва: „Новое литературное обозрение“, 2012, с. 501–686.

Нора 2004: Нора, Пиер. Между паметта и историята. Проблематика на местата. // *Места на памет. Том I. От републиката до нацията*. Под ръководството на Пиер Нора. Превод от френски: Стоян Атанасов. София: „Дом на науките за човека и обществото“, 2004, с. 35–71.

Петкова 2014: Петкова, Г. „Школьный канон“ П. М. Бицилли: взгляд рецензентов [онлайн]. // *Детские чтения*, № 1, 72–94. <<http://detskie-chtenia.ru/index.php/journal/article/view/106>> (16.04.2022).

Петкова 2017: Петкова, Галина. „Да се даде ръководеща нишка...“: История на руската литература от проф. П. Бицилли в три книги (България, 1931–1934 г.). – София: „Факел“ – 655 с.

Петкова 2019: Петкова, Г. Домашняя литература... и ее соседи среди филологических трудов П. Бицилли первой половины 1930-х гг. // *Toronto Slavic Quarterly*. № 69 – Summer 2019, с. 2–35. <http://sites.utoronto.ca/tsq/69/index_69.shtml> (16.04.2022).

Genette 1987: Genette, Gerard. Seuil. Paris: Edition de Seuil.

**СЪДБАТА НА ПИСАТЕЛЯ /
МИТОЛОГИЗАЦИЯТА НА
ПИСАТЕЛЯ**

**СУДЪБА ПИСАТЕЛЯ /
МИФОЛОГИЗАЦИЯ
ПИСАТЕЛЯ**

ПУШКИН И ДЮМА: АСПЕКТЫ МИФОТВОРЧЕСТВА В ЭПОХУ ИНТЕРНЕТА.

Радослава Илчева
Институт за литература – БАН

PUSHKIN AND DUMAS: ASPECTS OF MYTH-MAKING IN THE DIGITAL ERA

R. Ilcheva

Institute for Literature at the Bulgarian Academy of Sciences

Abstract: The central point of the article are the materials which appeared on the Internet over the past few decades, claiming that Pushkin did not die as a result of his last duel. After faking his death, he departed for France, where he continued his work under the pseudonym of Alexander Dumas. This alternative biography of the poet becomes a reason to examine the characteristics of modern mythmaking.

Key words: Pushkin, Dumas, alternative biography, political-heroic myth, mythmaking

Поводом к настоящей статье стали материалы, появившиеся в последние десятилетия в рассчитанных на массового читателя ресурсах, что знаменитый русский поэт Александр Сергеевич Пушкин не погиб в результате роковой дуэли, имевшей место на Черной речке 27 января/8 февраля 1837 года. Удачно инсценировав свою смерть, он переехал во Францию, где в почете и достатке прожил жизнь под псевдонимом... Александр Дюма.

Таких материалов множество, но сразу сделаем оговорку, что научный анализ представленных в них фактов не входит в круг исследовательских задач. Это бы означало доказывать, что Пушкин не Дюма (или наоборот), что не является нашей целью. Наша цель состоит в обозначении параметров этого явления с одной стороны, а с другой – в выявлении на его примере некоторых аспектов мифотворчества в эпоху Интернета.

Для начала постараемся на базе контаминации указанных в конце статьи источников¹ представить основные моменты альтернативной биографии А. С. Пушкина с сохранением по возможности особенностей стиля высказывания.

¹ Источник будет указываться в круглых скобках по нумерации в списке с отметкой минуты и секунды начала отрывка из ролика, на который ссылаемся.

„Когда-то очень давно Петр (а точнее Лжепетр) Первый привез из Африки прадеда Пушкина и крестил его“ (12 – 4.19). Абрам Ганнибал либо был реальным представителем негроидной расы из Эфиопии, либо был по национальности тем, кого Абрамами и называют (1). По отцу поэт принадлежал к нищему роду. Его родным языком был французский (5). „Вообще-то, Пушкин писал по-французски, потом переводил на русский сочинения“ (10).

После Царскосельского лицея Пушкин поступил в Коллегию иностранных дел, созданную Петром Великим для выполнения секретных заданий (7 – 1.05), в шифровальный отдел и занимался криптографией (9). Он начал работать „с очень ранних времен“ на Николая I, который высоко ценил поэта, и на правительство (12 – 4.40). Ведь знаменитое Третье отделение боролось с антироссийской пропагандой с помощью сети агентов-литераторов. Для координации такой работы и требовался талантливый литератор, прекрасно знавший европейскую литературу и историю, а также великолепно владевший французским языком (9). Бунтарское творчество Пушкина состоялось по инициативе императора, чтобы объяснять нахождение в ссылках, которые были прикрытием настоящей его деятельности (12 – 5.10).

Так, первая секретная миссия была замаскирована под ссылку на Юг. Вовсе не случайно близким другом поэта в кишиневский период был И. П. Липранди, создатель тайного сыска в России. А путешествие с семьей Раевских на Кавказ и в Крым было не чем иным, как спецзаданием. Будучи на Юге, Пушкин умудрился нелегально съездить в Париж (3). Туда он отвез ребенка – будущего известного писателя Дюма-сына, которого родила ему в Одессе Амалия Ризнич (11 – 10.30). Вариант: в кишиневско-одесский период Пушкин на самом деле находился в качестве разведчика-нелегала во Франции и работал под псевдонимом (12 – 5.28).

Важное место в биографии Пушкина-суперагента занимают связи с декабристскими кругами. По роду своих занятий он должен был знать, что где готовится и почему (5 – 23.45). Поэтому с заговорщиками он якшался и тусил (12 – 4.54), хотя, возможно, не стучал на них (5 – 3.45). По заданию Бенкендорфа Пушкин обучился искусству гримирования. Это позволило ему *incognito* присутствовать на Сенатской площади во время выступления декабристов и смотреть чья возьмет (5 – 22.26).

В дальнейшем он также выполнял разные задания. Часть его работы сводилась к пропаганде в СМИ – тогда книга был единственным способом промыть мозги (12 – 9.51).

1837 год делит жизнь и творчество Пушкина на два периода – собственно пушкинский и период Дюма. Роковая дуэль была не более, чем тщательно подготовленной мистификацией. Для начала Пушкин сам написал на себя тот злополучный пасквиль, который был получен его знакомыми и им самим (5 – 53.36). При помощи друзей он успешно сымитировал свою смерть. В этом больше всех ему помогли Жорж Дантес, который хотел бежать из России, где его травили за гомосексуализм (11 – 10.30), и Дёльви́г. Последний, будучи „начальником охраны, чтобы смистифицировать дуэль, намеренно отправил жандармов в другую сторону“ (10 – 41.00)². Гроб с телом поэта „находился в открытом доступе“ (10 – 51.00) в Конюшенной церкви, а после поклонения его спустили в подвал, где Пушкина тайком вылечили.

Общим местом в источниках являются отпевание в Конюшенной церкви, а не в Исаакиевском соборе, как первоначально было объявлено, отсутствие семьи поэта на похоронах, закрытый гроб, в котором отправили тело в Святогорский монастырь, могила, где якобы оказались останки двух пожилых людей. Отсюда и вывод: вместо Пушкина хоронили двойника, которого хорошо загримировали (11).

Ответы на вопрос, почему поэт решился на такое кардинальное перевоплощение, располагаются в весьма широком диапазоне. На одном полюсе желание скандального вольнодумца (вольнодумство и оппозиционность поэта все же признаются в некоторых материалах) начать жизнь с чистого листа за границей (3) или, как популярно объясняют на одном из каналов, „Пушкин просто захотел reset“ (12 – 12.49). На другом – выполнение супершпионом Российской империи секретной миссии на Западе (4). По середине – напоминания о многочисленных долгах поэта, которому к тому же жена изменяла с Николаем (5, 8).

² Дёльви́гов в русской истории не было, были Дельви́ги, среди которых друг Пушкина по Лицею А. А. Дельви́г. Он служил в Департаменте горных и соляных дел, в канцелярии Министерства финансов, в Императорской публичной библиотеке и умер в 1831 г. Что касается охраны, она была учреждена гораздо позже и никто из Дельви́гов там никогда не служил. Возможно автор (Ю. Абарин) намеренно искажает эту фамилию, чтобы предупредить обвинения в недостоверности.

На этой стадии биография Пушкина перетекает в биографию Дюма. Здесь проще, поскольку широкой публике известны по большому счету имя французского писателя и пара-тройка его романов. Жизнь писателя до 1837 г. умышленно затушевывается и в результате он появляется как бы из ниоткуда, уже зрелым автором. При этом подчеркивается, что его карьера пошла в гору после смерти Пушкина (12 – 7.56). Став Дюма, Пушкин развернул кипучую литературную и переводческую деятельность, переводил русских поэтов, в том числе и самого себя. Его амплу секретного сотрудника по-прежнему на ходу в некоторых материалах: при помощи романов из французской истории он подрывал авторитет французской монархии, да и самой Франции. В другом варианте в разгар Крымской войны 1853-1855 гг. (так!) Николай отправил высшего офицера Службы внешней разведки Пушкина во Францию, которую в 1848 г. под видом революции подчинили себе британцы. Пушкин поехал на задание, не думая, что не вернется. Но Николай погиб, и власть перехватили. Резидент потерял центр, на которого работал и не смог вернуться в империю (1).

Из *французской* жизни героя выделяется путешествие в Россию в 1858-1859 гг. – этакая экскурсия по пушкинским местам (12 – 11.42). Изрядно постаревший и располневший Пушкин-Дюма все же дождался смерти Николая I, который отлично знал его в лицо, и мог узнать даже со спины и в темноте, настолько великий поэт „набил ему оскомину“, но спокойно посещал дома знатных петербуржцев, которые, конечно, не предполагали, кто у них в гостях (2, 3, 9). В целом интерпретация поездки Дюма в Россию навеяна посещением Дантесом-Монте-Кристо мест из прежней жизни.

Отдельный сюжет, который в каждом материале подается по степени (около)литературной компетентности своего автора, – это „лучший друг Пушкина“. В лучшие друзья записывают Малиновского (3), Соболевского (11 – 5.30), Жоржа Дантеса, декабриста И. А. Анненкова (5 – 23.23; 5 – 29.48; 10)³.

³ И то хорошо, что не Игоря Костолевского, сыгравшего И. А. Анненкова в знаменитом фильме В. Мотыля „Звезда пленительного счастья“ (1975). Причины „дружбы“ Пушкина с Анненковым вероятно заключаются в том, что последний является прототипом героя в романе „Учитель фехтования“. С ним и его женой-француженкой Дюма лично познакомился в Нижнем Новгороде. Можно допустить и влияние фамилии знаменитого пушкинского биографа П. В. Анненкова – автора „Материалов к биографии Александра Сергеевича Пушкина“ (1855).

Особый разговор – творчество Пушкина-Дюма французского периода. В первую очередь выделяется ранний роман (1840 г.) „Учитель фехтования“, который, естественно, был написан сначала на французском языке (5). По общему мнению, так досконально описать русские реалии мог бы только „русский француз“, т. е. Пушкин (3). Приводится даже мнение исследователей, правда, неназванных: „все исследователи говорят о том, что это мог написать только человек, который жил в Санкт-Петербурге и учился в Лицее“ (12 – 10.19). Упоминается и пьеса „Нельская башня“, которую альтернативные пушкиноведы упорно называют „Польской башней“ (10).

Из многотомного художественного наследия Дюма помимо „Учителя фехтования“ привлекаются лишь „Три мушкетёра“ и „Граф Монте-Кристо“ – прежде всего для того, чтобы спроецировать на них биографию Пушкина. Ведь „провернув эту авантюру (имеется ввиду дуэль – Р. И.), он перевоплотился в героя произведения“ (12 – 13.33). Дальше – больше. Пушкин оказывается автором „Трёх мушкетёров“, причем допускается возможность того, что он уехал во Францию с заготовками романа (3). В д’Артаньяне, происходившем из бедного дворянского рода и, пробивавшемся наверх из самых низов, бросавшемся в драку из-за любого неуважительного отношения к своей особе, Пушкин изобразил самого себя (6, 9), а в трех мушкетерах – своих лучших друзей по Лицею Пущина, Дельвига и Малиновского (3). Роман писался в 1844 г., когда жена Пушкина Наталья Николаевна вышла второй раз замуж. Пушкин отомстил ей посредством образа Миледи, жены Атоса (6, 9). Лучшего друга по петербургскому периоду – незаслуженно обвиненного в его убийстве Жоржа Дантеса, он отблагодарил образом Эдмона Дантеса из „Графа Монте-Кристо“ (6). Того самого Дантеса, которого судили за преступление, которое он не совершал, а он *избежал суда* (курсив мой – Р. И.), притворившись мертвым (12 – 9.00). Пушкин, кроме того, оказывается автором несуществующего романа Дюма „Железная маска“ (12 – 9.21)⁴.

Иногда биография Пушкина-Дюма в лучших конспирологических традициях сдабривается масонской темой. Царскосельский лицей предстает очагом масонства, созданным для детей масонов, занимавших высокое место в иерархии (7 – 5.50). После Лицея, чтобы не пострадать за вольнолюбивые стихи, поэт пошел на

⁴ Таинственный узник, известный как Железная маска, выведен Дюма в романе „Виконт де Бражелон, или Десять лет спустя“ и в пьесе „Узник Бастилии“.

сотрудничество с правительством и в качестве сотрудника Коллегии иностранных дел отъехал на Юг по служебной надобности (7 – 2.31) с заданием создать прецедент для введения формального запрета на деятельность масонских лож в России (7). Как обладатель масонского сертификата, он учредил в Кишиневе ложу с необычным для масонской практики названием – „Овидий“. Посвящение в масоны болгарского архимандрита Ефрема и волнения его паствы послужили поводом для запрещения масонских лож в России. Разгром российского масонства пагубно сказался на развитии страны вообще и поэтому А. Гринин объявляет Пушкина „могильщиком русского мира“ (4).

