

Российский государственный гуманитарный университет  
Russian State University for the Humanities



RSUH/RGGU BULLETIN  
№ 2 (23)

Academic Journal

Series  
*History. Philology. Cultural Studies.*  
*Oriental Studies*

Moscow  
2017

ВЕСТНИК РГГУ  
№ 2 (23)

Научный журнал

Серия  
«История. Филология. Культурология.  
Востоковедение»

Москва  
2017

УДК 94(05)+80(05)+008.001(05)  
ББК 63.3я5+80я5+71я5

### Редакционный совет серий «Вестника РГГУ»

Е.И. Пивовар, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (председатель)

Н.И. Архипова, д-р экон. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е. Ван Поведская (Ун-т Сантьяго-де-Компостела, Испания), Х. Варгас (Ун-т Валле, Колумбия), А.Д. Воскресенский, д-р полит. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), Е. Вятр (Варшавский ун-т, Польша), Дж. ДеБарделебен (Карлтонский ун-т, Канада), В.А. Дыбо, акад. РАН, д-р филол. н. (РГГУ), В.И. Заботкина, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.В. Иванов, акад. РАН, д-р филол. н., проф. (РГГУ; Калифорнийский ун-т Лос-Анджелеса, США), Э. Камия (Ун-т Тачибана г. Киото, Япония), Ш. Карнер (Ин-т по изучению последствий войн им. Л. Больцмана, Австрия), С.М. Каштанов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), В. Кейдан (Урбинский ун-т им. Карло Бо, Италия), Ш. Кечкемети (Национальная школа хартий, Франция), И. Клюканов (Восточный Вашингтонский ун-т, США), В.П. Козлов, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), М. Коул (Калифорнийский ун-т Сан-Диего, США), Е.Е. Кравцова, д-р психол. н., проф. (РГГУ), М. Крэмер (Гарвардский ун-т, США), А.П. Логунов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Д. Ломар (Ун-т Кельна, Германия), Б. Луайер (Французский ин-т геополитики, Ун-т Париж-VIII, Франция), В.И. Молчанов, д-р филос. н., проф. (РГГУ), В.Н. Незамайкин, д-р экон. н., проф. (Финансовый ун-т при Правительстве РФ), П. Новак (Белостокский гос. ун-т, Польша), Ю.С. Пивоваров, акад. РАН, д-р полит. н., проф. (ИНИОН РАН), С. Рапич (Ун-т Вупперталя, Германия), М. Сасаки (Ун-т Чуо, Япония), И.С. Смирнов, канд. филол. н. (РГГУ), В.А. Тишков, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИЭА РАН), Ж.Т. Тощенко, чл.-кор. РАН, д-р филос. н., проф. (РГГУ), Д. Фоглесонг (Ратгерский ун-т, США), И. Фолтыс (Опольский политехнический ун-т, Польша), Т.И. Хорхордина, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.О. Чубарьян, акад. РАН, д-р ист. н., проф. (ИВИ РАН), Т.А. Шаклеина, д-р полит. н., канд. ист. н., проф. (МГИМО (У) МИД России), П.П. Шкаренков, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

### Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»

#### Редакционная коллегия серии

Е.И. Пивовар, гл. ред., чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Б. Безбородов, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.И. Гиндин, зам. гл. ред., канд. филол. н., доц. (РГГУ), Г.И. Зверева, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), И.С. Смирнов, зам. гл. ред., канд. филол. н. (РГГУ), П.П. Шкаренков, зам. гл. ред., д-р ист. н., проф. (РГГУ), М.Л. Андреев, д-р филол. н. (РГГУ; ИМЛИ РАН), Т.Г. Архипова, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Н.И. Басовская, д-р ист. н., проф. (РГГУ), А.Г. Васильев, канд. ист. н., доц. (РГГУ), В.И. Дурновцев, д-р ист. н., проф. (РГГУ), Е.Е. Жигарина, канд. филол. н. (РГГУ), С.В. Карпенко, канд. ист. н., доц. (РГГУ), И.В. Кондаков, д-р филос. н., канд. филол. н., проф. (РГГУ), М.А. Кронгауз, д-р филол. н., проф. (РГГУ; РАНХиГС); Г.Н. Ланской, д-р ист. н. (РГГУ), Д.М. Магомедова, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), Ю.В. Манн, д-р филол. н., проф. (РГГУ; ИМЛИ РАН), И.Г. Матюшина, д-р филол. н. (РГГУ), А.Н. Мещеряков, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.Ю. Неклюдов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), М.П. Одесский, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Е.В. Пчелов, канд. ист. н., доц. (РГГУ), Н.И. Рейнгольд, д-р филол. н., проф. (РГГУ), Р.И. Розина, д-р филол. н. (РГГУ; ИРЯ РАН), Н.Р. Сумбатова, д-р филол. н. (РГГУ), Я.Г. Тестелец, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.И. Тюпа, д-р филол. н., проф. (РГГУ), П.Ю. Уваров, чл.-кор. РАН, д-р ист. н., проф. (РГГУ; ИВИ РАН), В.И. Уколова, д-р ист. н., проф. (РГГУ; МГИМО (У) МИД России), А.С. Усачев, д-р ист. н., доц. (РГГУ), И.О. Шайтанов, д-р филол. н., проф. (РГГУ), А.Л. Юрганов, д-р ист. н., проф. (РГГУ), С.А. Яценко, д-р ист. н., проф. (РГГУ)

*Ответственные за выпуск:* Ю.В. Доманский, д-р филол. н., проф. (РГГУ), В.И. Тюпа, д-р филол. н., проф. (РГГУ)

## СОДЕРЖАНИЕ

### Теория литературы

---

*Е.И. Зейферт*

Об объемности (многомерности) литературного произведения:  
есть ли у произведения начало и финал? ..... 7

*Н.Н. Кириленко*

«Детектив» в критике, науке и паранауке  
(обзор основных тенденций) ..... 19

### Русская литература

---

*А.С. Миронов*

Концепт силы в системе ценностей русской былины ..... 35

*Д.В. Хлебников*

**САПЪФНРЪ ИЖБАГЪ** и **НАХОИТЪ ЛАЗОРЕВЪ**: об одном гапаксе  
в Изборнике Святослава и о драгоценных камнях в древнерусской  
книжности. Этюд в багровых тонах (к упоминанию «сапфира»  
в Иез. 1:26 и вопросу об иконографии Спаса в Силах) ..... 50

*М.А. Бердникова*

Романы Ф.М. Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы»:  
к вопросу о сопоставлении ..... 69

*Е.В. Кузнецова*

Образ «чаши из черепа» в поэзии русского модернизма ..... 93

*Ю.А. Рыкунина*

«Златоцвет» Зинаиды Гиппиус: материалы к комментарию ..... 122

*Ю.В. Доманский*

Формула «весело и страшно» в концепции  
времени Егора Летова ..... 141

Abstracts ..... 149

Сведения об авторах ..... 153

## CONTENTS

### Literary Theory

---

*E. Seifert*

On the voluminosity (multi-dimensionality) of a literary work.  
Has it a beginning and ending? ..... 7

*N. Kirilenko*

“The detective story” in the criticism, studies and parascience  
(an overview of principal trends) ..... 19

### Russian Literature

---

*A. Mironov*

On the concept of the power in Russian bylina’s value system ..... 35

*D. Khlebnikov*

“Yubag Sapphire” and “Azure Yakhont”. An inquiry into Izbornik  
Sviatoslava hapax terminology pertinent to the account of precious  
stones in ancient Russian books. A study in crimson. On “Sapphire”  
as mentioned in Ezek. 1:26 and “The Savior in Powers” iconography ..... 50

*M. Berdnikova*

“Demons” and “The Brothers Karamazov” by F. Dostoevsky.  
The issue of comparative analysis ..... 69

*E. Kuznetsova*

The image of the “chalice from the skull”  
in the poetry of Russian modernism ..... 93

*Yu. Rykunina*

Zinaida Gippius’s “Zlatotsvet”. Materials for a commentary ..... 122

*Yu. Domanski*

The formula “merry and scary” in Yegor Letov’s conception of time ..... 141

Abstracts ..... 149

General data about the authors ..... 154

## Об объемности (многомерности) литературного произведения: есть ли у произведения начало и финал?

Принимая во внимание объемность (многомерность) литературного произведения, понятия «начало» и «финал» лучше применять по отношению к тексту, словесному наполнению произведения, а не к произведению целиком. Все высокохудожественное произведение отличается объемностью, которая создается субъектно-объектными и пространственно-временными переходами, синтаксическим и графическим фасадом благодаря особому ритму читательской рецепции с ее отрезками на различных плоскостях, как в скульптуре. Объемность (многомерность) произведения способствует проявлению в нем словесной и внесловесной областей, позволяя заявить о категории «внесловесное» наряду с категориями «дословесное» и «послеловесное».

*Ключевые слова:* объемность (многомерность) литературного произведения, начало, финал, современная русская поэзия, субъект, синтаксис, графика, дословесное, послеловесное, внесловесное.

Автор статьи настаивает на объемности (многомерности) литературного произведения, возникающей в рецепции читателя. Объемность рождается благодаря переключке субъектно-объектных «голосов», временных и пространственных переходов, графических и синтаксических элементов, ритмических единиц разного уровня и поддерживается благодаря особому ритму читательского восприятия, умению переводить внимание с одной плоскости на другую. В связи с объемностью возникает проблема наличия/отсутствия у произведения начала и финала. Рассмотрим данную проблему на материале современной русской лирики – Аркадия Драгомощенко, Виктора Сосноры, Всеволода Константинова<sup>1</sup> и других поэтов.

В русской поэзии 1990–2010 годов наблюдаются две параллельные тенденции – с одной стороны, сохранения границ начала и финала стихотворения, с другой – их не-маркирования. Первая традиция для мировой поэзии многовековая и для русской изначальная. Вторая традиция до романтизма проявлялась дискретно, современной поэзией она унаследована от романтической традиции<sup>2</sup> и усилена современными минус-приемами (отсутствием знаков препинания, заглавных букв и др.). Названия ряда стихотворений 1990–2010-х годов содержат указания на отрывочность: *Арабов Ю.* Из чужого письма; *Амелин М.* (из 126-го псалма) и др. Тенденция немаркирования стойко оформляется уже в 1960–1970-е годы: *Сапгир Г.* (из письма) «Еще не знаю...»; *Айги Г.И.*: такая зима («а зима? а снега?...»). Она продолжается, укрепляясь, но сосуществует с первой тенденцией, не вытесняя ее. Отдельные авторы подчеркивают безымянность произведения, усиливая эффект первой строчной буквой в произведении: *Сопровский А.* Без названия («река – уже иная – окружает...»). Д. Пригов 70-х годов нередко оставляет неполной последнюю строку стихотворения («Эпиграмма в старинном стиле», «А много ли мне в жизни надо...», «Моего тела тварь невидная...» и др.). Строгость границ в разной степени остается свойственна поэтам почвы и воздуха, традиции (Светлана Кекова) и эксперимента (Сергей Тимофеев). Но даже всегда обозначая начало и финал, автор может колебаться и, к примеру, брать в скобки заглавия (как бы пряча их), не давать им прописных букв. Такой прием, например, наблюдается у Германа Власова: (старики); (букет). Поскольку обе тенденции – сохранения и немаркирования начала и финала – могут отчетливо проявляться у одного автора одновременно (Г. Айги, Г. Сапгир, А. Сопровский, Б. Кенжеев, А. Цветков, И. Лиснянская, И. Ермакова, А. Сен-Сеньков, Н. Звягинцев и др.), то, по всей вероятности, одна из них касается словесной ткани произведения, его текста, а другая – всего произведения как объемной «вещи».

Для ясности дальнейшего изложения важно дать авторские определения категорий «дословесное» и «послеловесное». Дословесное – категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств элементов литературного произведения, относящихся к стадии его создания до словесного воплощения (дословесной стадии) и возможному естественному или искусственному сохранению части из них в тексте. Послеловесное – категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств возможных элементов, возникающих в сознании автора и рецепции читателя на стадии создания произведения после его словесного воплощения (послеловесной



Линейность дословесного и словесного и линейность и параллельность словесного и послесловесного при рождении и рецепции произведения парадоксальным образом укрепляют его объемность. Она создается как «голосами» субъектов, пространственно-временными сдвигами, синтаксическим и графическим фасадом, так и несинхронным восприятием разных участков текста в их линейной дискретности, возможной только на малом участке. Да, последовательность действий всегда имеет место, но она очень короткая, ибо текст (при рождении в сознании автора и затем рецепции читателя) довольно быстро вздымается горкой языка, вертикальным сцеплением элементов. При абсолютной равноценности они получают разную весовую нагрузку (которая может быть перераспределена), доминирующие в этом конкретном случае элементы становятся несущими.

Словесное произведение объемно, а дословесная и послесловесная области принадлежат его ауратичности, окружают его, резонируют, выходя из рождающего центра. Послесловесное – это протянутое через словесное дословесное, отдельные дословесные элементы могут быть явлены в тексте. И здесь линия, но она воображаемая, мнимая. Как и мнима окружность, чьи части достигают сами себя. Действительно только объемное, многомерное изображение, границы которого зависят от читательского восприятия. Здесь уместно привести слова поэта Всеволода Константинова о рождении произведения как вещи из личной беседы с ним: «Стихотворение не бежит от начала к концу. Каждая строчка как бы оглядывается и осознает все части. И последняя – это не конец фразы, а один из элементов, как бы заделывающих последнюю прореху, чтобы вещь не развалилась. А после этого ее можно подбросить, повертеть в руках, с ней уже ничего не случится. Как вещь. Ведь мы же не можем сказать, где у фигурки начало, где конец»<sup>5</sup>. Анализируя стихотворение, можно рассуждать о его верхней и нижней зонах, левом и правом полях, диагоналях, фасаде, объеме, но его границы для каждого читателя индивидуальны. Понятия «начало» и «финал» (произведения) при анализе можно (и привычно) использовать применительно к тексту (начало и финал текста), а не ко всему произведению, но понимая при этом их условность.

Анализируемое стихотворение Аркадия Драгомощенко объемно благодаря и двум идеограммам, центры которых по контрасту образуют метафору. Центр первой идеограммы – исключенное из материального бытия: «то, что рукам не под силу», делающая «сильнее склоны холма» «гончарная трава», «исключенное из песка» «побережье пернатой глины». Центр второй – сущее, прояв-

ленное в материальном мире: «склоны холма», песок в пригоршне. Другие мотивы стихотворения тянутся к одному из этих центров.

Идеограмма, части которой стремятся к центру, но не достигают его, – одновременно выпуклое и вогнутое явление, она способна втекать в другую идеограмму и в то же время принимать ее в себя. При взаимодействии идеограмм их центры генерируют новое поле. Контрастная метафора в исследуемом стихотворении Драгомыщенко показывает антиномичность проявленного в мире сущего и «пустых мест» мира, близких к непостижимому. С одной стороны, человек пытается привлечь в мир явного сущего «птиц из досок», измерить каждую тень, взвесить пеной сны «на пелене багряного гравия», но с другой стороны, стремится «исключить», вырезать фрагменты сущего, чтобы обозначить истинное. Разрыв и сопряжение внутри метафоры происходят уже в сфере послесловесного.