Иногда авторы меняют не только биографию Пушкина, но и всю историю человечества. Так, Олег Павлюченков, выступающий под ником AISPIK, утверждает, что в 1842-1846 гг. произошла катастрофа глобального масштаба. Первые этажи зданий по всему миру были засыпаны, уровень мирового океана поднялся на 4 метра. Прибрежные города планеты стали непригодными для жизни. Поздние фальсификаторы истории переместили войну в 1812 год, а глобальную катастрофу 1842 года „заштукатурили под питерское наводнение 1824 года“. Саму историю первой половины XIX века они изъяли, заполнив дыру событиями и личностями 30-60 годов XIX века. Таких, как Пушкин, Наполеон, Байрон, Александр I, они переместили в самое начало XIX века. Некоторых персонажей они все же оставили в 30-60 годах на своих хронологических местах. Что касается Пушкина, то он имел немалый чин в Коллегии иностранных дел. Был очень близок к Николаю I и выполнял его личные секретные поручения. Написание литературных произведений было его побочной работой или просто хобби, которое Николай поощрял. Пушкин получил доступ ко всем государственным архивам. Из них он, вероятно, брал произведения, написанные до потопа, в который погибла почти вся аристократия, на ломоносовском слогe, и излагал их с группой таких же писателей, на своем, пушкинском, варианте нового русского языка. „Все произведения, которые сейчас числятся за его фамилией, скорей всего им переработаны из допотопных“. Работа Пушкина с Николаем I была первым периодом фальсификации истории и литературы, второй период пришелся на царствование Александра II (1).

Несмотря на отдельные различия, все приводимые источники единогласно внушают: Пушкин – вовсе не тот, кого мы знаем под этим именем. И альтернативные пушкинисты великодушно делятся с

наивными своими современниками неким сакральным откровением. Иногда они предупреждают: этой достоверной теории никто не станет давать хода, потому что Пушкин – народное достояние (12 – 14.04).

В некоторых материалах предваряются возможные каверзные моменты, как тот, что Дюма был на 20 см выше ростом Пушкина. Этот факт объясняется разницей в мерных единицах в России и во Франции с расчетом, что никто не станет проверять так ли это было на самом деле. Или, жизнь на две страны. Пушкин, оказывается, успевал работать и в России, и во Франции, потому что под личиной Дюма скупал чужие произведения (12 – 8.18). А пока он находился в России, за Александра Дюма в Париже выдавал себя его младший брат Лев, который тоже был не только превосходным поэтом и писателем, но и личным секретарем Александра (11).

Попробуем обозначить сопутствующие параметры этого фэнтези от науки.

Изыскания по теме „Пушкин это Дюма“ размещаются на youtube, Яндекс Дзене, в живых журналах, реже, в электронной периодике. Наиболее воздействующими представляются видеоролики на youtube, прежде всего благодаря сочетанию слова, изображения и звука. Ютубовские материалы бывают двух видов – фильмы и лекции, притом атмосфера последних иногда (например, в источнике 5) напоминает домашние бардовские концерты времен позднего социализма.

Используются броские заголовки с обилием зазывающих вопросов и восклицаний: „Великая афера или бред? Пушкин и Дюма – один человек?“ (6), „Ай да сукин сын!“ (2), «Большой Обман Александра Пушкина – поэт-масон как могильщик „русского мира“» (4). В этом плане показателен первый источник, который присутствует на разных платформах с одним и тем же содержанием, но под разными названиями: „Стал ли Пушкин Дюма? Реальная история ещё круче!“ (youtube), „Как оказался Пушкин на острове Шри-Ланка в 1854 году? Он же погиб на дуэли в 1837“ (Дзен Видео), „А. С. Пушкин жил в другое время! Реальная история писателя“ (Яндекс Дзен).

Среди авторов пушкинистов и, по всей видимости, даже филологов нет. Имена некоторых из них указаны: Александр Гринин (4), Н. Л. Векшин (5), Борис Богданов (9), Юрий Абарин (10). Другие, как Lavanda (3), AISPIK (1)⁵, Крамола (7, 11) предпочитают никнеймы, а остальные – анонимность. Это объясняется тем, что их материалы

⁵ В аннотации и комментариях имя автора все же появляется – Олег Павлюченков.

популяризируют, подавая в сжатом виде, „авторские“ концепции. Например, ролики Крамолы являются сокращенными версиями теорий А. Гринина (7) и Ю. Абарина (11).

Некоторые авторы в своих суждениях не забывают об осторожности. „Я не берусь утверждать, что это правда на все 100%, но ведь мир чудесен и удивителен, и всё может быть“ (3). „Ни в коем случае не предлагаем мы безоговорочно поверить в полумистическую версию, однако аргументы... весьма интересны и достойны внимания“ (8). В ролике 12 о перевоплощении Пушкина в Дюма размышляет якобы изрядно выпивший молодой человек, который наутро ничего не помнит (12). Но бывает и так, что собственные домыслы выдаются за истину в последней инстанции: „Начнем снимать информационную шелуху с реальной биографии Великого русского поэта и исторического периода в котором он жил“ (1).

Обычно авторы воздерживаются от пренебрежительного отношения к Пушкину. Lavanda даже мотивирует размещение своей версии тем, „что в ней он прожил долгую счастливую жизнь“ (3). Но есть и исключение – Александр Гринин. В его интерпретации поэт предстает „достаточно нечистоплотной фигурой“ (4 – 5.56), „ссылным хлюстом из столицы“, с которого Гоголь частично списал Хлестакова (4 –13.13).

Особое внимание среди авторов заслуживает Н. Л. Векшин, ведущий научный сотрудник Института биофизики клетки Федерального исследовательского центра „Пушкинский научный центр биологических исследований“ Российской Академии наук. В его подробной и оформленной по всем правилам презентации чувствуются ученая сноровка и лекторский гонор. Вместе с тем за эффектными слайдами и умелым подгоном фактов и цитат явственно проступает желание знатока-„физика“ сразить неучей-„лириков“ на их собственном поле (5).

В этой связи отметим, что в рассматриваемых материалах отношение к литературоведению и, в частности, к пушкиноведению, как правило, снисходительное. Мнение пушкинистов запросто игнорируется, если оно вообще известно. Например, говоря о Дюма – переводчике стихотворений Пушкина, т. е. *самого себя* (10-57.30), Ю. Абарин нигде не упоминает исследований И. С. Чистовой [Чистова 1986] и особенно Е. Г. Эткинда, который, указывая на самовольность этих переводов, удачно заметил, что они похожи на «Пушкина не более,

чем исторические персонажи в „Трёх мушкетёрах“ на своих прототипов» [Эткинд 1999: 552]. Нередки синтаксические конструкции типа: „Многие филологи сейчас скажут, что... Но ведь...“ (3).

Цели авторов сводятся не только к 5 минутам славы, но, иногда, и к весьма материальным вещам. Так, Олег Павлюченков дает номер банковской карты для поддержки канала, к донатам несколько раз призывает Александр Гринин.

Скажем несколько слов и о дикторах – напористых, нахрапистых и не особо грамотных, уверенно и четко произносящих Одоёвский, Батюшков (1, youtube), Дёльви́г (10), иногда переходящих на рекламу (1). Не блещут особой грамотностью и некоторые из авторов, показывающие в деталях как Пушкин стал *Дюмой* (10 – 36.20, курсив мой – Р. И.), упоминающие греков и болгар, „спасавшихся от *турков*“ (7 – 10.23, курсив мой – Р. И.), описывающие русское общество 20-ых гг. XIX в. как „князья, *графья* и прочие бароны“ (4 – 27.35, курсив мой – РИ). Нередко уровень их знаний оставляет желать лучшего. „Он (Николай – Р. И.) отправил Пушкина в ссылку в 26 году как сообщника декабристов“ (5 – 22.26.). Произведения Дюма печатались в левой газете „Юманите“ (5 – 10.26), притом, что газета основана в 1904 г. Пушкин был сотрудником „Охранки“, т. е. охранного отделения (10), несмотря на то, что эта организация создана в 1866 г. Вообще разговор об элементарном незнании исторических и культурологических реалий обещает быть очень долгим и мы предпочитаем на данный момент его вообще не начинать.

В отличие от письменных материалов, язык видеороликов ориентируется в большинстве случаев на просторечие и даже на жаргон: Пушкин якшался с декабристами, его законопатили (т. е. сослали), он свинтил, тусовался, делал бабки и проч. Особенно в этом плане преуспевают на канале Данилы Поперечного, где ролик (12) может служить аудиоприложением к словарям русского мата. Такое ощущение, что если его «запипикать», то из шестнадцатиминутного продукта останется только *Саня/Саша* (когда Пушкин, когда Дюма), *Колян* (Николай I) и *окей*.

Источники информации, как правило, не указываются, или они не поддаются проверке. В одном из парижских музеев неназванный знакомый автора, использующего никнейм Lavanda, „познакомился с экскурсоводом (пусть её будут звать Ольга), которая утверждала, что Пушкин не погиб, а переехал во Францию и взял себе псевдоним

Александр Дюма“ (3). В роли парижского экскурсовода в материале 1 выступает гид-сингал, к тому же выпускник Смоленского мединститута, который утверждает, что в 1854 г. Пушкин проживал в гостинице „Grand Oriental Hotel“ в Коломбо на Шри-Ланке. В других случаях, оценивая аргументы как интересные и достойные внимания, автор не упоминает, на кого он ссылается (8). Исключением является список литературы в конце аннотации на ролик Юрия Абарина, в который включены труды П. В. Анненкова, П. И. Бартенева, В. В. Вересаева и др. о Пушкине. Другое дело в какой степени и каким образом они присутствуют в самом материале.

Нетрудно заметить, что основной подход в указанных источниках сводится к перетасовке (а то и к искажению) общеизвестных массовой аудитории по школьной программе фактов⁶. Доказательственный материал тяготеет к одним и тем же точкам опоры. В первую очередь, это удивительное внешнее сходство Пушкина и Дюма – смуглая кожа, цвет глаз, форма лба, бровей, носа, темные кудрявые волосы (2). „Не может быть такого совпадения, что в двух разных странах почти одновременно родились великие писатели, абсолютно похожие друг на друга по характеру и цвету кожи“ (6, 9). Их портреты свидетельствуют о том, что „французский Александр внешне оказался поразительно похож на российского Сашу“ (3, 6). „А в молодости Дюма и вовсе – вылитый Пушкин“ (6). Припоминаются африканские корни обоих писателей, в которых заключается „секрет гениальности и страстности“ (8), указываются одинаковый стиль одежды, революционный склад характера и его легкость, наличие исторических романов в творческом наследии. Очень часто привлекаются образцы почерков (3, 11), где, возможно, как и в случае с портретами, без фотошопа не обошлось. Подробно излагаются „множественные параллели в жизни и творчества А. Пушкина и А. Дюма“ (5) и рассуждения о сходстве героев и характера их автора – Пушкина, писавшего под псевдонимом Дюма. Читателю даются подсказки типа следующей: „мушкетёр“ – производное от слова „мушкет“, обозначающее орудие средневековых артиллеристов, аналогичное *пушке* (3, 8).

Некоторые авторы делают ставку на наукообразие. Пушкинский „псевдоним“ (и по совместительству фамилия французского писателя!)

⁶ Это, к сожалению, можно констатировать в большинстве научно-популярных электронных изданиях не только по отношению к Пушкину.

возводится то к турецкому „duman“ (дым, туман), то к французскому “dumen“ (афера, шалость, проделка) (3). Вершиной лингвистического фокусничества становится прочтение имени отца Дюма – Томас-Александр Дюма Дави де ля Пайетри – как... Ганнибал Абрам Петрович (3).

Авторы материалов стремятся установить близкие, даже запанибратские, отношения с предполагаемым адресатом. Отсюда обращения типа „ребята“ и активное использование формы 2 л. мн. числа личных местоимений. За адресатом ухаживают: „Не поленилась, перечитала книгу заново и нашла *для вас* (курсив мой – Р. И.) вот такой кусочек из произведения“ (3). Адресату, нахватавшемуся сюжетов о пластических операциях с целью изменения внешности, подыгрывают: „Портреты Кипренского...сделаны под копирку, не отвечают действительности. Пушкин намеренно оставил ложные свои изображения“ (10).

Что можно сказать о самом адресате? Язык авторов и приводимые ими доказательства создают впечатление, что материалы рассчитаны на реципиента, знания которого о Пушкине ограничиваются рамками подзабытой школьной программы и весьма общей культуры; который краешком уха слыхивал о Дюма, но вместе с тем падох до сенсаций и не утруждается особо логикой. Иначе он бы себе легко объяснил схожесть почерков составом бумаги, средствами письма, общепринятыми в ту эпоху способами написания букв. Такого юзера легко убедить, что „с 1820 по 1823 годы Пушкин находился в южной ссылке, и не появлялся в петербургском обществе. Но ведь никто не мешал ему отправиться в этот момент в Париж, попутно сочиня про себя легенду на случай, если захочется покинуть Россию“ (3). Современность накладывается на прошлое и адресат не задумается, зачем Пушкин подавал прошения на выезд за границу и болезненно переживал отказы, раз можно было запросто съездить. Откуда юзеру (да и автору!) знать, что просто так в первой трети XIX веке нельзя было въехать и выехать не то что за границу (заграничный паспорт был не по карману даже состоятельным людям), но и в любой губернский город. Путешественника ожидали шлагбаумы, заграждения, сторожевые посты, созданные для взыскания подорожных и других налогов, для наблюдения за проезжающими и т. п.

О реакции адресата можно судить по комментариям под видео. Как правило, до конца материалы такого рода читают/смотрят

единомышленники, крайне редко – специалисты. Сразу отметим: обзор комментариев не входит в наши задачи. Это бы увело исследование в совсем другую сторону: например, только под материалом 11 откликов свыше 5000.

Комментаторов по большому счету можно разделить на восторженных, дотошных и критически настроенных. Восторженных больше всего: юзерам льстит то, что авторы сделали их сопричастными к тайне. Они ставят лайки, благодарят за прекрасную лекцию (5), делятся мнениями: „Мне всегда официальная биография Пушкина казалась сомнительной“, „Потрясающий аналитический разбор!“, „Давно подозревал, что Пушкин явно не тот, за кого его выдавали“ (1).

Дотошные наблюдатели встречаются гораздо реже. Они, например, отмечают разницу в росте у Пушкина и Дюма и задают вопрос как это так, в зрелом возрасте, Пушкин вдруг вырос сантиметров на 20 (5). Авторы, как правило, игнорируют такие замечания. Некоторые юзеры дополняют авторов, приводя, например, данные из ведического гороскопа Пушкина, т. е. Джйотиш (5 – Anastasia Vaksheeva)

Еще реже, но все же раздаются трезвые голоса (другое дело, как они звучат): „Совсем охренели? Вы сами все перевираете, а люди верят...видимо те, кто школу мимо проходил. Позор“ (1 – Лариса Крутм). Или: „Этот автор врет не хуже самого Дюма. Такую интригу замутил, что аж читать приятно. Желаю ему от души творческих успехов“ (9 – Марианна).

Вернемся к альтернативной биографии А. С. Пушкина, вернее к той компиляции, которую мы представили на базе использованных источников. Компиляция эта стала возможной благодаря переходящим из материала в материал фактам, доказательствам, даже целым фразам. Так, по сути, обозначился коллективный в своей основе текст, прототекстом которого, скорее всего, следует считать статью Б. Богданова (источник 9). Этот текст составлен при помощи многих приемов, знакомых как по классическим этно-религиозным мифам, так и по мифам новой формации. Например, интерпретация биографии А. Дюма до 1837 г. в указанных материалах вписывается в параметры т. наз. скрытого периода⁷ в мифах о древних героях. Этот период

⁷ Билан называет этот период затмением (occultation) [Билан 1988: 939], Селье - периодом скрытой жизни, мнимой смерти [Селье 1988: 733-737].

предшествует героическому явлению (эпифании), когда герой заявляет миру о себе посредством подвигов, в нашем случае – романов.

Или другой весьма показательный момент. В некоторых материалах Пушкин выступает, как и многие мифические герои, носителем некоего потаенного и даже сакрального знания. Оказывается, еще в лицейские годы человек, по описанию похожий на Волхва, передал Пушкину сафьяновую тетрадь. Именно оттуда он позже брал сюжеты своих сказок, стоящих особняком в его творчестве (1). Согласно другому источнику, получивший доступ к секретным архивам Империи Пушкин узнал о подмене Петра I и „поэтому его хотели грохнуть. В этих целях Николай нанял Дантеса, чтобы Пушкин не разболтал“ (12 – 4.08).

Бесспорно, одним их самых ярких признаков осуществляющейся мифологизации исторической личности является нежелание социума поверить в физическую смерть героя. Сюжет о перевоплощении Пушкина в Дюма во многом напоминает сюжет о добровольном отказе некоторых русских правителей от власти (т. е. от статусного общественного положения) и о принятии чужой самоличности, самая известная реализация которого – рассказ об Александре I - Федоре Кузьмиче⁸.

Сюжет „мнимый покойник“ тесно соприкасается со знакомым по русской истории сюжетом чудесного спасения царственной особы, выросшим на основе народных социально-утопических легенд, о которых подробно в свое время писал К. В. Чистов [Чистов 1967]. Его ярчайшим проявлением в XX веке стала легенда о чудесном спасении великой княжны Анастасии Романовой, а последним всплеском, имеющим место уже в XXI в. – ролики на youtube, согласно которым большевики инсценировали екатеринбургский расстрел в 1918 г. и дали возможность Романовым под чужим именем доживать свои дни на службе родине.

Хотя можно найти аналогии между слухами о мнимой смерти Элвиса Пресли и превращением Пушкина в Дюма, все же думается, что перед нами беспрецедентное для русской общественной жизни и практики явление: массовое сознание отказывается поверить в смерть

⁸ Попутно отметим, что и здесь, как в ряде концептов русской политической мифологии, точкой отсчета является Петр I, который якобы не умер в Петербурге, а, подменив себя двойником, оставил престол и родину, принял постриг в Буковине и долгое время был игуменом Нямецкого монастыря под именем старца Паисия [Яцимирский 1903: 557].

не вершителя судеб (т. е. государственного деятеля), а поэта, человека искусства⁹. Притом отказывается поверить не в ближайшие десятилетия после объявленной смерти, а через полтора столетия.

В этой связи следует отметить вторичность французского писателя в мифической паре Пушкин – Дюма. Не будь у него африканских корней и не посети он Россию, возможно, спасшийся чудесным образом Пушкин взял бы себе псевдоним Проспер Мериме...

Почему именно Пушкин стал объектом подобного рода мифологизации? Думается, здесь две основные причины. Первая из них лежит на поверхности и состоит в незатихающей популярности поэта в наши дни. У этой популярности разные сферы проявления: школьная программа, художественное и документальное кино, подкасты и лекции в Интернете и проч. А, как можно прочесть в одном из комментариев под источником 1, „когда уходят кумиры, людям сложно в это поверить и они придумывают все что угодно, но только не смерть“ (1 – Cris G).

Вторая причина более глубокая. Речь идет об уникальном явлении сакрализации поэта и трансформации его в „светского святого“, которое досконально проанализировала Д. Крыстева. Она поставила миф о Пушкине – Боге, Создателе новой русской литературы в один ряд с обожествлением Петра Великого – Творца новой России и показала превращение светской канонизации Пушкина, осуществленной его современностью, в один из топосов русской культуры [**Крыстева 2001: 41, 45**]. Очевидно, именно эта сакрализация поэта в XIX веке стала важнейшей предпосылкой мифологизации Пушкина в XXI веке, которая развертывается буквально на наших глазах.

Здесь стоит припомнить такую идентификационную особенность мифа – классического и новой формации, как его оксимороничность. Миф, как писал П. Брюнель, является системой антагонистических сил, объединением противоположностей [**Брюнель 1994: 37**]. Ведь амбивалентное толкование одного и того же биографического эпизода удовлетворяет всю общность: двойственное прочтение становится выражением не только ее вожделий, но и ее опасений. И если в сакрализации Пушкина в XIX в. можно увидеть проявление „позолоченного“ мифа, то сюжеты о Пушкине секретном сотруднике,

⁹ Справедливости ради отметим, что у этого беспрецедентного явления все же имеется прецедент, известный лишь узкому кругу специалистов, в который авторы указанных материалов не попадают. Это легенда о А. А. Бестужева-Марлинском, исследованная М. П. Алексеевым [**Алексеев, 1928**].

шпионе, „ссылном хлюсте из столицы“ работают на „черный“ миф (или анти-миф), который является непременным условием стойкости и прочности мифологической конструкции вообще.

На наш взгляд миф о Пушкине находится на заключительной стадии своей активной разработки. В эпоху Интернета в его возведении по-прежнему задействованы некоторые из классических мифотворческих механизмов, хотя он однозначно относится к мифам новой формации и, конкретнее, к той их разновидности, которую Ф. Селье определил как *политико-героический миф*. Этот тип мифов связан с моделью героического и с мечтой о сверхчеловеке, который встречает испытания любого рода и прославлению которого не может помешать даже смерть [Селье, 1984]. Такие мифы характеризуются загадочностью и алогичностью, коллективностью, предсказуемостью, упрощенной структурой мифологического образа, тенденциозностью внушений, возобновляемостью, автономностью от истории, динамикой мифологических структур [Ферье-Каверивьер 1988: 599-600].

Если в XVIII-XIX вв. политико-героический миф реализовался благодаря художественным и суггестивным возможностям литературы, а в XX в. получил и мощную поддержку седьмого искусства – кино, то в XXI в. его питательной средой становится Интернет, который быстро доносит до широкой аудитории послания мифотворцев, что видно из комментариев под представленными материалами. И в этом случае нельзя не отметить некоторую амбивалентность происходящего. С одной стороны, сюжет о Пушкине как Дюма во многом искажает реальный образ поэта. Но с другой он поддерживает интерес к его личности и, надеемся, будет привлекать к его творчеству читателей в наше не особо читающее время.

ИСТОЧНИКИ:

1. А. С. Пушкин жил в другое время! Реальная история писателя. <<https://zen.yandex.ru/media/id/5e8c8f08e4ab702789ae88a6/aspushkin-jil-v-drugoe-vremia-realnaia-istoriia-pisatelja-5e907211539dae4595bd582d>> (дата доступа: 10.01. 2022)

Как оказался Пушкин на острове Шри-Ланка в 1854 году? Он же погиб на дуэли в 1837. <<https://zen.yandex.ru/video/watch/5ed8ea265db2e716a60320c0>> (дата доступа: 10.01. 2022)

Стал ли Пушкин Дюма? реальная история ещё круче! <<https://www.youtube.com/watch?v=qZUC8OI9o7E&t=1198s>> (дата доступа: 10.01. 2022)

2. Ай да сукин сын! Зачем Пушкин инсценировал свою смерть и стал Александром Дюма?

<<https://bigpicture.ru/aj-da-sukin-syn-zachem-pushkin-insceniroval-svoyu-smert-i-perevoplotilsya-v-aleksandra-dyuma/>> (дата доступа: 29.04. 2022)

3. Александр Пушкин умер и стал Александром Дюма: 17 доказательств данной версии. < <https://zen.yandex.ru/media/lavanda/aleksandr-pushkin-umer-i-stal-aleksandrom-dyuma-17-dokazatelstv-dannoi-versii-606b64117d0a29634adc202d> > (дата доступа: 20.01. 2022)

4. Большой Обман Александра Пушкина - 1: поэт-масон как могильщик «русского мира». < https://www.youtube.com/watch?v=L7R_VgL2YCI> (дата доступа: 15.04. 2022)

5. Был Пушкин стал Дюма. < <https://www.youtube.com/watch?v=ba756BGsOhE> > (дата доступа: 03.02. 2022)

6. Великая афера или бред? Пушкин и Дюма – один человек? <https://kurka-mikola.livejournal.com/2895.html> (дата доступа: 29.04. 2022)

7. Пушкин и масоны. <<https://www.youtube.com/watch?v=7xfwnZq4Id0>> (дата доступа: 16.05. 2022)

8. Дюма и Пушкин один и тот же человек? < http://www.senav.net/tayni_istorii/5185-dyuma-i-pushkin-odin-i-tot-zhe-chelovek.html > (дата доступа: 05.12. 2015)

9. Пушкин и Дюма – одно лицо? < <https://mospravda.ru/2019/07/12/117873/>> (дата доступа: 27.04. 2022)

10. Пушкин это Дюма. Афера Века. Канал Юрия Абарина < https://www.youtube.com/watch?v=w_DH7ErqlgI > (дата доступа: 11.01. 2022)

11. Пушкин это Дюма - Топ 10 Фактов. Как Александр Сергеевич стал Александром Дюма. < <https://www.youtube.com/watch?v=36vo8V4N4rQ> > (дата доступа: 19.03. 2022)

12. "Реальная история": ПУШКИН. < <https://www.youtube.com/watch?v=M-ComgBZAOQ> > (дата доступа: 15.09. 2021)

ЛИТЕРАТУРА

Алексеев 1928: Алексеев М. П. Этюды о Марлинском. Иркутск, изд-е Иркутского университета, 1928.

Билан 1988: Max Bilan. Littérature et initiation. // *Dictionnaire des mythes littéraires*. (Monaco) 1988, p. 937-941.

Брюнель 1994: Pierre Brunel. Mythe et littérature. // *Mythe et littérature*. Etudes reunies et présentées par Ernst Leonardy (Louvain-la-Neuve), Bruxelles 1994 (Université de Louvain. Recueil de travaux d'histoire et de philologie 6e serie Fascicule 47), p. 29-40.

Крыстева 2001: Крыстева Д. Мифологизация поэта в России конца 18 – первой трети 19 века и аспекты сакрализации Пушкина. К проблеме русской ментальности. // *Болгарская русистика* 2001/3-4, с. 38-47.

Селье 1984: Philippe Sellier. Qu'est-ce qu'un mythe littéraire? // *Littérature*, N 55, octobre, 1984, p.112-126.

Селье 1988: Philippe Selier. Héroïque (le modèle - de l'imagination). // *Dictionnaire des mythes littéraires*. (Monaco) 1988, p. 733-741.

Ферье-Каверивьер 1988: Nicole Ferrier-Caverivière. Figures historiques et figures mythiques. // *Dictionnaire des mythes littéraires*. (Monaco) 1988, p. 597-605.

Чистов 1967: Чистов К. В. Русские народные социально-утопические легенды XVII-XVIII вв. Москва: „Наука“, 1967.

Чистова 1986: Чистова И. С. О двух стихотворных переводах А. Дюма из Пушкина // *Временник Пушкинской комиссии* / АН СССР. Отд-ние лит. и яз. Пушкин. комис. Ленинград: „Наука“, Ленинградское отделение, 1986. Вып. 20, с. 177-182. <<http://feb-web.ru/feb/pushkin/serial/v20/v20-177-.htm>> (дата доступа: 15.01. 2022).

Эткинд 1999: Эткинд Е. Г. Божественный глагол: Пушкин, прочитанный в России и во Франции. Москва: „Языки русской культуры“, 1999.

Яцимирский 1903: Яцимирский А. И. Румынские рассказы и легенды о Петре Великом. // *Исторический вестник*, 1903, т. 92, май, с. 549-560.

РАЗМИСЛИ ЗА УЧАСТТА НА ТВОРЕЦА (БУЛГАКОВСКИ СЮЖЕТИ)

Румяна Евтимова
София, България

REFLECTIONS ON THE FATE OF THE AUTHOR (BULGAKOV'S STORIES)

R. Evtimova
Sofia, Bulgaria

Abstract: The paper discusses the tragic fate of creators in the times of totalitarianism. The focus of the study is the life of Mikhail Bulgakov, interpreted in the dramas of Maciej Wojtyszko and John Hodge, where an original combination of documentary and fiction, mystery and grotesque is observed. The authors suggest that "Manuscripts do not burn." The themes *writer and time* and *writer and power* characterise the work of Bulgakov himself, revealed in the analysed plays. The core of the paper is the idea that the fate of an author deprived of freedom of speech is tragic.

Key words: Wojtyszko, Hodge, Bulgakov, writer, drama, documentary, fictional, mystery, grotesque, tragedy.

Творчеството на Михаил Булгаков подтиква дори непредубедения читател да открие като доминантна **темата за твореца и неговата участ**. Едва ли е оспоримо и твърдението, че за писателя тази тема е подчертано автобиографична, почерпана от сблъсъка с редица житейски изпитания, които са провокирали неговото художествено въображение. Безспорно, М. Булгаков е разгърнал най-пълноценно и с целия му трагизъм образа на Майстора от световноизвестния роман, но редом с него, го занимават още Молиер – в романа „Животът на г-н дьо Молиер“ и в пиесите „Кабалата на мнимите светци“ („Молиер“) и „Побърканият Журден“ – и Пушкин в драмата „Последните дни“. Инсценировките и вариациите по „Мъртви души“ и „Ревизор“ от Н. Гогол, „Война и мир“ от Л. Толстой, „Дон Кихот“ от М. Сервантес допълват списъка с имена и заглавия, които привличат Булгаков с познанието за историята и човешките съдбини, за владетели и наглед незначителни хора, послужили му и като примери за художествено издържани литературни герои и картини на съдбоносни събития. Вникването в творческата лаборатория на пишещия, усетът за мъките на създанието, на очакването – каква ще е оценката на публиката, както и на височайшето благоволение от един или друг

господар, са възплътени в произведенията на Михаил Афанасиевич, а четенето им е и подтик към размисъл върху проблемите *творец и време, творец и власт*.