Создавая произведение, поэт словно следует закону оптической оси, а хороший поэт – закону эхолота. Способный только сообщать создает изображение, к примеру, как в выпуклом зеркале, мнимое, прямое, уменьшенное. «Не косвенная» поэзия, подобная поэзии Р. Киплинга, дает изображение, как в сферическом зеркале, зачастую выпуклом. Мнимое, прямое и уменьшенное изображение вне зависимости от расстояния, на котором находится предмет, всегда – ЗА зеркалом. Читатель лишен возможности войти в ауру произведения, оптика работает на искажение. Объект изображения доступен только как месседж о нем. Читателю не достать из-за зеркала объемную реальность. Биографический автор не дает (не способен дать) много ракурсное изображение. «Рассказывающая», «сообщающая» поэзия парадоксальным образом имеет большее возмущение и искажение, чем косвенная и объемная творческая, и не способна преодолеть возможностей сферических зеркал. Достаточно сравнить, к примеру, интенции Р. Киплинга и Э. Паунда как отражения в елочном шаре и галерее зеркал.

Объемность стихотворений Виктора Сосноры с их косвенной образностью намного больше словесной ткани в них. При преобладающей выпуклости формы его произведений наблюдается удивительная вогнутость бесконечного послесловесного просвета. Соснора ювелирно точно ставит точку в произведении, одаривая читателя послесловесным, воображаемым продолжением. В стихотворении «Памяти...» при наличии отрывочности в названии весь текст стихотворения устремлен не к финалу, а к созданию объема, причем как вглубь, так и вверх. Чередование субъектно-объектных ракурсов происходит в большинстве строк, что видно по местоименной явленности: моя – моя – меня; ее – ее; я; ты; я; Вам;

им. Их восприятие скользит по разным плоскостям, создавая объем. Многообразие знаков препинания в тексте (восклицательные и вопросительные знаки, тире, многоточия, скобки) рождает многомерную картину, необычный графический фасад, поддерживаемый спектром различных эмоций.

Мать моя смерть моя как меня!  
Жизнь ее, как ее – зал разлук!  
Я кормил сладким камнем коня...  
Что ж ты встал, не заплакав, за плуг?

Или циркуль-целитель грядет  
По окружностям (ясность-земля!)?  
Амен, камень горюч, Геометр.  
Или яд отвечаю на я.

У цветка отцветает отец.  
Или Вам не в новинку на и?  
Плуг возделал везде – и конец.  
Только и... только имя... – не им<sup>6</sup>.

Языковые эксперименты – оксюморонные метафоры («я кормил сладким камнем коня»), звуковые переключки и каламбуры («амен, камень», «яд отвечаю на я», «у цветка отцветает отец») – увеличивают объемность не вверх, а в глубину, играя выпуклостью/вогнутостью произведения.

Соснора нередко создает субъектно-объектную голограмму, вздымающуюся над плоскостью текста:

Дай Бог, чтоб Вас любили там,  
как я без Вас тебя люблю<sup>7</sup>.

(«Кто Вас любил? Да Вас! – да всяк!..»)

Здесь объемность резко вырастает за счет раздвоения субъекта (Вас не люблю, тебя-Вас люблю), а также нарушения, разрыва, надреза грамматики («...там, как...»). «Ты» относится к бессмертной душе умершей «Вы». Читатель вынужден несколько раз переводить взгляд с одной мысленной плоскости на другую, создавая напряженно объемный сектор произведения.

Работа автора с графическими маркерами в стихотворении «БЫЛ АВГУСТ...», а именно чередование обычных строк со стро-

ками сверхкраткими и написанными заглавными буквами, стимулирует зрительное устремление произведения вверх, а не от начала к финалу: увеличенные контексты видятся надстройками, «верхними этажами» над стандартными.

#### БЫЛ АВГУСТ

с уже леденяще еще дешевизна дождем.

#### БАЛЛАДА:

шел дождь и дрожал наш египетский дом.

#### А В ДОМЕ

спираль-кипятильник вываривал чай.

#### ОДНО МНЕ

– грустил фараон, иероглиф писал про Китай<sup>8</sup>.

Углублению, вогнутости/выпуклости произведений Сосноры во многом способствует его метафора. В стихотворении «Босые листья», в строке «Мой дом стоял, как пять столбов, на холме с зеркалами...»<sup>9</sup>, помимо отражения дома в зеркалах под ним, друг в друге отражаются разные планы метафоры и сравнения.

Гамлет из художественной реальности Шекспира и Гамлет Сосноры (стихотворение «Гамлет») метафорически контрастируют. «Не лицедей, но и не лицемер», «безбилетник»<sup>10</sup>, постепенно отрекающийся от отца («я – ничей не сын»), Офелии («я – отрекаюсь от любви»), Дании («вы – не мой народ»), от мнимого статуса человека («И если это человеки вокруг, я отрекаюсь, я – не человек»), Гамлет Сосноры теряет идею мщенья, бывшую важным стержнем его предшественника, обретает пустоту и одновременно многомерность, его новые отречения нарастают, накладываются одно на другое.

Работая с головокругительной метафорой, наступающей и не могущей настичь саму себя, поэт зримо для исследователя очерчивает балансы многомерности произведения, перераспределяя весовую нагрузку с одних элементов на другие, но всегда поддерживая пространство объемно напряженным. Автор, намеренно скупой на изобразительные средства, такой, как Всеволод Константинов, нацелен на внутреннюю нюансировку, которая не менее эффектна, чем метафора и метаметафора. Поскольку этот поэт мало изучен, позволю себе остановиться на нем подробнее.

Поэзию Всеволода Константинова критик Кирилл Анкудинов определяет как минималистскую<sup>11</sup>. Константинов не чужд минимализму, но больше и глубже его. Он избегает демонстрации приема. При действительно относительно редкой и удачной у него метафо-

ре он назойливо не показывает, насколько она может быть интересна, не демонстрирует крупный и контурный образ:

Наутро первый снег непропеченный  
улегся наземь<sup>12</sup>.

Он может обратиться даже к стилизованной пушкинской метафоре, чтобы показать не-главенство элемента над целым:

От холода проснулся ночью я:  
луны растущей утлая ладья  
над зубчатыми елями дрожала.  
Ее улыбка колкая светла,  
но много нужно внутреннего жара,  
чтоб передать хоть горсточку тепла<sup>13</sup>.

Поэзия В. Константинова – объемная. При абсолютном преобладании классического стиха в ней активно работают «голоса» синтаксиса и графики, их сцепления. Это многокурсный автор, любящий дальний план, подъемы, чаще реальные, чем воображаемые планы. Обращу внимание на смену субъектных планов уже в первом стихотворении книги «Побег» «Где я живу, сейчас я расскажу...»: в начале лирический герой бродит между тремя домами на пригорке («соседи разъехались, и я один брожу»), затем реципиенту предлагается взойти на холм, чтобы увидеть – «есть еще на свете село», с этого холма со стадом спускается пастух «в одной рубахе и в шапке меховой» и ведет разговор с лирическим субъектом, замедляя и распространяя этот ракурс.

Интересная особенность – творчество В. Константинова без ущерба не поддается даже частичной разборке на элементы. Цельность, не разменивающаяся на элементы, присуща как отдельным стихотворениям, которые отстаивают автономность своих границ и внутри кажущегося поэмой лирического цикла «До снега», так и книге стихов.

Отдельные стихотворения Константинова вызывают редкое чувство голода (ожидания) по окончании их прочтения. Таково, к примеру, стихотворение «Марьяна». (Это качество поэзии В. Константинова дает немало идей в исследуемой области дословесного/послеловесного, которую сейчас разрабатывает автор статьи. Цельная упругость его книги позволяет изучать выход в послеловесное в последнем в ней стихотворении «Метейка» как просвет в послеловесное всей книги «Побег».)

Каким образом создается объемность стихотворения «Метейка», завершающего книгу В. Константинова «Побег»? Произведение не только линейно, оно течет от начала к финалу лишь на словесном уровне. На рождение многомерности, конечно, настроена здесь смена ракурсов: Метейка поднимается на гору, смотрит сверху на мирные Городки, затем видит, как дороги и дома катятся в глубину реки, крест вонзается в землю и поглощается ею, Метейка бежит вниз. Пространственно-временные перемещения от реального времени до апокалиптического с его стремительным «вдруг» и воображаемым «словно триста лет ждала» также создают объемность произведения.

Но главную весовую нагрузку на себя берет здесь чересполовица мягких авторских аберраций, работающих в читательской рецепции как различные плоскости в скульптуре. На разных уровнях друг на друга наплывают, с одной стороны, верхний и нижний планы, с другой – иные, лишь частично совпадающие с верхним и нижним, реальный и апокалиптический планы. Их чередование дискретно поддерживает графика стихотворения – с помощью межстрочных пробелов.

В двух первых пятистрочных частях показаны подъем Метейки на гору и видимая им сверху мирная жизнь в Городках. Во втором пятистишии возникает первая аберрация – вероятно, герою с горы все же не видно, как «в крапиве дети курицу гоняли», если он видит дальний план: «причаливали барки, отходили, плоты тянулись по речным изгибам, в дремотной пропадая синеве».

Третье пятистишие в этом написанном белым стихом произведении показывает апокалиптическую картину<sup>14</sup>:

И вдруг, как будто потянули скатерть  
С накрытого для праздника стола, –  
Поселок в реку медленно пополз.  
Сворачивались пыльные дороги,  
Дома, сараи с берега катились  
И быстро уходили в глубину<sup>15</sup>.

Следующее двустишие создает вторую аберрацию, частично возвращая читателя в реальное время и пространство:

Телеги, всадники и пешие с вещами  
К реке тянулись в полной тишине<sup>16</sup>.

Здесь замедляется время, словно откатываясь от стремительности и ужаса конца Света, и объекты, способные тянуться, словно по доброй воле сами тянутся к реке.

(Важно отметить, что автор – режиссер документальных фильмов, сам занимается и их монтированием, что не могло не наложить отпечаток на его поэтику.)

Затем следует пятистишие, описывающее страшную картину разрушения собора:

Собор на берегу стал рассыпаться:  
Развевало по ветру колокольню,  
Со страшной силой сверху рухнул крест,  
Воткнувшись в землю, – та его восала  
Так жадно, будто триста лет ждала<sup>17</sup>.

Но последующее трехстишие – вновь абберрация, неожиданно открывающая мягкие последствия бедствия: «поросшие травой болотной кочки», «да тополь, покалеченный грозой».

Графические стяжки в объемности поддержаны и двумя неполными строками, вторая из которых финальная в стихотворении:

Откуда только взявшийся, а склон  
Все не кончался.

«Прости нас, Матушка!» – сказал в ответ Метейка  
И дальше побежал<sup>18</sup>.

Подобный ритм задает инерцию ожидания абберрации, а именно картины внизу, к которой сквозь «откуда только взявшийся бурьян» (еще одна абберрация) бежит Метейка, даже остановленный «женщиной в белом» («Останься на горе своей, Метейка, Не сможешь ты исправить ничего!»). Возможно, внизу читателя ожидают неразрушенные Городки, послесловесный образ которых отталкивается уже от первого авторского утверждения «Дурак Метейка на гору поднялся» (сумасшедшим могут быть свойственны как видения, так и провидение). Финальное стихотворение создает просвет в послесловесное всей книги «Побег», показывая бережную интенцию автора в создании целого и живого пространства, в котором, с учетом двойственности значения слова «побег», и осенью растут побеги (цикл «Осенний побег»).

Принимая во внимание объемность (многомерность) произведения, понятия «начало» и «финал» лучше применять по отношению к тексту, словесному наполнению произведения, а не к произведению целиком. Все высокохудожественное произведение отличается объемностью, которая создается субъектно-объектно-

ми и пространственно-временными переходами, синтаксическим и графическим фасадом благодаря особому ритму читательской рецепции с ее отрезками на различных плоскостях, как в скульптуре. Подобное восприятие порождено наличием в произведении двух и более планов восприятия. Объемность (многомерность) произведения способствует проявлению в нем словесной и внесловесной областей, позволяя заявить о категории «внесловесное» наряду с категориями «дословесное» и «послеловесное». При плоскостности словесного воображаемое внесловесное многомерно. Под внесловесным понимается категория мышления и интуитивного прозрения, используемая для характеристики свойств всех, кроме явленных в слове, элементов литературного произведения, возникающих в сознании автора и рецепции читателя на словесной и послеловесной стадиях и создающих его объемность (многомерность).

---

#### Примечания

- <sup>1</sup> Всеволод Викторович Константинов родился в 1972 г. в Перми. Окончил географический факультет МГУ им. М.В. Ломоносова (1996), учился в Литературном институте. Сценарист и режиссер документальных фильмов. Книги стихов «Седьмой путь» (2004), «Побег» (2013). Публикации в журналах «Юность», «Знамя», «Октябрь» и других. Живет в Москве.
- <sup>2</sup> О поэтике романтической «отрывочности» см.: *Зейферт Е.И.* Неизвестные жанры «золотого века» русской поэзии: Романтический отрывок: Учеб. пособие. М.: Флинта; Наука, 2014.
- <sup>3</sup> *Драгомощенко А.* На берегах исключенной реки. М.: ОГИ, 2005. С. 54.
- <sup>4</sup> Автор статьи считает, что произведение рождается на дословесной, словесной и послеловесной стадиях, см. об этом, к примеру: *Зейферт Е.И.* Метафора как индикатор проявления дословесного // Кормановские чтения: статьи и материалы Межвузовской научной конференции (Ижевск, апрель 2016) / Ред.-сост. Д.И. Черашняя. Ижевск, 2016. С. 358–370.
- <sup>5</sup> Беседа В. Константинова с автором исследования 25 марта 2016 г. по поводу рождения произведения // Чат в Фейсбуке. Москва. Личный архив Е. Зейферт.
- <sup>6</sup> *Соснора В.* Верховный час. Стихи. СПб.: Петербургский писатель, 1998. С. 140–141.
- <sup>7</sup> Там же. С. 540.
- <sup>8</sup> Там же. С. 676.
- <sup>9</sup> Там же. С. 677.
- <sup>10</sup> Там же. С. 689.

- <sup>11</sup> *Акундинов К.* Внутри лирического треугольника // Textura.by: Портал о литературе и искусстве. URL: [http://textura.by/poliot\\_razborov/](http://textura.by/poliot_razborov/) (дата обращения: 26.04. 2016).
- <sup>12</sup> *Константинов В.* Побег. М.: Воймега, 2013. С. 16.
- <sup>13</sup> Там же. С. 8.
- <sup>14</sup> Одним из толчков для создания стихотворения для автора послужило затопление прототипической местности (Городков Чусовского района Пермского края) водохранилищем при строительстве ГЭС, но это событие останется лишь истоком произведения, а художественная реальность его шире и глубже.
- <sup>15</sup> Там же. С. 60.
- <sup>16</sup> Там же.
- <sup>17</sup> Там же. С. 61.
- <sup>18</sup> Там же.

## «Детектив» в критике, науке и паранауке (обзор основных тенденций)

В статье дается обзор литературы по «детективу» с классификацией, т. е. определяются основные тенденции за весь период литературы по вопросу. Автор статьи приходит к выводу, что для осуществления научного подхода необходимо говорить не о некоем абстрактном детективе вообще, а о самостоятельных жанрах криминальной литературы.

*Ключевые слова:* «детектив», критика, наука, паранаука, инвариант, генезис, самостоятельные жанры криминальной литературы.