Посегналият към класически литературни сюжети писател води своеобразен диалог със знаменитите си предшественици и произведенията им, като така продължава техния живот, привличайки нови и нови поколения читатели. Всяка художествена реконструкция на роман или драма, дошли от различни епохи, става и своеобразен превод на езика на съвременността, защото интенциите на техния автор в повечето случаи са насочени към това да породят алюзии с актуални проблеми от настоящето, вътквайки в тях *вечните теми*. Римейковите варианти, построени върху примери от *живота на забележителни личности* или техни текстове, често подсказват и напомнят, че *новото е добре забравено старо* и пораждат аналогии както за драматични повторения, така и за онези непреходни естетически и морални ценности, в които художниците вярват и се стремят да утвърждават.

Със своите литературни парафрази на класически образци М. Булгаков се включва в непрекъсваемия културен развой, а вече ретроспективно може да се открие и традицията му в този творчески процес. През последните десетилетия на миналото, и особено – през първите на новото столетие, най-вече сред писателите постмодернисти, се наблюдава повишен интерес към художествено интерпретиране на биографии на ярки личности, към прозаически и драматургични инсценировки на произведения от канона на световната литература. Наблюденията върху тематиката на съвременни руски пиеси¹ позволяват да се стигне до извода, че мнозина автори, сред които най-известни са Н. Коляда, О. Богаев, В. Леванов, са любители на подобни вариации. На сцената *излизат* Л. Толстой и Ф. Достоевски, А. Чехов и създателите на МХАТ. Десетки римейки интерпретират и парафразират романи и повести на Ф. Достоевски и пиеси на А. Чехов.

На фона на толкова оригинални опити да се *освежи* четенето на класическото наследство, трябва да се признае, че подобни експерименти с произведенията на Михаил Булгаков са спорадични. Тази констатация изключва, разбира се, руските и чуждестранни кино и

¹Дори ако наблюденията се базират единствено върху материали от Театралната е-библиотека на С. Ефимов, където са събрани 14 434 произведения – могат да се направят аргументирани изводи.

театрални вариации по неговия роман „Майстора и Маргарита“². Трагичната съдба на писателя и на неговите герои е привлякла обаче вниманието на двама съвременни творци – поляка Мачей Войтишко и англичанина Джон Ходж. Именно техните две пиеси – „Булгаков“ и „Сътрудници“ провокират споделените по-долу *размисли за участието на твореца*.

Полският писател, драматург, сценарист и режисьор Мачей Войтишко десетилетия наред запазва своя интерес към личността на Булгаков и към неговото творчество. Още през миналия век той поставя в театрите на различни полски градове и по полски телевизионни канали „Последните дни“ (1977), „Молиер“ (1979), „Театрален роман“ (1986), „Морфин“ (1989), а през 1988 година пише сценарий, а след това и режисира телевизионен сериал по „Майстора и Маргарита“, получил висока оценка от родната му кинокритика. През 2001 година Войтишко интерпретира живота на Булгаков в едноименна пиеса³, която поставя на следващата година в краковския театър „Юлиуш Словацки“, като през 2009 г. се появява и телевизионният ѝ вариант. Нестандартният поглед на полския автор към живота на владетели, изтъкнати философи, писатели⁴ и други труженици на изкуството от различни епохи, му носи успех и популярност не само в родината, но и в чужбина. Драматургът нарежда Булгаков сред знаменитости като Фр. Петрарка и Дж. Бокачо, Д. Дидро и императрица Екатерина II, а всичките му пиеси са свързани в по-голяма или по-малка степен с темата за *участието на твореца*, обуславяна от политическите и културни обстоятелства на времето, в което му е съдено да живее.

Драматургът прави нетрадиционен прочит на трагичната съдба на Михаил Афанасиевич, като го *отстранява* от списъка на действащите лица. Чрез мотива за отсъствието М. Войтишко подчертава ефектно страшната духовна пустота, заобикаляща писателя в последните години от живота му. Отсъствието на персонажа от ставащото на сцената, въпреки че произведението носи неговото име, явно има символично значение, защото по такъв начин на зрителя/читателя се внушава идеята за изолирането му от *дневния ред* на

²Имат се предвид филмът на А. Вайда, спектакълът на българския режисьор Т. Москов и др.

³В настоящия текст се ползва руският превод на Л. Бухов, като всички цитати са в мой превод – Р. Е.

⁴В две от драмите си М. Войтишко среща Ст. Виспянски със Ст. Жеромски и Сл. Мрожек с В. Гомбрович.

новата действителност. Изличеният *от списъка* протагонист сякаш още приживе е *отписан* от историята на своята страна и литература, което всъщност и се случва в действителност със самия писател и продължава повече от четвърт век след кончината му през март 1940-та година.

Художественото решение на Войтишко е аналогично с подхода на Булгаков, приложен в две от драмите му. В драмата „Последните дни“⁵, посветена на смъртноранения след дуела Пушкин, героят не участва пряко в действието, а в „Побърканият Журден“, където се използва и похватът *театър в театъра*, болният директор на трупата Молиер не е в състояние да провежда репетициите и тази задача изпълнява актьорът Луи Бежар. В тази булгаковска пиеса (както и в драмата на Войтишко), житейската реалност мистериозно се преплита с театралната, както е подсказано в ремарката: „сцената вълшебно се променя“ [Булгаков 1990: 124]. Характерно сходство между пиесите на Булгаков и Войтишко е и това, че актьорите запазват истинските си имена и фамилии, но разговарят за битови неща, както и с реплики – цитати от текста на молиеровата пиеса (в първия случай) или от романа „Майстора и Маргарита“ (във втория). По такъв начин постоянно се осъществява дифузия между двата типа реалност: житейска и театрална, а това от своя страна подчертава мистификационния, фантасмагоричен характер на действителността. Тази наративна техника е очевидна за романа „Майстора и Маргарита“, като впоследствие е огледално приложена и в драмата на Джон Ходж „Сътрудници“.

Склонността на М. Булгаков към игрови стратегии, забележима в цялото му творчество, видимо въздейства върху М. Войтишко и той също ги ползва като ключ към развитието и развръзката на действието в пиесата си. Приложената стратегия при изобразяването на обстановката около тежко болния Мака (Войтишко запазва умалителното име, което са използвали най-близките му) подчертава още по-недвусмислено нейната иреалност и абсурдност. Въпреки че почти всички персонажи са исторически личности, в пиесата те постоянно попадат в нелепи ситуации, поднасяни им от решенията на драматурга. Ефектът на перфидната и жестока игра с творците се постига от Войтишко чрез вече отбелязаните явни паралели с „Майстора и Маргарита“. В пиесата похватът *текст в текста* се реализира в репликите на персонажите и в сходството на различни случвания. Фантасмагоричната атмосфера на

⁵„Оттам е почерпан основният композиционен замисъл на пиесата“ – свидетелства М. Войтишко [Войтишко2003: 33].

романа функционира като палимпсест, върху който се надгражда сюжетът на драмата. Мястото на действието калейдоскопично се сменя и зрителят/читателят *присъства* ту в МХАТ, а по-точно – в Бюфета на театъра, ту в дома на семейство Булгакови, ту в Лубянка. В първите два топоса по странен начин постоянно се мяркат котки, които незабелязано се промъкват и излапват или манджата от тенджерите на балкона на Елена Сергеевна и нейната съседка, или съомгата на бюфетчика Ермолай, за когото в ремарката към Сцена 4 е уточнено, че „в частност е прототип на Фокич от „Майстора и Маргарита“ [Войтишко2003: 17]. В Лубянка няма котки, но във всяка сцена там се съобщава: „пристигна барон Щайгер“⁶, който така и не се появява и не е включен в списъка на действащите лица. Но този *невидим гост* с леко променена фамилия силно напомня на барон Майгел – известния *доносник и предател*, появил се на „Великия бал у Сатаната“, явно за да предложи лично услугите си на Воланд. Вероятно такива са и *услугите* на Щайгер, явяващ се редовно в Лубянка, но неговата анонимност може би анонсира събирателен образ на помагачите, които ловят в опънатата мрежа на властта неблагоприятните си съграждани. Тяхната участ се представя от Войтишко без подробности, с експресивни, а на места и гротескови шрихи.

Картината на тревожното десетилетие, оказало се последно в живота на М. Булгаков, е разкрита с похватите, характерни за театъра на абсурда. Събитията от зимата на 1939/1940-та година са изобразени без епическа патетика, но между репликите се прокрадва дълбокият трагизъм на времето, *гарниран* с целия фалш на разкрояващата го пропаганда. Драматургът свидетелства: „Пиесата съдържа редица исторически факти, които бяха заимствани от книгата на Виталий Шенталински „Роби на свободата“, част 2“ [Войтишко 2003: 32]. Текстът на Войтишко убедително разкрива и това, че той е успял да вникне в биографията на своя герой, бидейки същевременно прецизен познавач на творчеството му, а също на руската и на вдворената впоследствие съветска действителност⁷, в която *новите режисьори*

⁶М. Войтишко пише, че той има *реален прототип*, но не посочва конкретно име [Войтишко 2003:32]. В този текст се предлага друга хипотеза, която тълкува маргиналният персонаж като двойник на Булгаковия Майгел, а също и като колективен образ на доносника.

⁷В драмата са инкрустирани също цитати от най-известните пиеси на Чехов, като присовката на *театралната кухня* е нюансирана от образа на Олга Книпер – примадоната с нейната маниерност и претенции. Но със своето поведение тя

поставят своите сюжети от *театъра на ужасите* и се разпореждат с човешките съдби. Оригинално решение е съпоставянето на двата *театъра*: МХАТ и Лубянка – във втория са въобразилите си, че са творци на живота, нови *режисьори* и *писатели*. И ако в МХАТ още се съобразяват с авторитета на Немирович-Данченко и играят „Тартюф“ и „Вишнева градина“, то в *новия театър* следователят Николай Шиваров и неговите сътрудници Чертов и Правдин⁸ създават правилата на съвременната драматургия, те са „майстори“ на *скалъпени фейкови монтажси*, с които шантажират арестуваните и с удоволствие измислят разнообразни начини за унижения и изтезания. Правдин напътства Чертов: „Ама това е изкуство, Вася! Изкуство“. И продължава: „Туй то, Вася. Тука трябва да бъдеш инженер на човешките души“ [Войтишко 2003: 8]. Цитатите от Вожда и неговата стратегия за човешкото пре моделиране са добре усвоени. С инкрустираната крилата фраза на Сталин у зрителя/читателя се създава усещането, че сянката му се е разпростряла навсякъде. Неговият образ, характерните му изрази, постъпките му са проникнали както в живота на цялото общество, така и в съзнанието на всеки човек поотделно. М. Войтишко изобретателно включва няколко конкретни примера, които автентично възпроизвеждат дискурса на властта и всички последици както за творците, така и за редовите граждани:

I. Актьорът Берков получава незначителни роли на сцената,⁹ но в живота му е поверена отговорната роля на *доносника* – длъжен е да знае всичко за всички, да може да прониква навсякъде, което го прави значим в собствените му очи: въобразил си е, че лично той е подсказал на Булгаков идеята да напише пиеса за Вожда на народите¹⁰ и последният действително се е заел със задачата. Според собствената си самооценка Берков е непризнат и неоценен талант, осъществяващ

красноречиво подчертава и контрастите между миналото и сегашното: традициите са разрушени завинаги.

⁸Очевидна е семантиката на фамилията на тези персонажи.

⁹Това е единственият фикционален образ сред артистите в МХАТ. Макара, че в театъра е изпълнител само на маргинални роли, в живота той е полифункционален. На сцената се играе „Вишнева градина“, а в ремарката се уточнява: „Втурва се Берков в костюма на Минувач, леко напомнящ на Коровиев“ [Войтишко 2003: 18]. Участиа на този *случаен човек* е трагична – жена му е заточена и умира в един от многобройните сталинови лагери, а той след унижения и морални изтезания – в края на пиесата полудява. Съдбата на Берков символизира постигналото милиони във времената на *Великата чистка*.

¹⁰Има се предвид последната пиеса на М. Булгаков „Батум“.

връзката между писателя и властимащите, на които раболепно служи и безотказно се подчинява. Развращавайки морално едни и унижавайки други, силните на деня унищожават и принизяват изкуството.

II. Знаменитостта на МХАТ – Василий Качалов, който рядко изтрезнява и така се спасява в свой илюзорен свят, има странната идея да търси помощ и съчувствие от Сталин. Състрадателният актьор е измислил колективът на театъра да му напише писмо с молба – да позвъни по телефона на тежко болния, който след жеста на височайше благоволение несъмнено ще възвърне вярата и силите си. За каузата е спечелен дори Саша Фадеев¹¹, решил да вземе пряко участие в доброто дело. Във финала на драмата става ясно, че Булгаков е починал, без да дочака (както става и в действителност) спасителния телефонен звън на Вожда. Последните сцени в драмата на Войтишко са съзвучни с тези от вече споменатата пиеса „Побърканият Журден“, където съдбата на Молиер е подобна. Вече се отбеляза интересът към живота и творчеството на великия френски комедиограф от страна на Михаил Афанасиевич, който несъмнено е правил паралели със своето време и с личните си преживявания, с отношенията си със силните на деня, и по-конкретно със Сталин.