Прежде чем перейти к теме статьи, уточню, в каком значении я использую здесь слово «паранаука». Это работы не авторов, создающих свои произведения, и не филологов, а читателей, не обладающих специальными знаниями (полагая их излишними). Тем не менее я считаю возможным рассматривать эти работы.

К настоящему моменту литература о «детективе» не просто велика, она огромна, и новые работы и за рубежом и в отечественном литературоведении, лингвистике, критике появляются практически каждый месяц. (Здесь и далее слово «детектив» я беру в кавычки, поскольку этим термином порой обозначают совершенно разные вещи). Поскольку не только рассмотреть, но даже просто перечислить все работы совершенно невозможно, имеет смысл выделить наиболее заметные явления и тенденции, в первую очередь, те направления в критике, литературоведении, лингвистике и т. д. за рубежом и у нас, которые имеют отношение к проблеме жанра. Здесь и работы, рассматривающие какие-то его аспекты, и посвященные целиком этой проблеме. Насколько мне известно, классификация по тенденциям в критике, науке и паранауке еще не проводилась.

Интересные работы обзорного характера «Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения» Н.А Зоркой<sup>1</sup> и «Детектив глазами современных лингвистов» Э.Н. Герасименко<sup>2</sup> выполняют иные задачи. Другая работа Герасименко – «Детективный текст как объект филологических исследований»<sup>3</sup> – заявляет цель, на первый взгляд, близкую моей работе: «представить... анализ научной и критической литературы, посвященной произведениям детективного жанра, начиная с первых исследований XX в. и до наших дней. Выделить основные периоды исследования детективов в филологической науке разных стран и особенности их изучения литературоведами и лингвистами». По сути же классификация работ по пяти выделенным автором хронологическим периодам заслоняет сходство или различие их по принадлежности к критике, науке и паранауке, а также по форме. К тому же понимание того, что такое «жанр», «теория детектива» и даже «литературоведческий характер работы» у нас с Герасименко сильно различается. Таким образом, при схожих целях итоги работы не совпадают. Обзор для меня не самоцель, а способ выделить закономерные тенденции.

За рубежом о «детективе» пишут с начала XX века (эссе и предисловия Конан Дойля здесь учтены быть не могут, поскольку он писал только об аспекте «Холмс и читатели» без рефлексии о жанре); известное всем специалистам эссе Гилберта Честертона «В защиту детектива»<sup>4</sup> вышло в 1901 г. А в 1906 г. – эссе «Искусство и детектив» (здесь это слово означает сыщика) Сесила Честертона, брата Гилберта<sup>5</sup>. Данная работа, как кажется, еще никогда у нас не учитывалась.

Особого рассмотрения заслуживает явление, которое можно назвать «авторы криминальной литературы о ней же». Вне всякого сомнения, наиболее значителен вклад группы английских писателей, которые на рубеже 20–30-х годов XX в. основали Детективный клуб<sup>6</sup>. Среди их работ прежде всего отметим эссе Остина Р. Фримена «Искусство детектива» (1924)<sup>7</sup>; названное выше эссе «В защиту детектива» (1901) и «Как написать детектив» (1925)<sup>8</sup> Гилберта К. Честертона; предисловие к антологии «Омнибус преступлений»<sup>9</sup> и эссе «Английский детективный роман»<sup>10</sup> Дороти Л. Сейерс, а также «Десять заповедей»<sup>11</sup>, или «Декалог» (1928, по другим сведениям 1929) Рональда Нокса.

Необходимо оговорить, что и в последующие годы члены клуба также писали не только художественные произведения – «детективы», но и критические работы, и биографии предшественников. В 1970-е среди наиболее цитируемых – монографии Джулиана Симонса «Детектив в Британии»<sup>12</sup> и «Кровавое убийство»<sup>13</sup>.

Из наследия американских писателей наиболее заметно то, что писал У.Х. Райт, он же Ван Дайн, который был очень близок к мыслям участников британского Детективного клуба. Сходство его «Двадцати правил написания детективов» с заповедями Нокса неоднократно отмечалось в специальной литературе.

Во Франции из авторов, писавших о «детективе», самый выдающийся вклад внесли Буало–Нарсежак<sup>14</sup>. В их книге “Le roman policier”, переводимой у нас как «Детективный роман», рассматривается в первую очередь французская криминальная литература. Авторы совместили типологический и исторический подходы, проследив этапы французской криминальной литературы, что видно из названий глав («Предыстория жанра. Габорио», «Французский детектив с 1900 по 1939 год» и т. д.).

Широко известны статьи и эссе Р.Т. Чэндлера и Ф.Д. Джеймс. А также авторов, которые не писали криминальную литературу, – Б. Брехта, К. Чапека, У.С. Моэма, Дж. Фаулза, У. Эко.

Что касается публикаций зарубежных критиков и филологов, в первую очередь англоязычных, уже с 20-х годов XX в. их число огромно. При этом количество работ, имеющих значение для теории литературы, ничтожно. Здесь я перечислю наиболее значимые и / или часто цитируемые работы, в основном монографии. Это «Винновность усадьбы викария: заметки о детективе» Уистона Х. Одена<sup>15</sup>; «Убийство для удовольствия: жизнь и эпохи детектива» Ховарда Хэйкрафта и «Искусство таинственной истории» под его редакцией<sup>16</sup>; «Развитие детективного романа» Альмы Э. Мёрч<sup>17</sup>; «Нежное искусство убивать: детективная литература Агаты Кристи» Эрла Ф. Багеннера<sup>18</sup>; «Талант вводит в заблуждение: признание Агаты Кристи» Роберта Барнарда<sup>19</sup>; «Полицейский процедурный» Джорджа Дава<sup>20</sup>; «Криминальная литература 1800–2000: расследование, смерть, своеобразие» и «Форма и идеология в детективной литературе» Стивена Найта<sup>21</sup>; «Пастухи Ватто: детективный роман в Британии 1914–1940 гг.» и «Предисловие к детективу» Лероя Л. Панекка<sup>22</sup>; «Криминальная литература» Джона Скэгса<sup>23</sup> и др.

В тех случаях, когда в перечисленных книгах употребляется слово «жанр», оно смешивается с другими терминами. Так, известный авторитет по части полицейского романа Дж. Дав в названной выше и часто цитируемой книге «Полицейский процедурный» называет последний и жанром, и субжанром, и типом, и «разновидностью жанра классической литературы тайн» (a variation of the classical mystery fiction genre)<sup>24</sup>. Соответственно поддерживают эту неразбериху и авторы работ, которые на него ссылаются: Г. Хауслэйден<sup>25</sup>, Дж. Скэггс<sup>26</sup> и другие.

Если мы подходим к криминальной литературе с точки зрения теории литературы, очень важными представляются идеи *литературных формул* Джона Г. Кавелти<sup>27</sup> и *типологии детективной литературы* Цветана Тодорова<sup>28</sup>.

Кавелти предложил деление литературы на миметическую, подражающую реальности, и формульную: «формулы — это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах»<sup>29</sup>. «Детектив» наряду с вестерном приводится им как типичный пример формульной литературы. В главе «Формула классического детектива» преимущественно на материале Э. По Кавелти выделяет следующие паттерны: ситуация; действие; персонажи и их отношения; пространство (*setting*)<sup>30</sup>. Под «формулами» подразумеваются в основном мотивы, но иногда и другие аспекты произведения, например, пространство.

В своей знаменитой работе «Типология детективной литературы» Ц. Тодоров полемизирует с Буало-Нарсежаком и настаивает на необходимости понятия «жанр» для «детективной литературы»<sup>31</sup>. Он подчеркивает, что не может быть общей нормы для высокого и массового искусства, и выделяет два жанра «детективной литературы»: классический детектив и триллер. В то же время Тодоров использует термины *whodunit* и *the classic detective fiction* как синонимы, и в этом плане продолжает уже сложившуюся традицию. К тому же исследователь не может четко провести грань между названными им жанрами, в результате чего как пример классического детектива приводится роман Дж.Х. Чейза «Никаких орхидей для мисс Блендиш», где читателю прекрасно известно, «кто это сделал».

Чрезвычайно популярная в России книга Гибора Кестхейи «Анатомия детектива» по уровню не соответствует исследованиям Тодорова и Кавелти. Основная причина, по которой я здесь ее называю, — глава «Характерология» из этой книги стала доступна у нас значительно раньше работ большинства зарубежных авторов по данной теме, поэтому на нашей почве Кестхейи имеет большое количество последователей.

Утверждая, что анализ структур показывает «кровное родство» «детектива» и сказки Кестхейи берет положения из книги В.Я. Проппа «Морфология сказки», и накладывает на другой материал, невзирая на сопротивление последнего. Сходным образом Кестхейи выстраивает другую схему по образцу книги Е.М. Мелетинского «Герой волшебной сказки. Происхождение образа». К сожалению, за такого рода схемами теряются отдельные верные наблюдения.

Нельзя обойти вниманием такое явление, как гендерный подход к криминальной литературе, поскольку с 1970-х годов и по сей день гендерная тематика звучит все сильнее<sup>32</sup>. Существует гендерный подход и в стилистике (*feminist stylistics*), например работы Урсулы Кларк<sup>33</sup>. Насколько проблему жанра полностью затмевает гендерная направленность, видно из сопоставления данной исследовательницей романов «Встреча выпускников» Д. Сейерс и «Комната убийств» Ф.Д. Джеймс на том основании, что в этих романах «мы имеем дело с женщинами-писательницами, которые обе выбирают в качестве героя сыщика-мужчину»<sup>34</sup>.

У нас в стране до 90-х годов XX в. о «детективе» писали мало; наблюдения писателей не так массовы и интересны, как за рубежом. И все же отметим статьи «Мой любимый жанр — детектив» А. Адамова<sup>35</sup>; «Триллеры и чиллеры» и «О Шерлоке Холмсе» К.И. Чуковского<sup>36</sup>; «Детектив – серьезная игра» бр. Вайнеров<sup>37</sup>. В критике значительные явления, в отличие от Англии, отсутствовали; назовем «Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры» Я. Маркулан<sup>38</sup>; «Детективную повесть в контексте приключенческих жанров» А.Ф. Бритикова<sup>39</sup> и «Поэтику детектива» А. Вулиса<sup>40</sup>.

Несомненно, это следствие отношения к криминальной литературе как к «несерьезной», что сказывалось и на ее «неизучении». (См. «Триллеры и чиллеры» Чуковского).

Серьезные ученые – Н.Я. Берковский<sup>41</sup>; Ю.М. Лотман<sup>42</sup>; Е.М. Мелетинский<sup>43</sup>; С.С. Аверинцев<sup>44</sup>; М.И. Бент<sup>45</sup> и другие – обращали внимание на криминальную литературу только «заодно» с другими, более «высокими» вопросами. Даже если ставился важный вопрос, например, о предсказуемости-непредсказуемости жанра<sup>46</sup>, в целом криминальная литература была обойдена вниманием литературоведов.

В результате такого отношения филологов к криминальной литературе заметным явлением до недавнего времени была не имеющая никакого отношения ни к литературоведению, ни к критике школа ТРИЗ – теории решения изобретательских задач, представители которой используют «метод Шерлока Холмса»<sup>47</sup>.

Одним из первых проявлений нового отношения к криминальной литературе стала библиографическая энциклопедия «Зарубежный детектив XX века в русских переводах» С.П. Бавина<sup>48</sup>, сразу ставшая чрезвычайно востребованной. В данном случае польза от информации, собранной и представленной автором, намного превосходит недостатки книги, связанные с непоследовательностью в использовании терминов.

После библиографии Бавина появилось еще несколько такого же рода работ по криминальной литературе<sup>49</sup>.

Чрезвычайно интересна работа «К описанию структуры детективной новеллы» Ю.К. Щеглова. В ней ставится вопрос о том, «насколько реально создание аналогичных моделей [речь идет о схемах Проппа] для описания собственно литературных произведений»<sup>50</sup>. На материале «шерлокхолмсовских новелл» автор сделал большое количество важных наблюдений, касающихся их структуры и особенностей главного героя.

В наше время наиболее объемным является вклад в изучение криминальной литературы отечественных лингвистов. Среди первых были работы И.А. Банниковой «О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения» и «Парадокс в стилистическом контексте детектива»<sup>51</sup>, в которых сопоставляются заголовки произведений разных авторов: Гарднера, Френсиса, Ф.Д. Джеймс, Кристи. В начале нынешнего века появилось множество отечественных работ, в которых рассматриваются аспекты, имеющие отношение к речевым формам в криминальной литературе (при этом не всегда говорится именно о *композиционных формах речи*). Это работы Н.Ю. Филистовой<sup>52</sup>, А.В. Гвоздевой<sup>53</sup>, И.А. Дудиной<sup>54</sup>, О.А. Мельничук и Т.А. Мельничук<sup>55</sup>, С.В. Лескова<sup>56</sup>, Р.Р. Теплых<sup>57</sup>, Г.А. Завьяловой<sup>58</sup>, Е.А. Варлаковой<sup>59</sup>, Т.Г. Ватолиной<sup>60</sup>, Е.А. Савочкиной<sup>61</sup> и других. В вышеназванной работе Э.Н. Герасименко «Детектив глазами лингвистов» даны подробный обзор и классификация<sup>62</sup>.

Самым главным недостатком этих работ, с моей точки зрения, является даже не вольное обращение с *основными жанрами*, когда новеллы называются рассказами, а романы – новеллами, или неоправданное сужение или расширение материала<sup>63</sup>. Главное – это сама специфика лингвистического подхода к художественному тексту, при котором, как подчеркивал Бахтин, художественный текст не воспринимается как *высказывание* и может использоваться в качестве примера<sup>64</sup>. Соответственно для примера используется и жанр: «дальнейшее исследование концептов “преступление”, “расследование”, “наказание” возможно в диахронии сравниваемых языков, а также... на материале большего количества языков, например, в славянской группе языков»<sup>65</sup>.

В конце прошлого – начале нынешнего века интерес к криминальной литературе возрос и у литературоведов. Остановимся в первую очередь на диссертационных исследованиях, которых было осуществлено множество за короткое время (я учитываю и работы ближайшего зарубежья на русском языке, а также работы, в кото-

рых проводится сопоставление с криминальной литературой). Их тематику можно разбить на три группы.

1. Творчество отдельных авторов: «Национальная концептосфера в детективном романе А. Кристи, Ч.П. Сноу, Д. Френсиса» И.В. Белозеровой<sup>66</sup>; «Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда» О.Ю. Ахманова<sup>67</sup>; «Цикл детективных новелл Эдгара Аллана По и его рецепция в России в XIX – начале XX в.» Л.П. Дмитриевой<sup>68</sup>; «Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии» Н.Г. Бобковой<sup>69</sup>; «Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1900 – начала 2000-х гг.» А.В. Казачковой<sup>70</sup>; «Третий период творчества Уилки Коллинза» З.В. Антоновой<sup>71</sup>; «Джулиан Барнс под маской Дэна Каваны» А.А. Нелюбина<sup>72</sup>.

2. Национальная криминальная литература: «Детективный жанр в азербайджанской литературе в контексте мировой литературы» С.А. Мир-Багировой<sup>73</sup>; «Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма» Н.В. Киреевой<sup>74</sup>; «Эволюция детектива в татарской литературе» Р.Р. Галиуллина<sup>75</sup>; «Эволюция детективного романа в американской литературе XX века» М.Г. Агеевой<sup>76</sup>.

3. Отдельные темы и мотивы: «Мотив преступления как основа сюжетной интриги в романе Ф.М. Достоевского “Преступление и наказание” и романе Ч. Диккенса “Тайна Эдвина Друда” С.Ю. Сафоновой<sup>77</sup>; «Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830–1900-х гг.» И.А. Матвеевко<sup>78</sup>; «Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева)» Т.Н. Амиряна<sup>79</sup>.

Отдельного упоминания заслуживает исследование последнего «Три способа типологизации детективного жанра сегодня»<sup>80</sup>, которое содержит по-настоящему научный анализ подходов Дж. Кавелли, Цв. Тодорова и других к криминальной литературе.

Также нельзя не отметить, что появилось огромное количество работ (А.В. Костиной<sup>81</sup>, М.А. Черняк<sup>82</sup>, Н.Г. Мельникова<sup>83</sup>, Е.В. Жаринова<sup>84</sup> и др.), посвященных массовой литературе, в которых, в частности, говорится и о криминальной.

Существует и направление, которое можно назвать «детектив и фантастика»<sup>85</sup>. Здесь особняком стоят работы Е.Ю. Козьминой «Фантастическая криминальная литература: жанр полицейского романа» и другие<sup>86</sup>, в которых рассматривается не некий *детектив вообще*, а особенности конкретных криминальных жанров в фантастике.

Среди теоретических работ о криминальной литературе в последние годы значительное место занимают исследования О.В. Фе-

дуниной: «Советская “милицейская” повесть: мотив испытания и проблема жанра. (“Дело ‘пестрых’” А. Адамова)», «“Следователь-жертва” в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра» и др.<sup>87</sup> В этих исследованиях автор прошел путь, приведший к необходимости разграничения криминальных жанров, вследствие чего были выделены жанры с субъектом-жертвой, в том числе один из важнейших – «расследование жертвы».

Необходимо отдельно оговорить такую проблему, как недостаточное исследование генезиса криминальной литературы. В большинстве работ, посвященных «детективу», вопрос о его происхождении раскрывается в нескольких предложениях<sup>88</sup>. Мало книг, где есть соответствующие главы или разделы<sup>89</sup>, и специальных работ<sup>90</sup>.

В отечественном литературоведении, насколько известно, до недавнего времени вопрос о генезисе жанра был заявлен только в названии статьи Л.И. Чернавиной «Детективные новеллы Э. По (К вопросу об истоках детективного жанра)», однако в самой работе эта тема рассмотрена в одном абзаце<sup>91</sup>. Объем работы Н.Ю. Георгиновой под названием «К вопросу о происхождении и определении детектива»<sup>92</sup>, т. е. посвященной двум важнейшим научным вопросам сразу, совершенно недостаточен для серьезного исследования. (Это же замечание относится и к содержанию.) Работа О.Ю. Анциферовой «Детективный жанр и романтическая художественная система»<sup>93</sup> более серьезна, но проведена на недостаточном материале. Одной из проблем при рассмотрении вопроса о генезисе жанра является недооцененность влияния драмы как рода и полное игнорирование комедии.

Таким образом, после обзора основных тенденций в литературе, посвященной «детективу» (не всегда здесь можно говорить об исследовании в научном смысле), можно сформулировать два ключевых представления о структуре «детектива».

1. В первом случае «детектив» предстает в виде своеобразного дерева, от которого отходят ветви: классический детектив; «крутой детектив»; шпионский роман и т. д.

2. Во втором случае «детектив» выглядит каким-то мутирующим существом, которое приспосабливается к изменению социальных и прочих условий: был *классический детектив*, но наступили более «жесткие» времена, и он стал «крутым». Классический детектив сменяют «драматизм модернистского» и «трагизм постмодернистского детектива» (Можейко<sup>94</sup>), а «модель *классического* детектива» сменяют модели *модернистского* и *постмодернистского* детектива (Киреева<sup>95</sup>). Сходен подход Буало-Нарсежака, говоривших об исторических стадиях «детектива» (за исключением

шпионского романа). Сюда же можно отнести метафору М. Тугушевой о «взорванной галактике»: «классический детективный роман очень изменился и породил другие разновидности»; «классический детектив – как бы взорвавшаяся галактика, и вот результат взрыва – “беззаконные” кометы “в кругу расчисленных светил”»<sup>96</sup>.

Как первый, так и второй подходы показали свою непродуктивность: за годы так и не описан инвариант *детектива вообще* ввиду полной расплывчатости того, что под этим подразумевают. Вследствие этого невозможно и серьезное исследование генезиса, так как «методологически правильно начинать с синхронии, с изучения художественной системы, рассматривается ли она в рамках отдельного произведения, целого жанра или художественного мира писателя. И лишь потом становится продуктивным проследивание исторической *эволюции отдельных аспектов* произведения... или трансформации типов персонажей, смены форм авторства, а также жанров и стилей в рамках основных стадий эволюции словесно-художественного творчества»<sup>97</sup>.

Таким образом, продуктивным направлением становится описание инвариантов конкретных самостоятельных жанров криминальной литературы – шпионского романа<sup>98</sup>, полицейского романа<sup>99</sup>, классического детектива, авантюрного расследования<sup>100</sup>, расследования жертвы (см. выше), «крутого детектива» – с последующим исследованием их генезиса<sup>101</sup>.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Зоркая Н.А. Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 65–77.
- <sup>2</sup> Герасименко Э.Н. Детектив глазами современных лингвистов // Культура народов Причерноморья: Научный журнал. 2011. № 209. С. 123–125. (Вопросы духовной культуры – филологические науки)
- <sup>3</sup> Она же. Детективный текст как объект филологических исследований // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. 2013. Вип. 3. С. 40–51. (Літературознавство)
- <sup>4</sup> Chesterton G.K. A Defense of Detective Stories // The Defendant. L.: R.B. Johnson, 1901. P. 157–162.
- <sup>5</sup> Idem. Art and the Detective // The Living Age. 1906. Vol. 33. 24 November. P. 505–510.
- <sup>6</sup> См.: Борисенко А. Золотой век британского детектива // Только не дворецкий: Золотой век британского детектива: Антология / Сост. А. Борисенко, В. Соськин. М., 2011; The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays / Ed.

- H. Haycraft. N.Y.: Simon and Schuster, 1946; *The Cambridge Companion to Crime Fiction* / Ed. M. Priestman. Cambridge: Cambridge Univ. Press, 2003; *Horsley L. Twentieth-Century Crime Fiction*. Oxford: Oxford Univ. Press, 2005.
- <sup>7</sup> *Freeman O.R.* The Art of the Detective Story. [Электронный ресурс]. URL : [http://www.dozenten.anglistik.phil.uni-erlangen.de/~cnhuck/Freemann\\_The%20Art%20of%20the%20Detective%20Story.pdf](http://www.dozenten.anglistik.phil.uni-erlangen.de/~cnhuck/Freemann_The%20Art%20of%20the%20Detective%20Story.pdf) (дата обращения 10.09.16).
- <sup>8</sup> *Chesterton G.K.* How to Write a Detective Story // Best Seller Mystery Magazine. 1960. March. P. 125–132.
- <sup>9</sup> *Sayers D.L.* Introduction to the Omnibus of Crime (1928) // The Art of the Mystery Story. P. 71–109.
- <sup>10</sup> *Сэрс Д.* Английский детективный роман. [Электронный ресурс] URL: <http://www.rulit.org/read/38> (дата обращения 10.09.16).
- <sup>11</sup> *Knox R.* Ten Commandments of Detective Fiction. [Электронный ресурс] URL: <http://gadetection.pbworks.com/w/page/7931441/Ronald%20Knox%27s%20Ten%20Commandments%20for%20Detective%20Fiction> (дата обращения 22.08.13).
- <sup>12</sup> *Symons J.* The Detective Story in Britain. L.: Longmans, Green and Co., 1962.
- <sup>13</sup> *Idem.* Bloody Murder : From the Detective Story to the Crime Novel : a History. Harmondsworth, 1975.
- <sup>14</sup> *Буало П., Нарсежак Т.* Детективный роман // Как сделать детектив. М., 1990. С. 192–224; *Narsejac Th.* Esthétique du roman policier. P.: Le Portulan, 1947.
- <sup>15</sup> *Auden W.H.* The Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story // Harper Magazine. 1948. May.
- <sup>16</sup> *Haycraft H.* Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story. N. Y.: Biblo and Tannen, 1968; *The Art of the Mystery Story...*
- <sup>17</sup> *Murch A.E.* The Development of the Detective Novel. L.: Peter Owen Limited, 1958. Обращаю внимание коллег на то, что в отечественных работах фамилия данного автора иногда указывается неправильно – «March».
- <sup>18</sup> *Bargainnier E.F.* The Gentle Art of Murder: the Detective Fiction of Agatha Christie. Bowling Green: Bowling Green State Univ. Popular Press, 1980.
- <sup>19</sup> *Barnard R.* A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie. L.: Collins, 1980.
- <sup>20</sup> *Dove G.N.* The Police Procedural. Bowling Green, Ohio: Bowling Green Univ. Popular Press, 1982.
- <sup>21</sup> *Knight St.* Crime Fiction, 1800–2000: Detection, Death, Diversity. Basingstoke, N. Y.: Palgrave Macmillan, 2004; *Knight St.* Form and Ideology in Detective Fiction. Bloomington: Indiana Univ. Press, 1980.
- <sup>22</sup> *Panek L.L.* Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain 1914–1940. Bowling Green: Bowling Green Univ. Popular Press, 1979; *Idem.* An Introduction to the Detective Story. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State Univ. Press, 1987.
- <sup>23</sup> *Scaggs J.* Crime Fiction. L., N.Y.: Routledge, 2005. (The New Critical Idiom).
- <sup>24</sup> *Dove G.N.* Op. cit.

- <sup>25</sup> *Hausladen G.J.* Places for Dead Bodies. Austin: Univ. of Texas Press, 2000 [подраздел "The Police Procedural Genre"].
- <sup>26</sup> *Scaggs J.* Op. cit.
- <sup>27</sup> *Кавелти Дж.Г.* Изучение литературных формул / Пер. с англ. Е.М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64; *Cawelti J.G.* The Concept of Formula in the Study of Popular Literature // Popular Culture: Production and consumption. Oxford: Blackwell Publishing, 2001. P. 203–209.
- <sup>28</sup> *Todorov Tzv.* The Typology of Detective Fiction // The Poetics of Prose. Ithaca (N. Y.) Cornell University Press, 1977. P. 42–52.
- <sup>29</sup> *Кавелти Дж.Г.* Указ. соч. С. 35.
- <sup>30</sup> *Cawelti J.G.* The Formula of the Classical Detective Story // Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: Univ. of Chicago Press, 1976. P. 106–110.
- <sup>31</sup> *Todorov Tzv.* Op. cit.
- <sup>32</sup> См.: *Reddy M.T.* Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel. N.Y.: Continuum Books, 1988; *Cvetkovich A.* Mized Feelings: Feminism, Mass Culture and Victorian Sensationalism. New Brunswick, N.J.: Rutgers Univ. Press, 1992; *Pykett L.* The Sensational Novel: From the Woman in White to the Moonstone: Writers and Their Work. Plymouth: Northcote House, 1994; *Nickerson C.R.* The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women. Durham: Duke Univ. Press, 1998; *Roveland S.* From Agatha Christie to Ruth Rendell: British Women Writers in Detective and Crime Fiction. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001.
- <sup>33</sup> *Clark U., Zyngier S.* Women beware Women: Detective Fiction and Critical Discourse Stylistics // Literature and Stylistics [Rio de Janeiro]. 1998. May. Vol. 7, no. 2. P. 141–158; *Clark U.* Discourse Stylistics and Detective Fiction: a Case Study // Literature and Stylistics for Language Learners: Theory and Practice. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2007. P. 60–75.
- <sup>34</sup> *Clark U.* Discourse Stylistics and Detective Fiction: a Case Study. P. 73. (Пер. с англ. мой. – Н. К.)
- <sup>35</sup> *Адамов А.* Мой любимый жанр – детектив: Записки писателя. М: Советский писатель, 1980.
- <sup>36</sup> *Чуковский К.* О Шерлоке Холмсе // Конан Дойл А. Записки о Шерлоке Холмсе: рассказы и повести. Л.: Детская литература, 1980. С. 5–16; *Чуковский К.* Триллеры и чиллеры // Книжное обозрение. 1997. № 31.
- <sup>37</sup> *Вайнер А., Вайнер Г.* Детектив – серьезная игра // Приключенческий фильм: Пути и поиски: Сб. науч. трудов / Отв. ред. А.С. Трошин. М.: ВНИИК, 1980. С. 127–132.
- <sup>38</sup> *Маркулан Я.* Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л.: Искусство. Ленингр. отд., 1975.
- <sup>39</sup> *Бритиков А.Ф.* Детективная повесть в контексте приключенческих жанров // Русская советская повесть 20–30-х годов. Л.: Наука, 1976.
- <sup>40</sup> *Вулис А.* Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 244–258.

- <sup>41</sup> *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. М.: Советский писатель, 1989. С. 116–118.
- <sup>42</sup> *Лотман Ю.* Биография – живое лицо // Новый мир. 1985. № 2; *Он же.* Логика взрыва // Культура и взрыв. М.: Гнозис, Издат. группа «Прогресс», 1992. С. 176–190; *Он же.* О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок»: Исследование, а не расследование. [Электронный ресурс] URL: <http://feb-web.ru/feb/pushkin/critics/lot/lot-375-.htm> (дата обращения 15.08.13).
- <sup>43</sup> *Мелетинский Е.М.* Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990. С. 193.
- <sup>44</sup> *Аверинцев С.С.* Г.К. Гилберт Кит Честертон, или Неожиданность здравогомыслия // Честертон Г.К. Писатель в газете: художественная публицистика. М.: Прогресс, 1984. С. 329–342.
- <sup>45</sup> *Бент М.И.* Немецкая романтическая новелла: генезис, эволюция. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987.
- <sup>46</sup> *Лотман Ю.М.* Логика взрыва.
- <sup>47</sup> *Альтшуллер Г.* Шерлок Холмс и ТРИЗ. [Электронный ресурс] URL: <http://www.altshuller.ru/triz/investigations5.asp> (дата обращения 15.08.13); *Воробьев В.В.* Принципы Шерлока Холмса. [Электронный ресурс] URL: <http://www.mirmafii.ru/article/195> (дата обращения 15.08.13).
- <sup>48</sup> *Бавин С.П.* Зарубежный детектив XX века в русских переводах: попул. библиогр. энцикл. М.: Книжная палата, 1991.
- <sup>49</sup> *Рейтблат А.* Материалы к библиографии русского дореволюционного детектива // De visu. 1994. № 3/4. С. 77–81; Современный отечественный детектив: библиогр. указатель / Авт.-сост. И.В. Еремина, Е.В. Ярошенко. М.: Пашков дом, 2006; *Пилюев Г.К.* Русский детектив: библиография: 1857–1991. М.: Миллиорк, 2009.
- <sup>50</sup> *Щеглов Ю.К.* К описанию структуры детективной новеллы // Щеглов Ю.К. Поэзия. Проза. Поэтика: избранные работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 86–107.
- <sup>51</sup> *Банникова И.А.* Парадокс в стилистическом контексте детектива // Вопросы романо-германского языкознания. Вып. 11. Саратов, 1995. С. 17–23; *Банникова И.А.* О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения // Там же. Вып. 10. Саратов: СГУ, 2002. С. 12–17.
- <sup>52</sup> *Филистова Н.Ю.* Структура и семантика детективного нарратива на материале текстов английских и русских рассказов: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тюмень, 2007.
- <sup>53</sup> *Гвоздева А.В.* Лингвокультурный образ детектива: Автореф. дис. ... канд. филол. наук: Челябинск, 2009.
- <sup>54</sup> *Дудина И.А.* Дискурсивное пространство детективного текста на материале англоязычной художественной литературы XIX–XX вв.: Дис. ... канд. филол. наук. Краснодар, 2008.
- <sup>55</sup> *Мельничук О.А., Мельничук Т.А.* Стратегии детективного дискурса (на примере романов А. Кристи) // Вопросы психолингвистики. 2012. № 15. С. 156–167.