III. Оригинален прочит на темата за твореца и вездесъщия владетел, чиято воля властва над цялото общество, презентира един от най-пълноценно обрисуваните образи – този на драматурга и сатирика Николай Ердман. Неговата роля е на свързващо отделните сцени, събития и действащи лица звено, което обединява в едно цяло твърде разнородните в своите социални, естетически и нравствени позиции, а също и емоции, персонажи. Ердман се явява свидетелят, вникнал мъдро в сценария на времето, разгадал разпределението на ролите – на него му е дадено да не се изживява като жертва и да носи несломен своя кръст. Пристигнал нелегално в Москва, тъй като е изселен без право на жителство, Николай Робертович се появява тайнствено в дома на Булгакови, като успокоява Елена Сергеевна и сестра ѝ Олга: „В този момент аз съм невидим, не съществувам (...) на свой страх и риск (...) Тоест, мен ме няма. А човек, който го няма на свой страх и риск – това си е изобщо мистика [Войтишко 2003: 12]. Репликите на Ердман пораждат асоциации с романа „Майстора и Маргарита“, възпроизвеждат иреалната и абсурдна атмосфера на случващото се, която бе отбелязана

¹¹Тогавашният и несменяем дълги години Председател на Союза на съветските писатели.

и по-горе. Редом с това, езикът на госта е изключително остроумен и цветист, наситен обилно с цитати от произведения на Н. Островски и А. Чехов. Ердман на Войтишко затвърждава още веднъж усещането за паралелните светове, които обитават героите на драмата, но показва как те се пресичат, как няма надеждни укрития, защитаващи от преследванията и репресиите.

Ердман е убедителен и правдив образ. Независимо от участието си, той успява непрекъснато да се шегува, проявявайки изключително самообладание, въпреки опасността. Той е вездесъщ, успява да бъде на всички важни места и срещи: навещава болния си приятел (сцената не е показана), появява се тайно в театъра, съхранява присъствие на духа, когато го залавят и отвеждат в Лубянка. Този персонаж е своеобразно огледало, отразяващо всичко, което се случва в страната. В разговора си с Елена Сергеевна умело вплита трогателен кратък разказ за арестуването и осъден Майерхолд, който му подарява своя шинел (и веднага се долавят *отблясъци* от призрачния свят на Гогол, така обичан от Булгаков). Участието на Ердман, на Майерхолд, на Булгаков застига още хиляди творци. Списъкът с конкретните имена на жертвите, който Елена Сергеевна огласява, звучи като реквием и има силно въздействие върху възприемателя.¹² В образа на Ердман много оригинално се съчетават *fact and fiction*, трагичното и комичното, той е едно от големите художествени постижения на М. Войтишко, заради своята полисемантичност и натовареност с различни конотации. Една от тях подава сякаш *случайно* бюфетчикът, отговаряйки на въпроса на заинтригувания Берков, който не е успял да разгледа добре Ердман, когато се одалечава с Качалов и на всичко отгоре разговаря на немски! Ермолай неопределено и с безразличие отговаря: „Не знам. Май бил или делегат, или консултант“ [Войтишко 2003: 19]. Насочени сме пряко към образа на вездесъщия *консултант* от романа на Булгаков, но е постигнат и ефектът на сатиричния сблъсък между контрастите на действителността. Този сблъсък се ускорява още по-явно, когато довеждат арестуването отново Ердман в Лубянка, карат го да седне на

¹² Ограниченият обем на статията не дава възможност да се отдели по-специално внимание на акустическата организация на драмата, уточнена в авторските ремарки. Войтишко инспирира постановката да се озвучи с богат фон от представления, които се играят на сцената, но се чуват в бюфета на МХАТ, или пък със страшните викове от изтезанията в невидима стая в Лубянка. Подобен стереоефект би възпроизвел по-цялостно картината на времето, а също би дал възможност репликите на актьорите да звучат в унисон или в контраст със съответния *аккомпанимент*.

мястото на следователя Шиваров и го заставят, под заплахата от допълнителни наказания, да *съшива* сценарий, необходим на Ансамбъла за песни и танци на НКВД. По поръчение на другаря Берия колективът трябва да участва в големия празник, подготвян от цялата страна – Юбилея на Вожда Йосиф Сталин. На Ердман са осигурени всички условия за *творчество*, но зад бюрото на Шиваров сценаристът попада в трагикомична ситуация. Неразпознат, той научава страшната тайна на доносника Берков, осъзнава как всички са оплетени в разпространената мрежа на системата, където ролите на палачите и жертвите често се сменят. Над случващото се и в Лубянка, и в дома на Булгакови, и в театъра тегне невидимата ръка на Владетеля. По повод на художественото решение на пиесата „Булгаков“ може да се перифразира знаменитият израз „Всички ние сме излезли из-под шинела на Гогол“: „Всички персонажи на Войтишко са излезли из-под сянката на Сталин“.

Полският драматург представя темата за творците и изкуството в тоталитарното време, интерпретирайки я оригинално със средствата на комическото и трагическото, на мистерията и фактологическата достоверност. Избрал като време на действието *последните дни* от живота на Булгаков, Войтишко разгръща панорамна картина, а изображението минава от конкретното към условното, от смеха към ужаса. Във финалната сцена, след изпращането на Булгаков, състояло се в театъра (отново се прокрадва усещането за някаква иреална, кошмарна игра), се оголва опозицията между профанното и възвишеното. Чистачката Анушка казва: „А днес аз пък даже и не знам, кого погребвах. Булгаков. Ами че при нас имаше ли такъв?“ [Войтишко 2003: 27,28], а побъркалият се Берков, простил се с всичките си илюзии и осъзнал, че животът му е унищожен, достига до прозрението какво е нужно, за да запазиш въпреки всичко своето достойнство: „Огромна талант. Обикновеният човек има алтернатива – или да живее на колене, или да умре прав. А на гения му е дадено – да падне на колене и да не е коленопреклонен“ [Войтишко 2003:29]. Убедеността на властниците, че могат да принудят всички хора – и обикновените, и талантливите – да паднат на колене, свели глави – е напразна. Големите творци, дори с пречупени съдби, никога няма да бъдат **коленопреклонни**.

През 2011 година, станалият известен със своите киносценарии и особено с филма „Трейспотинг“ Джон Ходж, също се обръща към темата за Булгаков. В своята „сюрреалистическа фантазия“ (според

определението на критика Майкъл Билингтън) „Сътрудници“¹³ английският драматург намира дръзко решение, събирайки на една сцена писателя Булгаков и Вожда на народите. В анотацията към рецензията си от 18 октомври 2013 г. за естонската постановка на пиесата под заглавие „Съавтори“ Борис Тух е сумирал: „Пиесата на Джон Ходж е на вечната тема: Художникът и Тиранът. А конкретно – на най-митологизирания ѝ вариант: как Сталин дресиращ творците“ [Тух 2013]. От една страна Ходж търси максимална художествена условност и иносказателност – градивото в театъра на абсурда, но от друга, в текста са вплетени редица характерни за съветския тоталитаризъм реалии. Авторът се стреми да огласи известни факти от историята на СССР през 30-те години на XX век, от житейската и творческа биография на Булгаков, използва парафрази от произведенията му и прави аналогии с персонажи като Воланд, Маргарита, Молиер и др.

Дж. Ходж извежда на сцената многобройна и разнородна група действащи лица: освен протагонистите Булгаков, Сталин и Елена, се появяват Молиер и Лагранж, а също офицери от органите, „бивши хора“, младежи с комсомолска вяра, артисти, лекари, аптекари, случайни граждани, с което постига панорамна картина на съветската действителност, на политическите процеси срещу „враговете на народа“, на масовия терор, на Гладомора, а по-този начин – на едно от най-трагичните времена в историята на XX век. Средствата за изображение, които пиесата предлага, са експресивни, конфликтите са нажежени до предела на нервния срив, като по този начин драматургичният материал предлага големи възможности за режисьорски решения. Контрастът между конкретното историческо и персоналното време на героите – от една страна, и абстрактното сценично пространство, уточнено в ремарките – от друга, създава атмосфера, така емблематична и за повечето булгаковски сюжети.

Дяволиадата, проникнала в човешкото битие, представена от писателя в едноименната му повест, в „Кучешко сърце“ и в някои от злободневните му комедии, а най-вече в романа „Майстора и

¹³ Тук се работи с руския превод „Соавторы“ на Михал Миранек. Преводът на български е мой – Р. Е., като е предпочетено заглавието „Сътрудници“, съответстващо на оригиналното английско „Collaborators“. Пиесата е поставена и се играе с голям успех в Кралския национален театър в Лондон (премиерата се е състояла на 25 октомври 2011 година). През 2012 г. е удостоена с наградата „Лоурънс Оливие“ за най-добра съвременна пиеса във Великобритания. В Естонския театър в Талин режисьорката Мерле Карусо я поставя също под заглавието „Съавтори“ през 2013 г.

Маргарита“, е пренесена и в английската драма. Някои от сценичните решения на Ходж силно напомнят на презентирания още в сценките и пиесите на Д. Хармс и на другите членове от групата ОБЕРИУ. От уютен дом жилището на Булгакови постепенно се превръща в претърпкана *комуналка*, където ударникът Сергей Растолнов (почти Разколников) живее в бюфета и говори бодро с лозунги, но уви, това няма да му помогне да се спаси от репресиите. В това жилище, без да се сменя мизансценът, нахлува свита маскирани лекари и аптекари, за да вземат кръв за изследвания на болния Булгаков, а непосредствено след тях се появяват актьорите от спектакъла за Молиер, в чийто финал великият комедиограф умира на сцената. Във фантасмагоричното преплитане на конкретно и условно в „Сътрудници“ се забелязва типологично сходство с *поетиката на безсмислицата*, прокламирана от обериутите – и подобни асоциации са неизбежни, поради избора на средствата, подходящи да предадат абсурда на времето, белязало *Големия прелом*, изковаващ *новия човек*.

Цялата находчиво построена среда в пиесата на Ходж е центрирана обаче около водещата сюжетна линия – „сътрудничеството“ между Булгаков и Сталин. Интродукцията към конкретните събития въвежда в сложните отношения на писателя с вожда, които са закодирани неизлишно в подсъзнанието му – героят е преследван от един и същи сън: Сталин го гони нощ след нощ, опитвайки се да нанесе решаващия си удар върху главата му с пишещата машина. Тъмната сянка се е превърнала в постоянен кошмар, здравето на писателя се влошава необратимо, докато не се появява предложението от *съответните служби* – да напише пиеса за нея и да я представи *наяве*, на светло. Съгласието може да реши всички проблеми на писателя, да освободи забранената му пиеса „Молиер“, да направи живота му по-лек. Джон Ходж много умело акцентира развоя на действието с два проблема: за избора и за компромиса, като писателят се жертва заради своето дело и избира компромиса, забравил обаче за неговия лавинообразен синдром. Сцената със смъртта на Молиер и разговорът между младия писател Григорий и Булгаков за видяното, става ключ към последвалото развитие на събитията:

Лагранж: [...] В десет часа вечерта г-н дьо Молиер, изпълнявайки ролята на Арган, падна на сцената и тутакси бе похитен, без покаяние, от неумолимата смърт... [...] Какво ли се

явява причина за това? Какво? Как да запиша?.. Причина за това се явява немилосърдието на краля!.. Така и ще запиша!

.....

Григорий: Това беше великолепно, Михаил Афанасиевич!

Булгаков: Благодаря, Григорий. Радвам се, че ти хареса.

Григорий: И колко точно: човекът срещу чудовището.

Булгаков: И чудовището взема връх.

Григорий: Но човекът не се предава. Той загива, но даже след смъртта остава верен на своите убеждения. —

Булгаков: Те именно това не понасят. Те са готови на всичко – даже да те търпят жив, но само да не ти дадат да умреш свободен [**Миранек 2012/2013**].

Скоро след този разговор Булгаков също се среща с чудовището и попада в клопката на неговата завоалирана и перфидна жестокост. Сталин не е представен като тиран, организиращ арести и мъчения, нещо повече, той е загриженият Баща на народите, който проявява усет за истинското изкуство. Уловил писателя в мрежите си, диктаторът приема скромно ролята на *помощник на гения* и с огромно желание се включва в писането на пиесата за себе си, защото най-добре познава обекта на изображение. На Сталин му хрумва: „Почакайте. Щом аз върша вашата работа, защо вие да не се заемете с моята?“ [**Миранек 2012/2013**] и като Пилат *си измива ръцете*, оставяйки на Булгаков *черната работа* в държавните дела. Ходж е представил цялата стратегия на изковаването на Ново Слово от Нов Завет, показал е обърнатия мрачен модел на системата, която разбира колко е важно да се внуши: „В началото бе Словото; и Словото беше у Бога; и Словото бе Бог“ [**Иоан гл. 1:1**]. В тази система обаче Словото се изобретява от лъжеапостолите, чиито дела нямат нищо общо с думите *свобода, равенство и братство*, те владеят манипулиращото слово, представящо желаемото за действително и сътворяващо година след година, том след том, мита за Голямата илюзия.

На Булгаков от „Сътрудници“ предстои да премине през всички кръгове на тази илюзия и скоро я осъзнава: „Аз си внушавах, че мога да ги удовлетвори и в същото време да остана себе си“ [**Миранек 2012/2013**]. Неговият път го отвежда до чертозите на властниците, подобно на юношата от „Приказка за стълбата“ на Хр. Смирненски: и колкото повече привилегии получава, толкова по-опустошен духовно се чувства. За Булгаков има един нравствен коректив – неговата съпруга, но центростремителните сили на системата са толкова всепоглъщащи,

че и Елена не е в състояние да го спаси от *месомелачката на властта*, за която по думите на Сталин „отделните хора не значат нищо“ **[Миранек 2012/2013]**.

В развитието на действието Джон Ходж прилага похвата *кръгова композиция*. Във финала на пиесата отново се появяват разсъжденията за човека срещу чудовището, но сега те принадлежат на Сталин:

Сталин: Работата е там, че всичко това – от началото до края – беше замислено заради вас, Михаил. Просто е да се избавиш от враговете. По-трудно е да ги подчиниш на волята си. И на мен ми се струва, че с вас успех. Ще минат години и ще мога да кажа: „Булгаков ли? Ах да, имахме един такъв, но ние го дресирахме. Ние го пречупихме – ние всекиго ще пречупим.“ Човекът срещу чудовището, Михаил. И чудовището побеждава. Винаги **[Миранек 2012/2013]**.

Оказва се, че Булгаков и прогнозираше тази развръзка. Отново се появяват призрачните маски – сцената се изпълва с хора от пиесата за Молиер – лекари, аптекари – безполезни вече лечители с огромни бутафорни спринцовки и скалпели се струпват около леглото на умираещия Булгаков, който се слива със своя герой и Лагранж повторно обявява: „Причина за това е немилосърдието на краля!...Така и ще запиша!“ **[Миранек 2012/2013]**. Всички реални и призрачни действащи лица изчезват от сцената. Остават само Елена и премазаният от системата бездиханен писател. Тук за зрителя/читателя като далечно ехо би отекнал гласът на Хамлет: „Останалото е мълчание...“ **[Шекспир 1985]**.