- <sup>56</sup> *Лесков С.В.* Лексические и структурно-композиционные особенности психологического детектива: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. СПб., 2005.
- <sup>57</sup> *Теплых Р.Р.* Концептосферы английских и русских текстов детективов и их языковое представление: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Уфа, 2007.
- <sup>58</sup> *Завьялова Г.А.* Особенности функционирования прецедентных феноменов в детективном дискурсе: (на материале английского и русского языков): Дис. ... канд. филол. наук. Кемерово, 2014.
- <sup>59</sup> *Варлакова Е.А.* Портретное описание протагониста в различных типах детективного текста // Вестник Череповецкого государственного университета: Научный журнал. 2011. № 4 (34); *Она же.* Художественная деталь как средство создания образа персонажа в различных типах детективного текста // Известия Санкт-Петербургского университета экономики и финансов. 2010. № 3. С. 66–69.
- <sup>60</sup> *Ватолина Т.Г.* Когнитивная модель детективного дискурса: Дис. ... канд. филол. наук. Иркутск, 2011.
- <sup>61</sup> *Савочкина Е.А.* Лингвоэвокационное исследование литературно-художественного жанра юридического триллера: на материале романа J. Grisham “The Runaway Jury” и его перевода на русский язык: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Барнаул, 2007. Также см.: *Сухина Е.В.* Спортивная и игровая метафора в тексте американского юридического триллера и особенности их передачи на русский язык // Вестник Московского государственного областного университета. 2011. № 4. С. 178–183.
- <sup>62</sup> *Герасименко Э.Н.* Детектив глазами современных лингвистов.
- <sup>63</sup> См.: *Кириленко Н.Н.* Композиционные формы речи в классическом детективе // Вестник РГГУ. 2015. № 8 (151). С. 53–69. (Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика)
- <sup>64</sup> См.: *Бахтин М.М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М., 1986. С. 297–325.
- <sup>65</sup> *Чулкина Д.В.* Грамматика и поэтика детективного нарратива: (на материале английских и русских коротких рассказов). [Электронный ресурс] URL: [http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov\\_2007/10/Chulkina.pdf](http://lomonosov-msu.ru/archive/Lomonosov_2007/10/Chulkina.pdf) (дата обращения 18.02.2013). Характерна в этом смысле работа У. Кларк в учебнике для изучающих язык. Невозможным с точки зрения литературоведа выглядит задание переписать параграф романа Дороти Сейерс, заменив третье лицо на первое. См.: *Clark U.* Op. cit. P. 71. См. также: *Lin S.* Teaching Detective Fiction in a University classroom. Tunghai, 2008.
- <sup>66</sup> *Белозерова И.В.* Национальная концептосфера в детективном романе А. Кристи, Ч.П. Сноу, Д. Френсиса: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Воронеж, 2006.
- <sup>67</sup> *Ахманов О.Ю.* Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2011.
- <sup>68</sup> *Дмитриева Л.П.* Цикл детективных новелл Эдгара Аллана По и его рецепция в России в XIX – начале XX в.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Томск, 2010.

- <sup>69</sup> Бобкова Н.Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2010.
- <sup>70</sup> Казачкова А.В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1900 – начала 2000-х гг.: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Н. Новгород, 2015.
- <sup>71</sup> Антонова З.В. Третий период творчества Уилки Коллинза: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Череповец, 2003.
- <sup>72</sup> Нелюбин А.А. Джулиан Барнс под маской Дэна Каваны: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Пермь, 2013.
- <sup>73</sup> Мир-Багирова С.А. Детективный жанр в азербайджанской литературе в контексте мировой литературы: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Баку, 2002.
- <sup>74</sup> Киреева Н.В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011.
- <sup>75</sup> Галиуллин Р.Р. Эволюция детектива в татарской литературе: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2007.
- <sup>76</sup> Агеева М.Г. Эволюция детективного романа в американской литературе XX века: Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2014.
- <sup>77</sup> Сафонова С.Ю. Мотив преступления как основа сюжетной интриги в романе Ф.М. Достоевского «Преступление и наказание» и романе Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда»: Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2014.
- <sup>78</sup> Матвеев И.А. Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830–1900-х гг.: Дис. ... д-ра филол. наук. Томск, 2011.
- <sup>79</sup> Амирян Т.Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2012.
- <sup>80</sup> *Он же*. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. 2011. Вып. 3 (15). С. 146–154. (Российская и зарубежная филология)
- <sup>81</sup> Костина А.В. Массовая культура: теория и практика. М.: Ин-т молодежи, 1999; *Она же*. Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М.: Изд-во МГСА, 2003.
- <sup>82</sup> Черняк М.А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики. СПб.: Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005; *Она же*. Массовая литература XX века: Учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2009.
- <sup>83</sup> Мельников Н.Г. Массовая литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А.Н. Николюкин. М.: НПК «Интелвак», 2001.
- <sup>84</sup> Жаринов Е.В. Историко-литературные корни массовой беллетристики. М.: ГИТР, 2004.
- <sup>85</sup> Невский Б. Служба дни и ночи: Детективная фантастика // Мир фантастики. 2006. № 10. Октябрь. Т. 38.
- <sup>86</sup> См.: Козьмина Е.Ю. Фантастическая криминальная литература: жанр полицейского романа // Новый филологический вестник. 2011. № 1 (16). С. 141–148;

- Она же.* Классический и фантастический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 96–108; *Она же.* «Расследование» С. Лема: принцип имитации и разрушение традиционных структур // Новый филологический вестник. 2015. № 4 (35). С. 17–25; *Она же.* Музей в художественном сознании: преступление, мистика, игра // Музей и символический капитал города: I Всерос. науч.-практ. конф. Екатеринбург, 2011. С. 32–44.
- <sup>87</sup> См.: *Федунина О.В.* Советская «милицейская» повесть: мотив испытания и проблема жанра: («Дело „пестрых“» А. Адамова) // Новый филологический вестник. 2009. Т. 8. № 1; *Она же.* К вопросу о функциях заглавия в детективе: («Неподходящее занятие для женщины» Ф.Д. Джеймс в контексте традиции) // Вестник РГГУ. 2011. № 7 (69). С. 59–66. (Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика); *Она же.* «Медные буки» А. Конан Дойля: особенности субъектной организации и жанра // Челябинский гуманитарий. 2011. № 3 (16). С. 39–46; *Она же.* Криминальный bestiary А. Конан Дойля // Bestiary и стихи. М.: Intrada, 2013. С. 118–126; *Она же.* Кругозор героя в криминальном нарративе: жанровый аспект // Narratorium: Междисциплинарный журнал. 2012. № 2 (4). [Электронный ресурс]. URL: <http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628912> (дата обращения: 15.07.2016); *Она же.* «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 130–141.
- <sup>88</sup> См.: *Гозенруд А.* Детективная драма // Пути и перепутья: Английская и французская драматургия XX века. Л.: Искусство, 1967. С. 84–111; *Маркулан Я.* Указ. соч. С. 11.
- <sup>89</sup> *Агеева М.Г.* Указ. соч.; *Мир-Багирова С.* Указ. соч.; *Cook M.* Edgar Allan Poe and the Detective Story Narrative // Cook M. Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. P. 1–20; *Scaggs J.* Early Crime Narratives // Scaggs J. Crime fiction. P. 7–13.
- <sup>90</sup> *Panek L.L.* The Origins of American Detective Story. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006; *Idem.* Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2011; The Classical Origins of Detective Fiction: Sophocles's Oedipus the King and Ross Macdonald's The Goodbye Look // Cross-cultural Communication. 2011. Vol. 7. No. 3. P. 72–79.
- <sup>91</sup> *Чернавина Л.И.* Детективные новеллы Э. По: (К вопросу об истоках детективного жанра) // Очерки по зарубежной литературе. Вып. 1. Иркутск, 1969. С. 36–54.
- <sup>92</sup> *Георгинова Н.Ю.* К вопросу о происхождении и определении детектива // Материалы междунар. науч.-практ. конф. «Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития», Новосибирск, 2013, С. 39–42.
- <sup>93</sup> *Анциферова О.Ю.* Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков: Проблема жанра. Иваново, 1994.

- <sup>94</sup> *Можейко М.А.* Детектив // Постмодернизм: энциклопедия / Сост. А.А. Грицанов, М.А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. С. 212–215; *Она же.* Детектив как художественный жанр и его трансформации в современной культуре // Керуен. 2009. № 1. С. 63–70.
- <sup>95</sup> *Киреева Н.В.* Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма: Автореф. дис. ... д-ра филол. наук. М., 2011. С. 22. См. также ее монографию: *Она же.* Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013.
- <sup>96</sup> *Тугушева М.* Под знаком четырех. М.: Книга, 1991. С. 272.
- <sup>97</sup> Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тмарченко. М., 2004. Т. 1. С. 11.
- <sup>98</sup> *Федунина О.В., Кузнецова А.В.* Советский шпионский роман периода «оттепели»: к проблеме жанрового инварианта // Новый филологический вестник. 2008. № 2 (7). С. 135–145.
- <sup>99</sup> См.: *Кириленко Н.Н., Федунина О.В.* Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32; *Федунина О.В.* Следствие ведет комиссар Рекс: образ служебной собаки в полицейском сериале // Бестиарий в словесности и изобразительном искусстве. М., 2012; *Она же.* Поэтика заглавия и жанровая структура полицейского романа («Розы красные» и «Фиалки синие» Дж. Паттерсона) // Самарский научный вестник. 2014. № 1 (6); *Кириленко Н.Н.* Книгоиздание в современной России и жанры криминальной литературы: в чем проблема? // Книжное дело: достижения, проблемы, перспективы – V: материалы междунар. науч.-практ. интернет-конф. Екатеринбург: Урал. федер. ун-т, 2015. С. 126–136.
- <sup>100</sup> См.: *Кириленко Н.Н.* Авантюрное расследование или классический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 80–95; *Она же.* Композиционные формы речи...; *Она же.* Чего не может быть в классическом детективе (памятка для любителей жанра) // Вознесенские казармы: Альманах филологии и коммуникации. Вып. 3. Ярославль, 2015. С. 101–108.
- <sup>101</sup> См.: *Кириленко Н.Н.* К вопросу об истоках жанра классического детектива (заметки) // Вестник РГГУ. 2012. № 18. С. 25–31. (Филологические науки. Литературоведение. Фольклористика); *Она же.* Драма как источник классического детектива // Вестник РГГУ. 2016. № 5 (14). С. 9–20. (История. Филология. Культурология. Востоковедение); *Она же.* Классическая комедия и классический детектив: (к вопросу о генезисе жанра) // Вестник КемГУ. Вып. 1 (61). Т. 2. 2015. С. 184–189; *Она же.* Единство действия в классической драме и классическом детективе // Диалог согласия: сб. науч. ст. к 70-летию В.И. Тюпы. М., 2015. С. 380–391.

## Концепт силы в системе ценностей русской былины

Статья посвящена исследованию концепта силы в аксиологической системе, которая сформировалась в русской былине. Его особенности выявляются на обширном материале (с акцентом на текстах из цикла об Илье Муромце как репрезентативных) и в сопоставлении с античным героическим эпосом, где проблемы чести и силы решаются по-иному. Самое существенное различие, отмеченное автором статьи, заключается в том, что в античном эпосе сила является прежде всего средством для достижения славы, тогда как былинный герой получает ее для выполнения особой миссии сострадания. С этим связана еще одна важная деталь: в первом случае сила предстает постоянной величиной, данной герою раз и навсегда, во втором же обретение и возможная потеря силы зависят от того, не отступает ли герой от своей миссии.

*Ключевые слова:* аксиология, сила, честь, слава, сострадание, античный героический эпос, былина, подвиг, миссия.

Удобной отправной точкой для исследования ценностной картины мира русской былины представляется аксиологическая система эпоса античности. Можно предположить, что эпос героический, в отличие от дидактического, транслирует ценности более эффективно не только потому, что обладает богатейшими выразительными возможностями, но и потому, что дистанцируется от прямого морализаторства и функции регламентирования быта, демонстрируя вместо этого модельное поведение как условие победы и успеха. Неудивительно, что именно в эпических текстах античной древности, а не в трудах философов, содержатся дошедшие

до нас архаические ценностные концепты, позволяющие, по словам А.А. Столярова, «судить об основных мировоззренческих интуициях эпохи»<sup>1</sup>.

По наблюдению С.С. Аванесова<sup>2</sup>, ключевой ценностный концепт гомеровского эпоса – концепт чести (τιμή – славы, признания потомков). Ценность силы и мужества, приобретенных естественным либо чудесным путем, в мире античного мифа относительна, ибо сила и мужество необходимы лишь для снискания славы. Античная жажда славы, чести, высокой оценки потомками не пережила христовой проповеди смирения, преображения, снискания Духа Святого и «вынуждения» для себя Небесного Царствия и, конечно, не могла быть унаследована эпосом христианского народа. Один из любимых этим народом ветхозаветных псалмов прямо предостерегает «надеющихся на силу свою» о том, что «егда разбогатеет человек или егда умножится слава дому его, яко внегда умрети ему, не возмет вся, ниже снидет с ним слава его» (Пс. 48:7, 17–18).

Прежде всего важно отметить, что сила нужна русскому былинному богатырю отнюдь не для достижения славы и признания потомков, но для исполнения особой миссии, которую можно назвать, по нашему убеждению, «миссией сострадания».

Следует начать с того, что русский былинный богатырь не ищет силы, она сама «настигает» героя и, как правило, является всего лишь средством выполнения миссии, а нередко – опасным искушением. Избыток силы для Василия Буслаева и Добрыни Никитича<sup>3</sup> (а в ряде вариантов и Ильи Муромца) в детстве – неудобное качество, граничащее с общественно осуждаемой ненормальностью (ср. с былиной «Саул Леванидович», что свидетельствует о типичности этого мотива):

Молодой Василий сын Буслаевич.  
 Он не мал, не велик – ровно трех годов,  
 Он на улицу ходил гулять с ребятами,  
 Он шутил тут шуточки немалые:  
 Какого хватит за руку – рука прочь,  
 Он какого хватит за ногу – у такого ногу выстанет.  
 (Выдернет.)  
 Тут приходят мужики все со улицы  
 К молодой вдовы Омельфы Тимофеевны:  
 «Ты уйми-тко, уйми да чадо милое!  
 Не уймешь ты его – мы уйдем его:  
 Мы прогоним его вон из города!»<sup>4</sup>

Преизбыток силы, воспринятой Ильей Муромцем у Святогора, – не удача, но смертельная опасность, «лишняя» сила грозит гибелью:

Здохнул Светогор Ильи Муромцю –  
Илья как надут весь от силы сделалса.  
Говорит Светогор Ильи Муромцю:  
«Припади, Илья, во второй раз».  
Не припал Илья Муромец к гробовой доски,  
Тогда бы Илью силой разорвало<sup>5</sup>.