Джон Ходж не разсейва съгъстите се във финала мрачни тонове – системата е безпощадна и участието на твореца е да бъде играчка в ръцете ѝ. Дали този Майстор ще бъде дарен с покой като романовия си герой – това е въпрос без отговор. Но той успява приживе да овладее силата на друго слово, създаващо *ръкописи, които не горят* и така да ги превърне в хранители на паметта, която рано или късно ще оповести истината *кой – кой е?!*

ЛИТЕРАТУРА

Библия 1924: Библия или Свещеното писание на Стария и Новия завет. София: Придворна печатница, 1924.

Булгаков 1990: Булгаков М. А. Собрание сочинений в пяти томах. Том четвертый. Москва: „Художественная литература“, 1990.

Булгаков 1990: Булгаков М. А. Майстора и Маргарита. София: „Кръг“, 1990.

Войтышко 2003: Войтышко М. Булгаков // *Театральная библиотека Сергея Ефимова*. <<https://theatre-library.ru>> (посетено на 29.09.2021).

Миранек 2012/2013: Миранек М. Проза.ру. Джон Ходж. Соавторы, пер. с англ. <https://proza.ru/2012/08/31/891/894> end proza.ru/2013/11/01/1875 (посетено на 27.08.2021).

Тух 2013: Тух Б. Игры с чудовищем: попытка четвертая // <https://rus.postmees.ee/2565614/igry-s-chudovishchem-popytka-chetvertaya> (посетено на 28.08.2021).

Шекспир 1985: Шекспир У. Хамлет. <https://chitanka.info/text/4531-hamlet> (посетено на 20.06.2022).

**ПОЕТИЧЕСКИ ТЕКСТ –
МЕТАЛИТЕРАТУРЕН ТЕКСТ –
ПАРАЛИТЕРАТУРЕН ТЕКСТ**

**ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ –
МЕТАЛИТЕРАТУРНЫЙ ТЕКСТ
– ПАРАЛИТЕРАТУРНЫЙ
ТЕКСТ**

O ŚWIADOMOŚCI TEORETYCZNO LITERACKIEJ W WYPOWIEDZIACH PUBLICYSTYCZNYCH ZBIGNIEWA HERBERTA

Роман Бобрык

Естественно-гуманитарный Университет в г. Седльце, Польша

ON THEORETICAL AND LITERARY AWARENESS IN ZBIGNIEW HERBERT'S PUBLIC STATEMENTS

Roman Bobryk

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny – Siedlce (Polska)

Abstract: The article attempts to describe Zbigniew Herbert's views on the essence and function of poetry. The research material consists of the poet's journalistic statements (with particular emphasis on a series of five columns Poetics for laymen published in 1948 in the magazine „Tygodnik Wybrzeża“). Elements of the ideas included there can be found in Herbert's later poetic work.

Key words: Zbigniew Herbert, journalistic statements, literary awareness

Świadomość teoretycznoliteracka, czy może raczej po prostu świadomość literacka poety przejawiać się może dwojako – w sposób bezpośredni oraz pośredni.

Ten pierwszy wariant zarezerwowany jest dla różnego rodzaju wystąpień o charakterze deklaracyjnym. W przypadku poety najbardziej oczywistymi przykładami tego typu wypowiedzi wydają się być wszelkie wywiady czy odpowiedzi na ankiety dotyczące własnej twórczości lub twórczości (w tym wypadku poetyckiej) w ogóle.

Wariant drugi nie jest dany w sposób bezpośredni, lecz niejako *implicite* zawarty w dziełach danego twórcy. W zasadzie trudno tu zresztą mówić o jakiejś świadomości natury *stricte* teoretycznej. Być może lepszym określeniem byłaby „znajomość reguł sztuki poetyckiej”, choć i takie określenie wymagałoby omówienia. Często nie jest to bowiem „zwykła” znajomość reguł konstruowania tekstu poetyckiego, ale i wiedza poszerzona o znajomość całego spektrum konwencji literackich i poetyk „cudzych”.

W taki właśnie sposób kształtuje się kwestia świadomości teoretycznej w odniesieniu do osoby Zbigniewa Herberta.

Poglądy na temat poezji i swojego rozumienia jej samej i jej zadań w świecie zaczął Herbert objaśniać już na wczesnym etapie wówczas jeszcze formalnie nie literackiej a krytycznoliterackiej aktywności – w

opublikowanej w roku 1948 (a zatem jeszcze przed oficjalnym debiutem poetyckim¹) na łamach „Tygodnika Wybrzeża” serii felietonów *Poetyka dla laików*. Na cykl ten złożyło się pięć felietonów.²

Zgodnie z tytułem serii, autor podjął się zadania „przystępnego”, zrozumiałego dla „zwykłych” odbiorców wy tłumaczenia czym jest poezja i objaśnienia istoty i funkcji jej najważniejszych „chwytów”. Kolejne felietony układają się w spójną całość, przechodząc od zagadnień ogólnych do szczegółowych. Ich tematami są kolejno: poezja i jej rola w świecie, język poetycki i funkcje słowa, rym, metaforyka, a na koniec podstawy wierszowej kompozycji.

Pierwszy spośród wspomnianych felietonów – *Poezja w próżni?* – zamyka arbitralne stwierdzenie, że poezja „jest funkcją ludzką, arcy ludzką”, a jej celem jest stanie się „rozmową wzruszonego człowieka z bliźnim” [Herbert 2001: 368]. Oznacza to ni mniej, ni więcej, że uważa się ją za specyficzną formę komunikowania, język przeznaczony do wyrażania stanów uczuciowych. Z kolei znak zapytania w tytule w gruncie rzeczy neguje zawartą w nim (tj. tytule) diagnozę dotyczącą miejsca poezji w świecie. Skoro nie jest jej udziałem „pustka”, powinno nim być przeciwieństwo „pustki” – życie, świat... Nieomal mimochodem „definiuje” Herbert i samą poezję i jej funkcję. Jego zdaniem „Poeta po to deformuje, przekształca, tworzy język, aby wyrazić to, co inaczej nie może być wyrażone” [Herbert 2001: 367]. Innymi słowy – poezja służyć ma wyrażaniu niewyraźnego. Postawa taka czyni z liryki rodzaj specyficznego nad-języka, obdarzonego wyjątkowymi właściwościami (można się w niej doszukiwać echa dawnych wyobrażeń poezji jako „mowy bogów”). Analogiczne poglądy dają się

¹ Za taki debiut uważa się trzy wiersze (*Złoty środek*, *Pożegnanie września* i *Napis*) opublikowane w 37. numerze tygodnika „Dziś i Jutro” (numer ukazał się 17. września) w roku 1950. Publikacja ta stać się miała zresztą powodem zerwania przez Herberta współpracy z pismem (sugeruje to w pewnym stopniu list Herberta do Jerzego Zawieyskiego z 4. października 1950 [zob. Herbert – Zawieyski 2002: 42]). Wydaje się jednak, że jeśli do jakiegoś konfliktu wówczas doszło, to miał on charakter „przejściowy”, gdyż w kolejnych latach poeta publikował na łamach „Dziś i Jutro” krótkie utwory prozatorskie, które podpisywał pseudonimem „Patrik” oraz szkice, recenzje i sprawozdania z wydarzeń artystycznych (wystaw malarskich, koncertów itp.), sygnowane najczęściej pseudonimem „Stefan Martha”. Już nigdy jednak nie opublikował na łamach tego tygodnika żadnego wiersza.

² Bohdan Urbankowski twierdzi w swojej monografii *Poeta, czyli człowiek wielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie*, że jest to cykl nie zamknięty, że „Poecie jednak nie dano wypowiedzieć swego programu do końca” [Urbankowski 2004: 120]. Jego zdaniem przyczyną tego stanu rzeczy stał się atak „pisarza-aparatczyka Witolda Wirpszy”, po którym „współpraca Herberta ze szczecińskim tygodnikiem została przerwana” [Urbankowski 2004: 120].

odnaleźć i w praktyce poetyckiej autora *Pana Cogito*. Tam przybierają one między innymi postać *explicite* wyłożonej deklaracji o niemożności opisu odczuć lirycznego „ja”.

Rozwinięcie tej koncepcji przynosi kolejny felieton – *Od słowa ciemnego chroń nas...* Herbert objaśnia w nim specyfikę „języka poetyckiego”. Jest on „nadbudowany” nad systemem języka codziennego (naturalnego). Uprawianie poezji wcale nie wymaga kreowania nowych słów, jakkolwiek sama poezja nazwana została „nowym językiem” („Każda wielka poezja jest tworzeniem ze starych słów – nowego języka” [Herbert 2001: 369]). Herbert deklaruje przy tym swoją niechęć do poetyki symbolistycznej, która w takim tworzeniu nazbyt oddaliła się od pierwotnego znaczenia słów na rzecz indywidualizacji opisu przeżyć, a w praktyce, do wykreowania niemal całkowicie nowego języka, oderwanego w znacznym stopniu od języka codziennego. Na negatywny stosunek do symbolizmu wskazują przede wszystkim opisy niektórych koncepcji (praktyk?) tego kierunku, ale i *explicite* wyrażane oceny samego nurtu i niektórych jego przedstawicieli (jeden z prekursorów i teoretyków symbolizmu – René Ghil – został nazwany „nijakim”, natomiast sama metoda twórcza przyrównana została do wydobywania przez iluzjonistę królików z pustego cylindra [zob. Herbert 2001: 370]). Poezja taka „zamieniała się na tajemniczy szyfr osobistych przeżyć, traciła komunikatywny, ludzki sens” [Herbert 2001: 371]. Tymczasem, zdaniem Herberta, słowo „musi powrócić do macierzystego portu – do znaczenia” [Herbert 2001: 371]. W kontekście wcześniejszych uwag na temat poetyki symbolizmu stwierdzenie takie rozumieć należy jako postulat odejścia od „sztucznych”, wymyślonych ideologii artystycznych i powrotu słowa do jego „stanu pierwotnego” i funkcji komunikacyjnej. Program ten powtarza uznawana powszechnie za wiersz programowy *Kołatka* z tomu *Hermes, pies i gwiazda* (1957). W wersji poetyckiej przybiera on formę charakteryzowania wyobraźni (twórczości) lirycznego „ja”-poety za pomocą ewangelicznej formuły „tak – tak / nie – nie”. Ponieważ wiersz ten omawiam szerzej gdzie indziej [Bobryk 2017: 17-22], ograniczę się tu do dopowiedzenia, że charakteryzowanie to odbywa się poprzez przyrównanie własnej wyobraźni do kołatki, która „odpowiada” i „podpowiada” lirycznemu „ja”:

suchy poemat moralisty
tak – tak
nie – nie [Herbert 2008: 103]

Twórczość poetycka ma zatem w tym przypadku wymiar etyczny i jawi się jako wypełnienie zaleceń Chrystusa dotyczących języka (sposobu mówienia) jego uczniów. O tym samym mówi zresztą Herbert w swoim felietonie, stwierdzając, że postulowany przezeń powrót „do znaczenia” to „problem nie tylko estetyczny, ale i moralny” [Herbert 2001: 371]. Przy uwzględnieniu kontekstu w postaci zakończenia interesującej nas w tym momencie wypowiedzi Chrystusa („A co nadto jest, od Złego pochodzi” – *Mt 5, 37*), program ten można uzupełnić o postulat werbalnego minimalizmu – poezji jako mowy pozbawionej „ozdobników” i nadmiaru słów. Tylko w ten sposób problemy, o których chce się mówić, staną się zrozumiałe³.

Potrzebę przywrócenia słowom ich „pierwotnego” znaczenia argumentuje Herbert „chaosem pojęć”, który przyniosła ze sobą ostatnia wojna (pamiętajmy, że cykl drukowany był jesienią 1948 roku, a więc zaledwie 3 lata od zakończenia II wojny światowej). Zakończenie felietonu przypisuje poezji cechy demiurgiczne: [...] poezja musi podjąć po ostatniej wojnie, po potopie kłamstw, trud odbudowy moralnej świata, przez odbudowę wartości słowa. Musimy na nowo oddzielić zło od dobra, światło od ciemności [Herbert 2001: 371]. Deklaracja ta jest wyrazem wiary w moc sprawczą słowa i poezji. Wizja poety oddzielającego „zło od dobra” i „światło od ciemności” kontaminuje w sobie dwa biblijne obrazy: Boga-Stwórcy i Boga-Sędziego, Genesis i Sądu Ostatecznego (a z innej perspektywy – Początku i Końca), a jej cechą własną jest trwałość (wieczność) i ponadczasowość.

Przywołanie przez Herberta „ostatniej wojny” można potraktować jako głos w dyskusji nad sensem „poezji po Oświęcimiu”. W odróżnieniu od Theodora Adorno⁴, Herbert zdaje się twierdzić, że poezja taka jest nie tylko możliwa, ale i konieczna. W podobnym sensie autor *Pana Cogito* wypowiada się i na gruncie poezji. Opublikowany we wspomnianym już tomie *Hermes, pies i gwiazda* wiersz *Pięciu* jest swego rodzaju poetyckim opisem egzekucji

³ Do postulatu słownego minimalizmu powraca Herbert również w zamykającym cykl *Poetyka dla laików* szkicu *Od liry do katarynki* (pierwodruk „Tygodnik Wybrzeża” 1948, nr 47, s. 10 [zob. Herbert 2001: 379-382]) stwierdza, że

W poezji, jak w każdej sztuce, obowiązuje zasada kompozycji i rygoru. Inaczej mówiąc świadome i odpowiedzialne organizowanie piękna. Bo rygor jest sztuką skreśleń. Sztuką zastępowania paru słów jednym słowem, gdyż na tym właśnie polega poetyckie bogactwo. [cyt. wg: Herbert 2001: 381]

⁴ Trzeba zaznaczyć, że Adorno złagodził swoje stanowisko, stwierdzając w *Dialektyce negatywnej*, że „raczej mylnym byłby sąd, że po Oświęcimiu nie można już napisać żadnego Wiersza” [Adorno 1986: 509]. Uznawał jednak, że „Oświęcim dowiódł niezbitcie kłęski kultury” [Adorno 1986: 514].

piątki skazańców. Podmiot liryczny prezentuje najpierw sam moment śmierci mężczyzn, następnie snuje domysły, o czym mogli rozmawiać skazańcy w noc poprzedzającą rozstrzelanie, by w zakończeniu dojść do wniosku, że

[...] można
używać w poezji imion greckich pasterzy
można kusić się o utrwalenie barwy porannego nieba
pisać o miłości
a także
jeszcze raz
ze śmiertelną powagą
ofiarować zdrażonemu światu
różę **[Herbert 2008: 140]**

Wersy te można odczytywać jako wyraz wiary w sens uprawiania poezji, w moc poetyckiego słowa.