Контролировать собственную силу – непростая задача для самого богатыря. Былина показывает, как Илья Муромец вынужден избавляться от «излишней» силы после того, как им одержана победа над войском Полубелого:

Разгорел Илья да со всема силами,  
Не хватило Илье да всего войска,  
Поеждат Илья да во сыры боры <...>  
Он копал яму да сам великую,  
Утолял силу свою великую<sup>6</sup>.

В античном эпосе чем больше силы у героя, тем лучше; сила идеального античного героя безгранична. В русском былинном эпосе сила нужна для исполнения миссии любви, что совпадает с выполнением Божией воли, и должна быть соразмерна масштабу его предназначения, чтобы не превратиться в антиценность. Сила и удаля Василия Буслаева, которыми он от природы наделен как бы в расчете на грядущие подвиги, не будучи примененной в рамках традиционной былинной миссии, приводит богатыря к мятежу, дерзости и гибели.

Сила, переданная герою по наследству от могучего отца, неизменно становится для наследника испытанием того, готов ли он правильно применить ее для исполнения миссии сострадания. Так, физическая (но не духовная) сила Ильи Муромца в полной мере передается его сыну (Сокольникову, Аполлоницу, Збуту, Борису) или дочери; почти титанической силой наделена дочь Микулы Селяниновича. Сын или дочь Ильи Муромца, в отличие от отца, выезжают в поле «искать себе поединщика», не будучи обременены миссией сострадания, – и былина показывает, что богатырская физическая сила, не направленная на решение поставленной свыше задачи, приводит к гибели героя. Сокольник, будучи обуян обидой

и гневом на отца, решается использовать свою силу для решения эгоистической задачи (мщения), им движет гнев – и такой «носитель» богатырской силы не может победить в былинном мире.

Есть еще одно важное отличие «русской» силы от силы античных героев: Ахилл (а к слову сказать, и Зигфрид) непобедимы в течение всей своей жизни, независимо от нравственной оценки их поведения (вплоть до финального трагического эпизода, в одночасье завершающего их бытие как непобедимых героев). Русский богатырь непобедим постольку, поскольку исполняет долг; сила может оставить того, кто начинает вести себя несообразно миссии сострадания. Например, Сухман вступает на путь богатырского служения в тот момент, когда проникается состраданием и жалостью к Непре-реке, которая «помутилась»:

Говорит тут Сухман да Одихмантьевич:  
 «Что течешь ты, река, да не по-старому,  
 Что течешь нонь не по-прежнему?» –  
 «Я теку, река, не по-старому,  
 Я теку, река, да не по-прежнему:  
 Как за мной-то стоят, да за Днестрой-рекой,  
 Сорок тысяч да злых татаровей,  
 Они мост мостят да с утра до ночи.  
 Что в день намостят, то в ночь я вымою»<sup>7</sup>.

Охваченный огнем сострадания, Сухман мгновенно получает богатырскую силу, это иллюстрируется тем, что он с легкостью выламывает из земли «сырой падубок». Однако по завершении битвы Сухман изменяет своей благородной миссии, опускаясь до хвастовства и глумления над противником, – мы видим, что сострадание в его сердце уступает место самолюбованию и дерзости. Благодать как бы оставляет Сухмана, он делается уязвимым для метательных снарядов неприятеля и погибает: «Да едет Сухан ко быстру Непру Слаутичу на берег, да вопит громко голосом: “Царь Азбук Товруевич! Вели меня подождати малехонко, яз тебе из Киева вывезу поминки многия от царя и великаго князя Владимира, и всем твоим князьям, и татаровям, и мурзам, и улановям без выбору. По грехом есмь запросто выехал. У падубка коренье обломалось, одно лиш осталос обломчишко”»<sup>8</sup>.

Нечто похожее происходит с Василием Буслаевым. Полагаясь на свою силу, Васька не верит провещающей «мертвой голове», которая «валяется» неподалеку от некоего камня на Святой Земле и предостерегает удалого паломника не прыгать через этот камень.

Заметим, что мертвая голова не просто валяется, но «умеет валяться» рядом с таинственным камнем, в чем заключен особый смысл. Любой слушатель былины мог наблюдать изображение черепа – «главы Адама» – на Голгофе в изножье Креста Господня в каждом православном храме, на одежде схимников и т. д. В ряде вариантов камень – это не Голгофа, а гора Фавор, «на которой преобразился Иисус Христос». Однако Васька «не верит ни в сон, ни в чох», не намерен почитать даже величайшие святые христианского мира; былина наглядно показывает, что великий богатырь, перешагнув грань, за которой начинаются хула и попытки осквернить святыню, непременно утрачивает силу. Богатырь, бившийся с Великим Новгородом и одержавший победу, оказывается неспособен перепрыгнуть через камень.

В былине сила дается богатырю для исполнения миссии, и тот, кто разменивает этот дар, пытается воспользоваться им в собственных интересах или прямо противопоставляет себя Богу, лишается силы и непобедимости (см., к примеру, былину «Камское побоище»<sup>9</sup>). Концепт силы русской былины приближается к христианскому пониманию личного креста как добровольного принятия тягот, испытаний. Силу обретает богатырь, который способен любить и потому сострадать, т. е. взять на себя богатырское служение как бремя. Таким образом, русский эпический богатырь непобедим не потому, что искупался в крови дракона, но потому что одерживает победу – над самим собой – задолго до того, как встречает в поле недруга. Непобедимость в бою предварительно обеспечивается внутренней победой над собственной гордостью, неверием, над черствостью по отношению к чужому страданию, над ленью или другими слабостями. Внутренняя победа над собой неизменно выражается в горячем, искреннем сострадании и – неосознанно – принятии на себя роли исполнителя Божией воли. Поэтому сила может быть использована богатырем не по собственному изволению. Она дается лишь для восстановления справедливости и Божией правды.

Божественный по природе, «мессианский» характер этой силы особенно ярко проявляется в былине «Илья и станичники». Сила Ильи приобретает поистине неземной, инобытийственный масштаб именно в сопоставлении с претензиями на силу «станичников», «камышников». Силушка «камышников» – физическая, земная; сила Ильи – духовная и потому как бы метафизическая; этот контраст тонко передается через попытку разбойников оценить привычными «земными» мерками коня и доспехов Ильи Муромца:

Ище взять вам у старого нечего  
 Ище есть веть на старом кунья шуба  
 Ща нашыто на шубы пять пуговок:  
 Перва пуговка стоит сто рублей  
 Втора пуговка стоит пятьсот рублей  
 Третья пуговка стоит тысячи  
 А чветета-та пуговка три тысячи  
 А пята-та пугофка десять тысячей.  
 Ищо есть веть у старого в кормани петьсот рублей  
 Что на винную чару похмельную<sup>10</sup>.

Цикл былин об Илье Муромце представляет собой, по сути, историю восхождения от одной миссии сострадания к другой, и каждая ступень требует более высокого уровня богатырской силы.

Первый «прилив» сил Илья получает, когда странники просят подать им напиться: миссия сострадания является отправной точкой богатырского поприща. Просьба напиться не представляется чем-то требующим особенной душевной работы, пусть даже с учетом того, что для человека Древней Руси напоить странника было святым долгом гостеприимства и простой человечности. Но немощный Илья не может решить эту задачу без искреннего душевного усилия – его поднимает на ноги не желание выздороветь, но та русская «жалость», которая является искрой, волевым актом, с которого начинается богатырская работа:

«А каков ты, Илья да сын Ивановиц?  
 А ише много ле в себе да силы цювствуёшь?»  
 А говорил где Илья да сын Ивановиц:  
 «Ишше силы-то во мне тепере порядоснё:  
 Ишше мог я бы ехать да во цисто полё,  
 А ишше мог я бы смотреть а людей добрые,  
 А ишше мог я бы стоять за веру правас[лав]ную,  
 А за те же за церкви да я за Божьи нонь,  
 А за те за поцётные монастыри,  
 А за тех я за вдов за благоверных,  
 А за ту сироту я да маломожонну»...<sup>11</sup>

Отметим, что слово «смотреть» здесь упоминается, по нашему убеждению, в значении «присматривать, защищать, приглядывать за кем-либо» – речь не идет о банальном любопытстве, желании поглядеть мир.

Ключевую идею о том, что даже калека может делать богатырскую Божию работу, закрепляет замечательный микросюжет о том, как Илья любовью и терпением воспитывает чудесного коня из «паршивого жеребенка». Принципиально важно, что – уже в этом начальном акте – сила дается Илье не для самовольного действия, не для эгоистических подвигов (женитьбы, получения богатства и др.), но для помощи другим. В одном из вариантов былины переходящие калики, исцелив сидня, сразу ставят перед ним первую задачу:

Говорят на то ищэ калики-то:  
«Кабы есь у отца, у отца ле, нонь у матушки,  
Кабы есь нонь у их полё посеяно,  
Зашел ноньце скот да кабы топыцет ле,  
Ты поди огороди, огороди как ноньце божей дар»<sup>12</sup>.

Илья не тратит силы на то, чтобы, подобно Сокольникову, подбрасывать в небо и подхватывать тяжелую булаву; он расчищает от деревьев и кустов (каменей, пней) «родительскую делянку»:

А пошел где Илья да к своёму оцьцю  
А на ту же на роботочку на хресьяньскую,  
Ише где его отец да тут работаёт<sup>13</sup>.  
И стал им помогать поле чистити,  
И стал дубья рвать со коренём<sup>14</sup>.

Образ богатыря, который, отложив ратные подвиги, выполняет «работушку хлебопашескую» за утомившихся родителей, напрямую отсылает слушателя былины к образу «оратая» Микулы Селяниновича – ключевому для понимания былинной концепции силы. Противопоставление Микулы и Вольги есть антитеза русского концепта силы и свойственного многим другим локальным цивилизациям концепта удачи. Эта антитеза, на наш взгляд, связана с одним из наиболее древних и важных цивилизационных выборов русского народа. По наблюдению А.С. Панарина, выбор был сделан в пользу смиренного хлебопашца, невзирая на то, что «в известное время (на исходе Средневековья) и в известном регионе (на рубеже Леса и Степи в Евразии) кочевник на коне выглядел аристократом по сравнению с копошащимся в земле пахарем»<sup>15</sup>.

Микула Селянинович наделен силой, необходимой для смиренного исполнения Божией воли, миссии любви к людям, жизнь которых напрямую зависит от его труда. Вольга Всеславович, на-

против, поначалу не «подключен» к энергиям духовного порядка – он наделен не силой, но удастью: «тешится» охотой и ловлей рыбы, занимается обычным княжеским делом – сбором дани, не будучи призван к подлинной богатырской миссии любви и сострадания. В понимании русского человека сила смиренного оратая несравненно выше аристократической удали. А. Тойнби отмечает, что правильность такой оценки была подтверждена исторически (русским впервые в истории удалось «не просто выстоять в борьбе против евразийских кочевников и даже не просто побить их (как когда-то побил Тимур), но и достичь действительной победы... изменив лицо ландшафта и преобразовав в конце концов кочевые пастбища в крестьянские поля, а стойбища – в оседлые деревни»<sup>16</sup>).

Получив чудесную силу, Илья Муромец ведет себя не как удалец Вольга: он отправляется не охотиться и даже не «корить земельки». Илья начинает богатырское поприще со смиренного крестьянского труда – по сути, успешно сдает древний «экзамен», предложенный в свое время удалому Вольге. Слушатель былины понимает: появился на Руси богатырь, способный «выдернуть» из-за ракитова куста знаменитую сошку, закинутую туда Микулой Селяниновичем, и «повытряхнуть земелюшку» из булатных оmeshиков.

Заметим кстати, что и образ Вольги эволюционирует: если в «Вольге и Микуле» это удалец, не обремененный миссией сострадания, то в былине «Волх Всеславович» герой отправляется в поход «на царство индейское, на царя Салтыка Ставрुльевича» потому, что

Индейский царь наряжается  
 А хвалится – похваляется,  
 Хочет Киев-град за щитом взять,  
 А божия церкви на дым пустить.  
 И почестныя монастыри разорить<sup>17</sup>.

Вольга с детства овладел «похватками богатырскими», поэтому его восхождение к богатырской миссии от образа удалыца – дружинного лидера происходит быстро. Более плавный переход ожидает крестьянского сына Илью, который изначально тяготеет к смиренному труду, подобно Микуле Селяниновичу. Поначалу он и вовсе не намерен братья за оружие: «Отец и мать ево дают ему благословение, и кладут на него заклятие великое, и говорят такие речи: “Поезжай ты в Киев прямо на Чернигов град и, будучи в пути своем, не делай обиды, и не проливай крови христианския напрас-

но»<sup>18</sup>. Илья намеревается исполнить заповедь и не обнажать сабли в пути, однако мирный план путешествия не удастся реализовать – «Богатырско сердце разгорелось»<sup>19</sup>. Илья не может потерпеть неправды, чинимой «темной силушкой» в отношении жителей осажденного русского города:

Ах приехал старой во Быкетовец-град.  
 Ах как те ле мужики да быкетовския  
 Ах как ходят во слезах да во великих:  
 Ах напала на них литва поганая.  
 Ах как стал тут старой да подраздумалсэ:  
 «Ах как всякий-то заповеди вкладыват,  
 Ах не всякий же заповедь испалниват».  
 Ах начал он тут бить литву поганую,  
 Не оставил поганных на сѣмена<sup>20</sup>.

Заметим, что использование «сырого дуба» для очистки земли от «поганой силушки» является попыткой соблюсти заповедь хотя бы формально: решить задачу, не прикасаясь к сабле, копьё, боевой палице. Илья действует привычным крестьянским способом; но если раньше сила использовалась для расчистки делянки или огораживания полей от скота, то теперь богатырь поднимается на новую ступень служения и переживает новый «прилив» богатырской силы. Как выясняется, молитвы освобожденных от «темной силушки» жителей Чернигова (Быкетовца, Себежа, Кинешмы, града Кидоша, Сибирского царства) необходимы Илье для победы над Соловьем. Здесь мы вновь сталкиваемся с попыткой оценить миссию Ильи земными мерками: по сути, черниговские (быкетовские, смолягинские, латинского или сибирского царства) жители предлагают Илье назвать цену, за которую он готов отказаться от богатырской судьбы.

Ах как те ле мужики быкетовския  
 Ах тащат тут они да злато-серебро.  
 Говорит тут старой да Илья Муромец:  
 «Мне не надо ведь ваше да злато-серебро,  
 Попросите-ко вы мне да могучей силы»<sup>21</sup>.

«Попросить» у Бога силы для Ильи Муромца для решения стоящей перед ним задачи – главное, что народ может сделать для своего защитника. В аксиологическом плане важно сопоставление «материальных» ценностей («злата-серебра») и ценности молитвы, благодаря которой герой получает силу и победу. Молитвы нужны

Илье накануне его встречи с Соловьем Разбойником. И сказителю, и слушателю былины понятно, что миссия, принятая на себя богатырем по Божией воле во исполнение народных молитв, «обречена» на успех. Это подтверждает эпизод с преткновением коня и весьма жесткой реакцией на это Ильи Муромца. Особый драматизм ситуации придает то, что «спотыкание» коня в русской сказке является верным знаком будущего поражения и гибели всадника (как правило, злодея, который в таких случаях прямо спрашивает коня, не чуел ли он «какую невзгуду»)<sup>22</sup>. Между тем поражение Ильи невозможно по законам Божией правды; проявление слабости со стороны Бурушки представляется богатырю своего рода покусением на единственно верный, оправданный высшей логикой сценарий развития событий. Таким образом, подчеркивается, что обычные «приметы» не работают в былине, злые силы и предзнаменования не имеют власти над богатырем, исполняющим миссию сострадания:

У Ильи ведь тут конь да на колени пал.  
 Ах как бил-то Илья да по крутым ребрам:  
 «Ах ты, волчья сыть да травяной мешок,  
 Не слышал воронина да всяка граеня,  
 Не слышал ты сорочьего кычиканья?  
 Ах от свиста-та ты да на колени пал»<sup>23</sup>.

Победа Ильи над Соловьем обеспечена предварительно духовной работой богатыря, и этот смысл удивительно верно прочитал В.И. Даль. В его «Сказке Руси богатырской» говорится, что карачаровский сидень не просто так лежал на печи тридцать лет и три года: «Из-под себя, родясь, ноги не вытаскивал, / Под собою, на печи сидя, он яму протер, / По зарям шепотом молитвы начитывает»<sup>24</sup>. К сожалению, великий собиратель фольклора и автор «Толкового словаря живого великорусского языка» не оставил упоминания о том, где и от кого он мог услышать «предысторию» исцеления Ильи Муромца, ограничившись указанием, что так «гласит летопись предания в устах народа». Можно предположить, что автор «Сказки Руси богатырской» слышал духовный стих или повествовательный рассказ о богатыре Муромце; в известных нам записях русского былинного эпоса, чуждого открытому дидактизму и не привыкшего соединять в одном образе черты богатыря и аскета-молитвенника, микросюжет о молящемся сидне не встречается. Тем не менее духу былины абсолютно соответствует то, что у В.И. Даля будущий богатырь задолго до исцеления задается вопросом: «И как же мне, сиднем сидючи, Соловья Разбойника поймать?».

Догадку В.И. Даля о том, что победе над Соловьем предшествовала духовная молитвенная работа Ильи Муромца, подтверждает параллелизм временных координат: тридцать лет, проведенные Ильей на печи в молитвах, соответствуют тридцати годам, в течение которых бесчинствует на прямоезжей дороге Соловей: «Илья Муромец поехал ко граду Киеву прямою дорогою от Чернегова, которую заложил Соловей разбойник равно 30 лет: не пропускал ни коннова, ни пешива»<sup>25</sup>. Наконец, именно как следствие напряженной предварительной молитвенной работы может восприниматься поразительная легкость победы над Соловьем. Ни в одном из вариантов не описываются перипетии схватки (а ведь в былинах зачастую поверженным оказывается сперва один, потом другой поединщик, оружие врага попадает в нателный крест, у героя подкашивается нога, он увязает в землю по колено, по пояс, по грудь и т. п.)

Теперь же исход поединка решает единственный выстрел. Соловей повержен и притянут к седлу богатырского коня – но миссия сострадания отнюдь не выполнена до тех пор, пока Илья не выпустит русских пленников из подвалов, где они томятся под властью сыновей и дочерей Соловья. Именно освобождение страдальцев (а не победа над Соловьем Разбойником) являются целью богатыря.

Заметим, что особый, «божественный» характер миссии Муромца очевиден и самому Соловью Разбойнику. Когда его дети пытаются наброситься на Илью, Соловей (в ряде вариантов – «молода жена» Соловья) с мудрой рассудительностью советует им отказаться от этого предприятия. Как можно видеть, расправа с потомством Соловья не входит в планы героя, исполняющего миссию сострадания: русские пленники освобождены, и судьба сыновей (дочерей) Соловья более не беспокоит ни Муромца, ни сказителя, ни слушателя.

Отметим, что в ряде вариантов единственная дочь Соловья (Марья Соловеевна, Пеля, Елена волшебница) все-таки наносит Муромцу страшный удар «подворотней булатной стопудовой» и оказывается едва ли не единственным противником Ильи (за исключением – в будущем – родного сына или дочери богатыря), который ухитряется нанести богатырю серьезный ущерб: «Мало Илюшенке можется, / Сидит на коне да шатается»<sup>26</sup>. Думается, столь неожиданный «успех» Марьи Соловеевны для слушателя и сказителя былины объясним: Марья пытается спасти отца, и относительная справедливость этой миссии делает Илью более уязвимым. Нечто похожее происходит при встрече Муромца с отцом только что погибшего Святогора. В известном смысле Илья является невольной причиной смерти Святогора, ведь он накрыл того, лежащего в гробу, крышкой – и не смог потом эту крышку ни сдви-

нуть, ни разбить. Отец Святогора прямо обвиняет Илью в гибели своего сына – и поскольку духовная логика былины в подобных случаях однозначно наделяет пострадавшего большими правами на победу, Илье угрожает гибель, если отец Святогора сожмет его руку. Муромец протягивает слепому старику рукоять «палицы булатной», нагретую на огне, и только тем спасается.

В борьбе с Марьей Соловеевной правда все же на стороне Ильи, избавляющего русских людей от напасти. Он не может оставить наследников Соловья хозяйничать на дорожке прямоезжей и потому, конечно, находит силы справиться с богатыркой. Однако заметим, что во многих вариантах былины, как бы из уважения к мотивам действий Марьи Соловеевны, Муромец не губит ее: богатырка отделяется «увечьем вековечным», которое делает невозможным продолжение разбоя.

Связанного Соловья богатырь тоже убивать не собирается. Это решение ему приходится изменить в тот момент, когда разбойник, нарушая приказание Ильи свистеть вполсилы, наносит ущерб людям и постройкам в Киеве. Богатырь казнит Соловья со словами: «полно тебе слезить отцов-матерей» – только сострадание к чужому горю заставляет Илью пойти на убийство. В варианте былины, записанном П.Н. Рыбниковым от Н. Прохорова, проговаривается даже, что Соловья отпускают на покаяние по монастырям. Муро́мцу приходится «рассечь Соловья на мелки на часточки» только после того, как выясняется, что тот отправился «во честные монастыри» «не строителем, а разрушителем»<sup>27</sup>.

Былинный концепт силы допускает добровольный (или самовольный) «отказ» богатыря от миссии служения и, по сути, утрату силы. По навету бояр князь подвергает Илью Муромца опале, и богатырь добровольно делается как бы бессильным, спускается в подвалы или уходит пировать с «голями кабацкими». Новый, высочайший уровень служения (и соответственно новую силу) Илья принимает в тот момент, когда калика переходжий (старчицо Иваницо) рассказывает ему о падении Царя-града под власть Цюдишша (Идолица поганого, Издолица):

«А у нас ведь нынь во Царе-гради  
 Не по-старому, не по-прежнему.  
 А потухло у нас соньцё красное <...>  
 У Царя Костянтина Атаульевича  
 Сковали да ноги резвы жа  
 А тема залезами немецкима <...>  
 Кнегину Опраксею в полон взяли»<sup>28</sup>.

Акт сострадания царю, княгине и простым людям Царя-града, переживаемый богатырем (а вместе с ним сказителем и слушателями), сопровождается горячим чувством необходимости восстановления Божией правды, потому что Идолище «запретил просить милостинку Христа ради: / “Вы просите-тко милостинку ради Идола!”»<sup>29</sup>.

Узнав, что в Царе-городе «все святые образа поколоты, в черной грязи потоптаны»<sup>30</sup>, Илья принимает эту миссию из ревности по Богу. Кроме того, в былине «Илья и Калин-царь» в аналогичной ситуации богатырь страдает князю Владимиру и княгине: его чрезвычайно возмущает, что злодей дерзнул «от живого мужа жену отлучать»<sup>31</sup>. Придание Муромцу новой силы сопровождается деконструкцией привычного образа богатыря, намеренной профанацией внешности. Богатырь превращается в нищего. Заметим, что былина подробно рассказывает как, снаряжаясь в дорогу, Илья Муромец «подпрягает двенадцать подпруженек», накладывает седлышко на войлучек и т. д. – однако доспехи и снаряженный конь богатырю не понадобятся. Он обменивает все это на платье и посох странника. Акт обмена очень важен в аксиологическом плане: в очередной раз былина убеждает нас в том, что сила русского богатыря не зависит от оружия, доспехов, даже богатырский конь не является чем-то необходимым для победы. Образ Ильи-странника отмечает кульминацию миссии сострадания, период высочайшего испытания сил, требующего от богатыря полной жертвенности и самоотдачи.

Более того, принятие Ильей образа калики не есть просто «военная хитрость», позволившая подобраться поближе к Идолищу. Обретение богатырем духовных сил сопровождается зримым преобразованием. В разговоре с «сильным могучим Иванищем» Илья пеняет калике: «у тебя есть силы с двух меня, а смелости-ухватки с половинки нет»<sup>32</sup>. В понимании сказителя и слушателей переходный калика Иванищо, посвятивший себя аскетическому подвигу, по масштабу силы приближается к ангелу, к Святителю Николаю, его сила уже неземная, духовная. Поэтому, приняв образ калики, отказываясь от всего – доспехов, коня и оружия ради единственной «клюки в сорок пуд», Илья-странник делается явно сильнее прежнего Ильи-богатыря.

Любовь и сострадание суть главная особенность русского концепта силы, отразившегося в былинном эпосе. Сострадание есть ключ к подвигу и его отправная точка. В мире былины акт сердечного сострадания дает богатырю силу, которая без совещного сердечного акта становится злом (см. былины о Добрыне и

Маринке Потравнице и последнем путешествии Василия Буслаева) или парадоксальным вне логики былинного мира бессилием («Добрыня и змей»). Важнейшей и, возможно, уникальной особенностью былинного эпоса является то, что сила и непобедимость героя не являются атрибутом русских богатырей по праву рождения и национальной принадлежности. Русский герой остается позитивным персонажем до тех пор, пока его действия согласуются с правдой Божией, справедливостью и сердечным состраданием, разделяемым сказителем и слушателями.

#### Примечания

- <sup>1</sup> *Столяров А.А.* Свобода воли как проблема европейского морального сознания. М., 1999. С. 21.
- <sup>2</sup> *Аванесов С.С.* Аксиологические мотивы в поэмах Гомера (1) // *ΣΧΟΛΗ*. 2010. Vol. 4. 2. P. 266.
- <sup>3</sup> Былины: Поединок Добрыни Никитича с Ильей Муромцем. № 4 // Былины: В 25 т. Т. 7: Былины Пинеги: Север Европейской России. СПб.; М., 2012. С. 160. (Свод русского фольклора)
- <sup>4</sup> Поездка Василия Буслаева в Иерусалим: [Былина] № 194 // Былины. Т. 4: Былины Мезени: Север Европейской России. СПб.; М., 2004. С. 516–517.
- <sup>5</sup> Святогор и Илья Муромец: [Былина] № 4 // Былины. Т. 1: Былины Печоры: Север Европейской России. СПб.; М., 2001. С. 163–164.
- <sup>6</sup> Былины: Илья Муромец и Соловей Разбойник. № 11 // Былины. Т. 7: Былины Пинеги: Север Европейской России. СПб.; М., 2012. С. 160.
- <sup>7</sup> Сухман: [Былина] № 195 // Былины. Т. 2: Былины Печоры: Север Европейской России. СПб.; М., 2001. С. 122.
- <sup>8</sup> [Повесть о Сухане] <2> // Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков. М.; Л., 1960. С. 147–148. (Памятники русского фольклора)
- <sup>9</sup> Камское побоище: [Былина] № 22 // Былины. Т. 7: Былины Пинеги: Север Европейской России. СПб.; М., 2012. С. 237.
- <sup>10</sup> Встреча Ильи М[уромца] со станичниками // Архангельские былины и исторические песни, собранные А.Д. Григорьевым в 1899–1901 гг.: В 3 т. Т. 1. М., 1904. С. 480.
- <sup>11</sup> Исцеление Ильи Муромца: [Былина] № 66 // Былины. Т. 3: Былины Мезени: Север Европейской России. СПб.; М., 2003. С. 310.
- <sup>12</sup> Исцеление Ильи Муромца: [Былина] № 41 // Былины. Т. 1: Былины Печоры: Север Европейской России. СПб.; М., 2001. С. 270.
- <sup>13</sup> Исцеление Ильи Муромца: [Былина] № 66 // Былины. Т. 3: Былины Мезени: Север Европейской России. СПб.; М., 2003. С. 311.

- 14 Исцеление Ильи Муромца: [Былина] № 40 // Былины. Т. 1: Былины Печоры: Север Европейской России. СПб.; М., 2001. С. 262.
- 15 *Панарин А.С.* Православная цивилизация. М., 2014. С. 47.
- 16 *Тойнби А.Дж.* Постигание истории: Пер. с англ. М., 1991. С. 140.
- 17 Древние русские стихотворения. М.: Типография С. Селивановского, 1804. С. 74.
- 18 История о славном и о храбром богатыре Илье Муромце и о Соловье разбоинике <2> // Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков. С. 120.
- 19 История о славном храбром и сильном богатыре Илье Муромце сыне Ивановиче, о Соловье разбоинике // Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков. С. 101.
- 20 Илья Муромец и Соловей-разбойник: [Былина] № 62 // Былины. Т. 1: Былины Печоры: Север Европейской России. СПб.; М., 2001. С. 350.
- 21 Там же.
- 22 Буря-богатырь Иван коровий сын: [Сказка] № 136; Марья Моревна: [Сказка] № 159 // Народные русские сказки А.Н. Афанасьева: В 3 т. Т. 1. М., 1984. С. 216–225; 300–305. (Литературные памятники)
- 23 Илья Муромец и Соловей-разбойник: [Былина] № 62 // Былины. Т. 1: Былины Печоры: Север Европейской России. СПб.; М., 2001. С. 350.
- 24 Сочинения В.И. Даля: В 8 т. СПб.: М.О. Вольф, 1861. Т. 6. С. 4.
- 25 История о славном и о храбром богатыре Илье Муромце и о Соловье разбоинике // Былины в записях и пересказах XVII–XVIII веков. С. 111.
- 26 Песни, собранные П.Н. Рыбниковым: В 3 т. Т. 2. М., 1910. С. 297.
- 27 Там же. С. 91.
- 28 Былины: Илья Муромец и Идолище. № 14 // Былины. Т. 7: Былины Пинег: Север Европейской России. СПб.; М., 2012. С. 199.
- 29 Былины: Илья Муромец и Идолище. № 15 // Былины. Т. 7: Былины Пинег: Север Европейской России. СПб.; М., 2012. С. 200.
- 30 Песни, собранные П.Н. Рыбниковым. Т. 2. С. 97.
- 31 Там же. С. 113.
- 32 Там же. С. 97.

Д.В. Хлебников

**САПЪФНРЪ ЯХОНТЪ И ЯХОУНТЪ ЛАЗОРЕВЪ:**  
об одном гапаксе в Изборнике Святослава  
и о драгоценных камнях в древнерусской книжности.  
Этюд в багровых тонах  
(к упоминанию «сапфира» в Иез. 1:26  
и вопросу об иконографии Спаса в Силах)

В статье рассматривается восприятие термина «сапфир» в допетровской Руси. Хотя это слово и было известным, оно было исключительно книжным и не связывалось ни с одним из реальных камней; камень, называвшийся в книгах «сапфиром», считали красным согласно описанию в трактате Епифания Кипрского «О 12 камнях». В рукописях иногда встречались и иные мнения о цвете «сапфира», но будучи противоречивыми и встречаясь сравнительно редко, они не могли вытеснить мнения св. Епифания. Камень же, называемый сапфиром в настоящее время, именовали «яхонт лазорев».