W kolejnych felietonach z cyklu *Poetyka dla laików* przedmiotem wykładu czyni Herbert najważniejsze w powszechnym mniemaniu wyznaczniki wierszowości: rym i metaforę. Już tytuł szkicu poświęconego rymom – *Poeci i rymarze* – sugeruje, że autor skłonny jest oddzielać kategorie rymu od poezji i poetyckości, że nie uważa rymu za niezbywalny element liryki. Niektóre z przywołanych w tekście przykładów pozwalają przypuszczać, że na taki stosunek do rymu decydujący wpływ ma tak silnie akcentowane we wcześniejszych felietonach przekonanie o konieczności przywrócenia wartości słowu, o dominacji znaczenia („treści”) nad językowymi ozdobnikami. To z kolei prowadzi Herberta do aprobaty koncepcji poezji pozbawionej rymów, bo przecież „rym nie decyduje, czy dany utwór jest, czy nie jest wierszem” **[Herbert 2001: 374]**.

W sposób diametralnie różny od rymu postrzega Herbert metaforę. Wynika to z faktu, że w odróżnieniu od rymu, który jawi się w jego rozważaniach jako czynnik utrudniający zarówno pisanie, jak i odbiór poezji, metafora jest dlań elementem poszerzającym możliwości wyrażania uczuć za pomocą słowa. Nieprzypadkowo to w szkicu poświęconym przenośni pojawiają się słowa o tym, że „świat poezji zna tylko jedno prawo – prawo twórczej wyobraźni”, które tożsame jest ze swoistą kreacyjną „wszechmocą” **[zob. Herbert 2001: 377]**. Metafora jest doskonałym nośnikiem takiej „wszechmocy”⁵.

⁵ Stanowisko takie można uznać za sprzeczne z deklarowanym przez Herberta negatywnym stosunkiem do symbolizmu, który przecież także wysoko cenił sobie metaforę. Nota bene w pochodzącym z tomu *Raport z obłązonego Miasta i inne wiersze* (1983) utworze *Do*

W późniejszych wypowiedziach Herberta na temat własnej poezji i na temat poezji w ogóle na plan pierwszy wysuwa się kwestia tzw. „przezroczystości/przejrzystości semantycznej” w poezji⁶. Wspominał o niej poeta w swojej wypowiedzi w trakcie dyskusji na IX Kłodzkiej Wiośnie Poetów w 1972 roku⁷ i w opublikowanym w tymże roku na łamach „Odry”, rozbudowanym zapisie tej wypowiedzi, opatrzonym tytułem *Poeta wobec współczesności* (przedruk w: **Herbert nieznany... 2008: 241-244**). W wystąpieniu tym odnosił on wspomnianą „przezroczystość” do poezji cudzej, czyniąc z „obecności” tej kategorii czynnik decydujący o własnych wyborach estetycznych:

[...] najbardziej w poezji współczesnej podobają mi się te wiersze, w których dostrzegam coś, co nazwałbym cechą przezroczystości semantycznej (termin zapożyczony z logiki Husserlowskiej). Owa przezroczystość semantyczna jest to właściwość znaku polegająca na tym, że w czasie używania go uwaga jest skierowana na przedmiot oznaczony i sam znak nie zatrzymuje na sobie uwagi. Słowo jest oknem otwartym na rzeczywistość. [cyt. wg: **Herbert nieznany... 2008: 243**]

Natomiast w fikcyjnym wywiadzie z samym sobą⁸ – *Rozmowa o pisaniu wierszy*, otwierającym wydanie *Poezji wybranych* Herberta z 1973 roku [**zob. Herbert nieznany... 2008: 19-26**] poeta charakteryzuje w zbliżony sposób własną poezję: „Pisząc, nie staram się zadziwić czytelnika bogactwem porównań, niezwykłością języka czy wyszukaną rytmiką i obrazowaniem. Chciałbym, aby w moich wierszach słowa, ich układy były przejrzyste” [cyt. wg: **Herbert nieznany... 2008: 23**]. A chwilę później doprecyzowuje, co miałyby to oznaczać: «To znaczy, żeby nie zatrzymywały

Ryszarda Krynickiego – list [**zob. np. Herbert 2008: 464-465**] jako najważniejszych poetów XX wieku wymienia Herbert reprezentantów symbolizmu: Thomasa S. Eliota i Rainera Marię Rilkego.

⁶ Zobacz omówienie stanu badań dotyczących tej kategorii w poezji Herberta [**Sioma 2004**].

⁷ Zob. o wystąpieniu Herberta na IX Kłodzkiej Wiośnie Poetów i polemice z jego poglądami ze strony przedstawicieli „pokolenia ‘68” w [**Samosiej 2004; Pertek 2015**].

⁸ Zwykło się przyjmować, że wywiad ten ma charakter fikcyjny [**zob. np.: Barańczak 1994: 128; Sioma 2004: 86**]. W wersji z 1973 roku [pierwodruk – **zob. Herbert 1973: 5-19**] całość podpisana jest imieniem i nazwiskiem poety, dialog zaś rozpisany został na rozmówców oznaczonych literami A i B. W przygotowanym przez Henryka Citkę i wydanym nakładem Fundacji Zeszytów Literackich w 2008 roku zbiorze wywiadów *Herbert nieznany. Rozmowy na pierwszej stronie wywiadu*, tuż pod tytułem umieszczona została informacja „Rozmawia (ze sobą) Zbigniew Herbert” (**zob. Herbert nieznany... 2008: 19**). Sam tekst wywiadu znalazł się przy tym w otwierającym tom dziale I: *Rozmowy z samym sobą*. Informacji takiej nie zawiera natomiast wersja opublikowana w tomie *Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone. 1948 – 1998* [**Herbert 2001**].

uwagi czytelnika, żeby nie zmuszały go do okrzyku: „Och, cóż to za majster!”, ale żeby w sposób możliwie czysty i przejrzysty ukazywały rzeczywistość» [*Herbert nieznany... 2008: 23*].

Herbert zatem nie tylko preferuje wiersze, które cechuje wspomniana „przezroczystość”, ale i czyni z niej swój program poetycki. Kłopot w tym, że deklaracje te stoją w sprzeczności z jego wcześniejszymi wypowiedziami na temat poezji i języka poetyckiego jako specyficznego sposobu komunikowania, pozwalającego wypowiedzieć to, czego nie da się przekazać za pomocą języka codziennego („zwykłego”). Postulowana „przejrzystość” nie do końca daje się też pogodzić z wyrażanym w felietonie *Bilet do nieba, czyli przenośnie* z serii *Poetyka dla laików* aprobatywnym stosunkiem do metafory. Jej istotą jest bowiem „zamierzona przemiana znaczeń składających się na nie [wyrażenie metaforyczne - RB] słów”, a nowe znaczenie formowane jest „na fundamencie znaczeń dotychczasowych pod presją szczególnych okoliczności użycia” [*Słownik terminów... 2008: 300*].

Można, oczywiście zakładać, że niektóre poglądy artystyczne Herberta zdążyły ewoluować na przestrzeni od roku 1948 (publikacja cyklu *Poetyka dla laików*) do 1972 (*Poeta wobec współczesności*), ale myślenie takie bez „oficjalnego” udokumentowania w postaci wyraźnych deklaracji autorskich i potwierdzenia ich w praktyce twórczej pozostawać musi na poziomie spekulacji. Tym bardziej, że głoszone przez poetę w latach siedemdziesiątych XX wieku hasła „przezroczystości semantycznej” zdają się nie odbiegać od postulowanego przezeń u schyłku lat czterdziestych przywrócenia słowom ich pierwotnych znaczeń. Co do praktyki poetyckiej Herberta, to nie sposób oprzeć się wrażeniu, że dostarcza ona argumentów tak dla zwolenników, jak i dla przeciwników tezy o „przejrzystości” znaczeniowej jego wierszy. Wyraźnie pokazał to Radosław Sioma w swoim omówieniu stanu badań dotyczących tej problematyki [*zob. Sioma 2004*]. Z jednej strony mamy bowiem podważające tę „przezroczystość” wypowiedzi Stanisława Barańczaka, który daje salomonowe rozwiązanie w postaci stwierdzenia, że „Herbert nigdzie natomiast nie odrzuca tej innej „nieprzejrzystości”, jaka bierze się z poetyckiej organizacji języka” [*Barańczak 1994: 128*], a dalej stwierdza, iż poeta „balansuje między organizacją poetycką a przejrzystością znaczeniową” [*Barańczak 1994: 129*]. Z drugiej zaś, w pełni potwierdzające „przezroczystość” semantyczną tej twórczości wypowiedzi Edwarda Balcerzana i Anny Kamińskiej. Przy czym każde z nich widzi jej przejawy w czym innym: Balcerzan w odmienności poezji od „manipulowanej kłamstwem współczesności” i

nawiązaniach do „starych mistrzów” (m.in. romantyków [zob. **Balcerzan 1988: 232-233**]), Kamińska – w warstwie stylistycznej wierszy Herberta, szorstkości stylu, krótkich zdaniach, ale i w wyrażanych za pomocą języka wartościach [**Kamińska 2000: 309**]. Problem wydaje się nierozstrzygalny. Warto jednak zauważyć, że niektóre argumenty przywoływane przez Balcerzana (nawiązania do wzorców poetyckich czy wręcz cytatorstwo) przy zmianie perspektywy interpretacyjnej i innej argumentacji równie dobrze mogłyby zostać użyte jako dowód na semantyczną „nieprzezroczystość” poezji autora *Pana Cogito*. Zamiast bowiem jakiegoś „pierwotnego” znaczenia otrzymuje się w efekcie słowo uwikłane w dodatkowe konteksty i konotacje.

* * *

W praktyce stricte literackiej wykorzystuje Herbert rozmaite zabiegi z obszaru poetyki (rozumianej jako zbiór zasad konstruowania tekstu). Sięga między innymi po chwyt wiersyfikacyjny – różnicując np. pod tym względem sposoby mówienia (*Apollo i Marsjasz*) lub odwołując się tym sposobem do określonych tradycji wiersyfikacyjnych (*Prolog*). Kwestiami tymi zajmuję się w innym miejscu [**Bobryk 2018**]. Z kolei na poziomie genologicznym, oprócz najbardziej popularnej dla drugiej połowy XX wieku formy wiersza wolnego, sięga poeta po silnie skonwencjonalizowane gatunki poetyckie. Zabiegi tego typu sprawiają, że w oczach krytyki, zwłaszcza w początkowym okresie swojej twórczości, Herbert jednoznacznie zaszeregowany bywał jako „klasyk”.

LITERATURA

Adorno 1986: Adorno T. Dialektyka negatywna. Przełożyła i wstępem poprzedziła Krystyna Krzemieniowa przy współpracy Sława Krzemienia-Ojaka. Warszawa: Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986.

Balcerzan 1988: Balcerzan E. Poezja polska w latach 1939-1965. Część II: Ideologie artystyczne. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1988.

Barańczak 1994: Barańczak S. Uciekinier z Utopii. O poezji Zbigniewa Herberta. Wrocław: „Towarzystwo Przyjaciół Polonistyki Wrocławskiej”, 1994.

Bobryk 2018: Bobryk R. Dlaczego czasem wiersz udaje wiersz? Uwagi na temat utworów „Apollo i Marsjasz” i „Prolog”. // *Nie powinien posyłać Syna. Etyczne i metafizyczne aspekty twórczości Zbigniewa Herberta* Pod redakcją Józefa Marii Ruszara. Kraków: „JMR Transatlantyk”, Instytut Myśli Józefa Tischnera, 2018, s. 197-207.

Bobryk 2017: Bobryk R. Koncept poezji i poety w wierszach Zbigniewa Herberta. Siedlce: Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny.

Herbert 2001: Herbert Z. Węzeł gordyjski oraz inne pisma rozproszone 1948 - 1998. Warszawa: Biblioteka „Więzi”.

- Herbert 2008:** Herbert Z. Wiersze zebrane. Kraków: Wydawnictwo „a5“.
- Herbert nieznany... 2008:** Herbert nieznany. Rozmowy. Zebrał i opracował do druku H. Citko. Warszawa: „Zeszyty Literackie“, 2008.
- Kamińska 2000:** Kamińska A. Okrucieństwo mitu. // A. Kamińska. *Od Leśmiana. Najpiękniejsze wiersze polskie*. Warszawa: Instytut Wydawniczy „PAX“, 2000, s. 304-312.
- Sioma 2004:** Sioma R. O tzw. przezroczystości semantycznej poezji Zbigniewa Herberta. Uwagi na temat stanu badań. // *Acta Universitatis Nicolai Copernici. Filologia polska. LX. Nauki humanistyczno-społeczne*. Zeszyt 366. Toruń 2004, s. 85-95.
- Urbankowski 2004:** Urbankowski B. Poeta, czyli człowiek zwielokrotniony. Szkice o Zbigniewie Herbercie. Radom: Polskie Wydawnictwo Encyklopedyczne, 2004.

**ПРЕВОД
ПЕРЕВОД**

АННА БУНИНА

РАЗГОВОР МЕЖДУ МЕН И ЖЕНИТЕ

Встъпителна бележка и превод от руски: Мариана Шопова-Христова
(Великотърновски университет „Св. Св. Кирил и Методий“)

Анна Петровна Бунина (1774-1829) е сред първите известни поетеси в руската литература, първата жена, която се е издържала изцяло от творческата си работа и в този смисъл може да бъде наречена професионален литератор, автор на три тома с оригинална поезия и множество стихотворни преводи. Литературната репутация на Бунина – както приживе, така и след смъртта ѝ – е крайно противоречива. Оценките, давани ѝ от поети и критици, както в началото на XIX век, така и в по-ново време, варират в много широки граници: от досадна графоманка до родоначалничка на цялата руска женска поезия („Анна Първа“, според заглавието на написаното в нейна чест стихотворение на Е. Евтушенко); от „второстепенен“ и даже „нищожен стихотворец“, чиито стихове „нямат решително никаква ценност“ [Мейлах 1941: 191] до „Десетата Муза“ и „Северната Корина“, „оказала сериозно влияние на Баратински и отчасти на Лермонтов“, както твърди съвременният поет Максим Амелин, който е и съставител на първото пълно коментирано издание на събраните съчинения и писма на Бунина, излязло през 2016 г. [Визель 2013].

За литературната репутация на Бунина решаваща роля изиграва фактът, че тя се обвързва с „губещата страна“ в литературния процес от първите две десетилетия на XIX век. Поетесата е почетен член на кръга на А. С. Шишков и Г. Р. Державин „Беседа на любителите на руското слово“, придържа се към класицистичните традиции на XVIII в. и затова често се оказва мишена за сатирични нападки от страна на по-младото поколение литератори – карамзинистите, впоследствие членове на кръга „Арзамас“. Арзамасците, сред които са Пушкин и Батюшков, се фокусират върху най-слабите ѝ творби, осмиват я като архаистка, пародират „старомодния“ ѝ стил, пишат оскърбителни (но неизменно остроумни) епиграми за нея. Именно тази гледна точка остава задълго – за цели две столетия – определяща за възприемането на творческото наследство на Бунина, по-точно – за изключването му от широкия литературен контекст.

Бидейки чужда на концепциите и нововъведенията на карамзинистите, Бунина не смята за нужно да се придържа и към инспирираната от Н. М. Карамзин „феминизация“ на литературата: тя се съпротивлява срещу ограничаването на творческия си репертоар до т. нар. „женски теми“ и не се съгласява с препоръката да се пише на някакъв особен, деликатен женски език, подходящ за учтивото общество и за чувствителността на дамите. Остроумен отговор на въпроса за причините за това отчуждение от собствения си пол поетесата предлага в стихотворението „Разговор между мен и жените“, смятано за нейно програмно произведение. То излиза първоначално през 1812 г. във втората част на стихосбирката „Неопитната Муза“. На български език се превежда за пръв път според публикацията в антологията „Царицы муз“ [Бунина 1989: 21-24].

ЛИТЕРАТУРА

Бунина 1989: Бунина А. П. Стихотворения. // *Царицы муз: Русские поэтессы XIX – начала XX вв.* Москва: „Современник“, 1989.

Визель 2013: Визель М. Я. Максим Амелин: Многие считают, что наша литература стала старой. // *Российская газета*, 14.05.2013, <<https://rg.ru/2013/05/14/amelin-poln.html>> (дата достъпа – 20.02.2022).

Мейлах 1941: Мейлах Б. С. А. С. Шишков и „Беседа любителей русского слова“. // *История русской литературы: Литература первой половины XIX века.* Москва; Ленинград: Издательство АН СССР, с. 183-197, <<http://feb-web.ru/feb/irl/il0/il5/il521832.htm>> (дата достъпа – 20.02.2022).

Разговор между мен и жените

ЖЕНИТЕ

Сестрице мила, ах, за нас е чест това:
ти стихотворка си! За оди, притчи, басни
различни краски имаш – все прекрасни! –
и не пестиш хвалебствени слова.
Че то мъжете... Да се възмутиш!
Езикът им е като нож, уви...
Не само в Петербург – и в Лондон, и в Париж
еднакви са. За нежност забравй!
Порой от ругатни понася всяка дама!
Желае мадригал – дочаква епиграма.
От нашите бащи, съпрузи, синове
ще чуем ли похвални стихове?
Потребни са ни собствени певици!
Ти пееш ли, кажи? Да или не?

АЗ

Да, да, любезни ми сестрици!
Хвала на Господа, от пет лета поне.

ЖЕНИТЕ

Ами що пяла си през тези пет години?
Прости, ний руски песни не четем –
премного сложни са, за да ги разберем.
А пък комай и модата им мина.

АЗ

Възпявам аз гори, поля,
в река луната отразявам,
и капчици роса броя,
и изгрева изобразявам.
По пасищата пускам аз стада
с пастири, свирещи и пеещи им песни,
в косите на пастирките следя
да има пролетни цветя чудесни.
И после карам ги – ръка в ръка –
пастири и пастирки да танцуват,
да скачат и на воля да лудуват,
но без да смачкат нито стрък с крака.
Скали от кремък вдигам до небето,
засаждам клонести дървета,
да може старец в летен ден
под тях да седне уморен.
Сред розите преследвам пеперуда,
певци пернати будя
и себе си забравям аз,
щом славей заизвива глас.
Или, на коня дала пищна грива,
му заповядвам в своя бяг
да стигне вятъра, да го надмине чак.
Или рисувам изкласила нива,
кога, окъпана от светлина,
напомня морска далнина
от разтопено злато –
полюшва се, трепти, блести
и готви се да награди
орачите богато.
Тъй, от природата пленен,
духът ми литва възроден
и песните ми стават все по-смели!

ЖЕНИТЕ

Какви са тези врели-некипели?!
Тук няма думичка дори за нас...
С какво си ни полезна ти тогаз?
Тези добичета – безроги и рогати –
защо са ни, кажи? За да пасем стадата?
Певица на животни! Срамота!
Но щом такъв път си поела, сбогом!
Върви във някоя бърлога
или пък скитай сред степта
и остави града за истински певици!

АЗ

Не, мили ми сестрици!
Аз пиша и за хорските неща,
и хора също величая.

ЖЕНИТЕ

Похвално! Но кого и как? Нека узнаем.

АЗ

Възпявах в стих мъже, които в бой
са жертвали за нас живота свой.
Изнасях ги през плач аз от полето ратно
и с лаври увенчах челото знатно
на не един герой.
Понякога пък поглед благосклонен
отправях към слугите на закона –
утеха и покой при тях намираше духът
след битки яростни и след сълзи пролети.
Друг път ме завладяваше стихът
на нашите божествени поети.
А после аз
изпълвах се с почителност, сестрици,
и славех учени – физици и химици.

ЖЕНИТЕ

И пак – ни думичка за нас!
Наистина – ти служиш ни чудесно!
Защо ли някоя жена да те чете?
Защо си учила да пишеш въобще?
Към своя кръг се обърни наместо
да хвалиш все мъжете. Да не би
да заслужава полът им хвалби?!
Предателка! За теб ли работа това е?
Те нямат ли си кой да ги ласкае?

И по-достойни ли са те от нас?

АЗ

Не са, съгласна съм със вас,
и вие имате достойнства много.

Но, ах!

Съдът над автора е в мъжките ръце:
кого да наградят – решават те,
зависи славата ми не от вас – от тях.
И затова – не ме корете строго*.

* Нека ми бъде простена тази шега от снизхождение към веселонравните музи, които обичат да смесват работата с безделието, лъжата с истината и да развеселяват беседите с невинната си палавост. (Бел. авт.)

ДАНИИ ЗА АВТОРИТЕ ДАНИЕ ОБ АВТОРАХ

Анненкова Елена Ивановна – доктор филологических наук, профессор кафедры русской литературы РГПУ им. А. И. Герцена. Сфера научных интересов: история русской литературы и общественной мысли XIX века; наследие славянофилов, творчество Н. В. Гоголя. E-mail: elenannenkova@mail.ru

Бобрык Роман / Bobryk Roman – doctor habilitowany, profesor w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach (Polska). Zainteresowania naukowe: polska i rosyjska literatura XX i XXI wieku, semiotyka kultury, semiotyka sztuki. E-mail: roman.bobryk@uph.edu.pl; rbobryk@wp.pl [доктор гуманитарных наук, профессор в Институте Языкознания и Литературоведения Природно-Гуманитарного Университета в г. Седльце (Польша). Научные интересы: польская и русская литература XX и XXI вв., семиотика культуры, семиотика искусства].

Вачева Ангелина – доктор филологии (PhD), профессор, Софийский университет им. Св. Климента Охридского, кафедра русской литературы. Научные интересы: русская литература XVIII–XIX веков, международные связи русской литературы, литературное творчество Екатерины II, мемуаристика и эпистолярная. E-mail: avacheva@slav.uni-sofia.bg

Евтимова Румяна – доцент, доктор по филология, дългогодишен преподавател по руска литература в СУ „Св. Климент Охридски“. Научни интереси: поетика на руската литература на XX век (В. Брюсов, О. Манделшам, Й. Бродски, Вл. Набоков, М. Булгаков), рецепция на творчеството на Ф. Достоевски, Л. Толстой, А. Чехов в литературата на XX-XXI век, постмодернистки римейк. E-mail: osoba@abv.bg

Енчев Младен – доктор по филология, професор по детска литература в Шуменския университет „Епископ Константин Преславски“. Научните му интереси са в сферата на детската литература, историята и семиотиката на детството. E-mail: ml_enchev@abv.bg

Илчева Радослава – доцент, доктор филологии (PhD), работат в Институте литературы БАН (Болгарской Академии Наук). Сфера научных интересов: литературные мифы, компаративистика,

литературная антропонимика, русская эмиграция в Болгарии. E-mail: rilcheva@abv.bg

Кулагин Анатолий Валентинович – доктор филологических наук, доцент, профессор Государственного социально-гуманитарного университета (г. Коломна), автор работ по истории русской поэзии и авторской песни; E-mail: kula-mariya@yandex.ru

Лебедева Ольга Борисовна, доктор филологических наук, профессор кафедры русской и зарубежной литературы Томского государственного университета. Научные интересы: история русской литературы XVIII – первой трети XIX вв., русско-европейские литературные взаимосвязи, история русской драматургии XVIII – первой трети XIX вв., перевод и переводоведение, имагология, творчество В. А. Жуковского, А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя. E-mail: obl25@yandex.ru

Манолакев Христо – профессор, доктор на филологическите науки, преподавател по литература във ВТУ „Св. св. Кирил и Методий“ – Филиал г. Враца. Области на научен интерес: руска литература на XIX в.; българо-руски литературни взаимоотношения XIX - XXI в. E-mail: h_manolakev@abv.bg

Нейчев Николай – доктор филологии (PhD), доцент кафедры русской филологии, Пловдивский университет им. Паисия Хилендарского (Пловдив, Болгария). Его научные интересы лежат в области философии литературы и, в частности, – творчества Н. В. Гоголя и Ф. М. Достоевского. E-mail: neychev@uni-plovdiv. bg.

Няголова Наталия – доктор филологии (PhD), доцент кафедры русистики Великотырновского университета (Болгария), лектор болгарского языка и культуры кафедры славянской филологии МГУ им. М. В. Ломоносова (Россия). Научные интересы: поэтика драматургии А. П. Чехова, интерсемиотический перевод литературного текста, культура „оттепели“. E-mail: nniagolova@gmail.com

Петкова Галина – доктор филологии (PhD), доцент кафедры русской литературы Факультета славянских филологий Софийского университета „Св. Климент Охридский“. Научные интересы: русская литература XX века, русская эмиграция первой волны XX века, эмигрантология, имагология. E-mail: petkova@slav.uni-sofia.bg.

Протохристова Клео – профессор по Антична и западноевропейска литература и Сравнителното литературознание в Пловдивския университет „Паисий Хилендарски“, доктор на филологическите науки. Научни интереси: междутекстовост, история на

западноевропейската литература, тематология, сравнително литературознание. E-mail: cleoproto@gmail.com

Степанов Александр Геннадьевич, кандидат филологических наук, доцент кафедры истории и теории литературы Тверского государственного университета (Россия), преподаватель русского языка и литературы Ланьчжоуского университета (Китай). Научные интересы – поэтика, семантика стиха, русская поэзия, творчество Иосифа Бродского E-mail: poetics@yandex.ru

Тихомиров Борис Николаевич, доктор филологических наук, доцент, заместитель директора по научной работе Литературно-мемориального музея Ф. М. Достоевского в С.-Петербурге. Область научных интересов – жизнь и творчество Ф. М. Достоевского. E-mail: btikhomirov@rambler.ru

Фарыно Ежи / Faryno Jerzy – Profesor Emeritus Instytutu Sławistyki PAN (Warszawa). Miejsca pracy: Uniwersytet Warszawski (1964-1974); Wyższa Szkoła Rolniczo-Pegagiczna – teraz Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny, Siedlce, Polska (1974-1996); Instytut Sławistyki PAN, Warszawa (1997-2011). Zainteresowania naukowe: semiotyka kultury, teoria literatury, awangarda rosyjska. E-mail: faryno@poczta.wp.pl [Фарыно Ежи – титульный профессор Института Славистики ПАН. Места работы: Варшавский университет (1964-1974); Высший сельскохозяйственно-педагогический институт – сейчас Природно-гуманитарный университет, Шедльце, Польша (1974-1996); Институт Славистики ПАН, Варшава (1997-2011) и там же с 2012 года пенсионер. Научные интересы: семиотика культуры, теория литературы, русский авангард.]

Цанов Страшимир – професор, доктор по филология. Работи в Шуменски университет „Епископ Константин Преславски”. Научните му интереси са в сферите на Семиотика на историята, История на българската литература, Историсофски аспекти на литературата, Християнски сюжети и символи в литературата. E-mail: strashimir9@gmail.com

Чавдарова Дечка – професор, доктор филологических наук, с 1979 до 2017 года преподаватель русской литературы в Шуменском университете имени Константина Преславского. Научные интересы: история и поэтика русской литературы, интертекстуальность, межкультурная коммуникация, концепты национальной культуры в русской литературе, сравнительное литературоведение. E-mail: d.tchavdarova@gmail.com

Черняева Наталья Григорьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры славянских языков Департамента иностранных языков Экономического университета – Варна. Сфера научных интересов: поэтика современной русской литературы (концепты, интертекстуальность, фольклорно-мифологические и литературные архетипы, комическое), фольклор. E-mail: tortue@abv.bg

Шопова-Христова Мариана – гл. ас., доктор по филология, преподавател по руска литература на XX в. във ВТУ „Св. Св. Кирил и Методий“, Велико Търново. Научни интереси: руска женска поезия, стихотворен превод. E-mail: m.i.shopova@ts.uni-vt.bg

Si sapis, sis apis

Юбилеен сборник,
посветен на 65-годишнината на
проф. д.ф.н. Денка Кръстева

Авторски колектив, 2022

ISBN 978-619-201-639-5

Университетско издателство
„Епископ Константин Преславски“