Широкое употребление слова «сапфир» в современном значении появится в России лишь со второй половины XIX в.

*Ключевые слова:* сапфир, яхонт, «О 12 камнях», Епифаний Кипрский, Изборник 1073 г., Азбуковник, Апокалипсис Толковый, Спас в Силах.

Запутанность и неопределенность названий, дававшихся самоцветам в различные эпохи разными традициями и авторами<sup>1</sup>, могут создавать известные затруднения при попытке идентификации; то, что часть древних названий сохранилась и по сей день, иногда лишь усложняет дело, ибо употребление их далеко не всегда соответствовало современному<sup>2</sup>.

Отсутствие месторождений, малодоступность и скромные масштабы использования драгоценных камней на Руси в XI–XV вв.<sup>3</sup> едва ли могли способствовать развитию и распространению минералогических представлений. Русские авторы названия камней упоминают редко, обычно ограничиваясь выражениями вроде «драгъзи камень», «камень честенъ», «самоцвѣтний камень»; древнерусских же сочинений, специально посвященных камням, не существует вовсе.

И несмотря на то, что драгоценные камни упоминаются в самых разных известных русской книжности переводных произведениях, ясные и однозначные указания на их свойства, и прежде всего *цвет*, встречаются в весьма немногих.

Представления о них долгое время основывались в основном на трактате св. Епифания Кипрского († 403) «О 12 камнях»<sup>4</sup>, где описаны камни на эфуде первосвященника (Исх. 28:17–20)<sup>5</sup>.

Его сокращенная версия, вставленная в «Вопросы и ответы» Анастасия Синаита<sup>6</sup>, стала источником для славянского перевода; он есть уже в Изборнике Святослава 1073 г. (СТ҃ЛАГО К҃ПНФАННА • О • БІ • КАМЪКОУ • НЖЕ БѢАХОУ НА ЛОГНН СВАТН-ТЕЛЕВЪ НАСАЖДА<sup>НА</sup>: ГИМ, Син. 1043 (Син. 31-д), л. 152 в–154 а); названия камней и их цвета – архаические<sup>7</sup>.

В Толковой Палее, где описанием камней по Епифанию заключается книга Исход, архаика начинает исчезать; при этом в тексте делаются и некоторые добавления<sup>8</sup>.

Из Изборника и Палеи статья «О БІ КАМЪКОУ» попала в различные сборники (из сборников более или менее устойчивого состава – в «Златую цепь»<sup>9</sup>, а с нею – в Великие Минеи Четы<sup>10</sup>); она есть в хронографах<sup>11</sup> и космографиях<sup>12</sup>, в азбуковниках<sup>13</sup> и «Алфавитах»<sup>14</sup>; цитаты из нее известны в виде глосс на полях<sup>15</sup>, и в общем встречается она довольно часто (иногда в виде выдержек разного объема и содержания); ее влияние заметно и в некоторых других произведениях<sup>16</sup>. Русская рукописная традиция трактата св. Епифания продолжалась до второй половины XIX в.

Одна из особенностей этого сочинения состоит в том, что «сапфиром», вразрез с традицией, в том числе греческой, именующей его «οὐρανοειδής» (небовидный, по виду как небо), здесь называется камень пурпурного цвета:

De gemmis		Quaest. XL	Изборник	Палея
ε΄. λίθος σάπφειρος πορφυρίζων,  ὡς βλάττης πορφύρας τῆς μελαίνης τὸ εἶδος <sup>18</sup> .	5. Камень сапфир пурпурового цвета по виду, подобно улитке, дающей пурпу- ровую краску, то есть черному пурпуру <sup>19</sup> .	Σάπφειρος πορφυρίζων μέν ἐστι... <sup>17</sup>	ε  САПЪФНРЪ ЖБАГЪ ЖСТЬ  ГИМ, Син. 1043, л. 153 а	ПАТЪІН КАМЪКЪ САМПФНРЪ. БАГРАНЪ ЖСТЬ.  ГИМ, Барс. 619, л. 114

Славянский переводчик, едва ли имея четкие представления о настоящем пурпуре, его цвете и разновидностях, должен был перевести «порфүріѡн» в соответствии с известными ему источниками, полагая цвет «сапфира» здесь кроваво-красным.

Так, см. в Остромировом Евангелии 1056–1057 гг. (РНБ, Ф. п. I. 5): и облѣкоша и въз багъраницѣ [порфүран] и възложиша на нь съплетъше тръновъ вѣньць (Мрк. 15:17; л. 187г); и воини съплетъше вѣньць отъ трънниа възложиша на главѣ ѿмоу· и въз ризѣ багъранѣ [ιμάτιον πορφυροῦν] облѣкоша и (Ин. 19:2; л. 183а). В «Путьятиной Минее» XI в. (РНБ, Соф. 202): ѿко порфүроѣ прѣте· в'селемоуѣ оукраси· прѣтѣною ти крзвню (л. 57); в минее РНБ, Соф. 203 (XII в.): въз порфүроу крзвню <...> озвл'кзшиса... (л. 20). В азбуковниках: порфира Ѡ багъраница (РГБ. Ф. 173 (МДА), № 199, л. 221 об. XVII в.).

Но несмотря на ясность этого места в оригинале Епифания, латинской версии<sup>20</sup> и славянском переводе, словарь Срезневского присваивает слову «ѿбагъ» в Изборнике два значения. Сочтя, видимо, опиской, И.И. Срезневский восстанавливал его как «ѿбагъръи = ѿбагъръи (вм. ѡбагъръи) – светло-багряный»<sup>21</sup>, неожиданно добавляя при этом еще и «светло-синий»<sup>22</sup>.

Добавление второго значения, собственно, не имеет оправданий; налицо – произвольное и механическое соотнесение слова «сапфиръ» в Изборнике с традиционным (и современным) представлением о сапфире как камне василькового цвета и перенос признаков со второго на первое: слово «ѿбагъ» не документировано никаким другим примером кроме статьи «0 вѣ камъкоу»<sup>23</sup>, где оно соответствует слову «порфүріѡн» у Епифания; отсюда явствует, что и достоверное значение оно может иметь только одно<sup>24</sup>.

Что подтверждается не только славянскими представлениями о значении слов «порфүра», «порфүріѡн» и всей последующей традицией славянского перевода этого текста, но и употреблением слова «сапфиръ», а также понятием о синем камне, называемом сапфиром ныне<sup>25</sup>.

1. В списках статьи «0 вѣ камъкоу» слову «ѿбагъ» везде соответствуют «багъранѣ» или слова с основой багоръ /-багъръ-<sup>26</sup>; в азбуковнике конца XVII в. (РГБ. Ф. 228. № 198): сапфѣ ѣсть камѣ ѿба, на поле маргиналия: багрѣ (л. 131 об.).

Впрочем, придется оговориться.

В азбуковнике 1640-х годов БАН. 33.9.1), в разделе слов, начинающихся с СА, в статье о «сапфире», взятой из св. Епифания, читаем: сапфѣ ѣсть камѣнь ѿбагъ, на поле маргиналия: багрѣ. Слова «ѿбагъ» и «багрян(ъ)» зачеркнуты, вместо них вписано – свѣлолазоре (л. 423 об.). А в этой же статье в азбуковниках РГБ. Ф. 229 (Тихонр.),

№ 338, 1640–1650-е годы (л. 240 об.) и РНБ, Сол. 18/18, 1663–1665 гг. (л. 396) – уже прямо: Сапфѣ ѿсть кáмeнь свѣтлолазоре. Изменение цвета «сапфира» здесь сравнительно с другими азбуковниками не осталось незамеченным; так, Л.С. Ковтун, указав на него в Сол. 18/18 и сославшись на словарь Срезневского с его двумя значениями слова «ЖБАГЪ», утверждает: «колебания в цвете сапфира <...> вполне объяснимы»<sup>27</sup>.

В действительности же дело здесь в том, что в этих рукописях, в разделе на КА [Ка́мы], вместо обычного в азбуковниках трактата Епифания дано объяснение 12 камней, взятое из толкования на Апокалипсис св. Андрея Кесарийского (фрагмент обо всех 12 камнях целиком)<sup>28</sup>, в соответствие с которым была приведена и отдельная статья о сапфире, взятая из «О вѣ ка́мзыкоу»; обе статьи имеют ссылки одна на другую<sup>29</sup>.

Толкование на Апокалипсис св. Андрея (VII в.) было еще одним произведением, хорошо и издавна известным русской традиции<sup>30</sup> и содержащим сообщение о камнях<sup>31</sup>. И вот здесь о «сапфире» как раз и говорится как о камне небесного, лазоревого цвета (толк на Откр. 21:19–20: In Арос., с. 67, s. 23)<sup>32</sup>. Правда, в древнерусском переводе, сокращенном в сравнении с оригиналом, указания на цвет камней нет; лакуны были восполнены только в XVII в., когда этот комментарий печатали в Киеве (1625) в новом переводе Лаврентия Зизания<sup>33</sup>; см. отрывок о сапфире:

In Арос., с. 67, s. 23	Древнерусский перевод	Перевод Зизания
<p>Ὁ δεῦτερος, σάφειρος.          Διὰ τοῦτου, εὐοικότος          τῷ οὐρανίῳ σώματι,          ἕξ οὗ φασὶ καὶ          τὸ λαζούριον γίνεσθαι,</p> <p>τὸν μακάριον Παῦλον          οἶμαι σημαίνεσθαι,          ἕως τρίτου οὐρανοῦ          ἀναληφθέντα, κακεῖ          ἔλκοντα τοὺς αὐτῶ          πειθομένους, ἔνθα εἶχεν          ἐν οὐρανοῖς          τὸ πολίτευμα.</p>	<p><b>ВТОРОЙ САПФНРЪ ·</b></p> <p><b>САПФНРЪ ЖЕ ПАВЛА ·</b></p> <p><b>НАКО · Г · ГО</b></p> <p><b>НЕСЕ ДОШЕДЪ ·</b></p> <p><b>И ТАКО ВЛЕКОУЩЕ</b></p> <p><b>ПОСЛОВШАЮЩАЯ ИГО ·</b></p>	<p>Второй, САПФІРЪ ·</p> <p>Чрѣзъ сего же, оуподоблшася</p> <p>Нѣмамъ телесѣ, (нзъ нѣмъ же</p> <p>глаголющъ и лазурѣ кѣти,</p> <p>МНѢ ИАКЪ КЛѢННИИ ПАВЛА</p> <p>ЗНАМЕНШЕТЕСА, НАЖЕ ДО</p> <p>ГРЕТІАГЪ НЕСЕ ВЪНЕСЕНЫ,</p> <p>и ГЛМВ ВЛЕКУЩІ</p> <p>ПОВАРѢЩИМАСЯ ЕМЪ, ИДЕЖЕ</p> <p>ИМАШЕ ИА НЕСЕЧА ЖИТЕЛСТВО.</p> <p>(Киев, 1625. Л. рї)</p>
PG 106. Στλ. 433, 436	БАН. Никольск. 1, Л. 100 об.	

Перевод Зизания не оказал существенного влияния на рукописную традицию; большинство списков Толкового Апокалипсиса XVII–XIX вв. попрежнему следует древнему переводу.

В указанных же азбуковниках описание камней по св. Андрею дано именно в *новом* переводе, и указание на «лазоревый» цвет здесь, разумеется, есть, в соответствие с чем и была приведена *отдельная* статья, взятая из св. Епифания.

И это – далеко не единственная особенность названных азбуковников, представляющих особую, самую полную<sup>34</sup> редакцию (VII тип по Ковтун<sup>35</sup>); автором ее был соловецкий священноинок Сергей Шелонин († ок. 1663)<sup>36</sup>.

Она содержит, кроме лексических, широкие энциклопедические сведения; составитель ввел новые статьи сравнительно с другими азбуковниками и внес разнообразные и многочисленные уточнения и дополнения в «старые», в том числе и в описания камней.

Неудивительно, что и объяснение камней было взято из нового, дополненного по сравнению с древним, перевода Толкового Апокалипсиса, а перевод трактата св. Епифания, от которого составитель также не отказывается, основательно отредактирован.

Подобно статье о «сапфире» здесь правятся статьи и о других камнях<sup>37</sup>; так, *цвет* камней изменен против Епифаниева оригинала в статьях об агате<sup>38</sup> и аметисте<sup>39</sup>; *название* камня – во фрагменте комментария св. Андрея (!) (пятый камень, сардоникс – назван «ахатись»: БАН. 33.9.1. Л. 273 об.<sup>40</sup>; Тихонр. 338. Л. 152; Сол. 18/18. Л. 248 об.)<sup>41</sup>. Почти все взятые из Епифания описания дополнены; иногда дополнения превосходят исходный фрагмент по объему (в статье о «змарагде»: Тихонр. 338. Л. 240 об.; Сол. 18/18. Л. 208<sup>42</sup>).

И хотя взятые из Епифания описания правятся и дополняются (например, по Космографии<sup>43</sup>) и без каких-либо богословских обоснований, заметим, что 12 камней на эфуде (по числу колен израилевых, Исх. 28:21) всегда связывались с камнями, упоминаемыми в Откр. 21 (и 12 апостолами); и эта связь намечена уже в самом тексте Откр. 21:12 (в Горнем Иерусалиме – 12 ворот с именами колен). Взаимовлияние и то или иное слияние трактата св. Епифания и комментария св. Андрея, таким образом, более чем возможно и предсказуемо. При этом у св. Андрея и просто есть место (после объяснения камней), прямо указывающее на заимствование из св. Епифания (в древнерусском переводе выпущено):

Ταῦτα δὲ ἐκ τῶν τῷ ἁγίῳ Ἐπιφανίῳ  
περὶ λίθων εἰρεμένων, καὶ ἐτέρως [ὑπ'  
αὐτοῦ] τοῖς φυλάρχοις τοῦ Ἰσραὴλ  
προσηρμομένων...

PG 106. Στλ. 437

(Ѡѡ́ жѡ ѡ рѡтѡннѡ ѡтѡмѡ ѡпѡфѡнѡмѡ

ѡ кѡмѡнѡхѡ, ѡ ѡнѡко [ѡ неѡѡ]

кѡлѡннѡлѡлѡннѡмѡ ѡнѡкѡмѡ

прѡрѡвѡннѡхѡ...

Итак, изменение цвета «сапфира» в азбуковниках редакции Сергия Шелонина является случаем механической правки текста по другому источнику и ничего не дает нового о древнерусских представлениях о его цвете; и, конечно, числа значений слова «**ЖБАГЪ**» не увеличивает.

2. В русской традиции мнение св. Епифания о «сапфире» было основным (до XV в. – видимо, единственным), хотя кое-где встречаются и иные замечания о его цвете.

Так, в различных списках «Сказания об Индейском царстве»<sup>44</sup>: кѡмѡнѡн самѡфѡрѡ ѡмѡ свѡтѡ вѡлѡзѡ. кѡмѡнѡн лѡнпѡзѡзѡ ѡки ѡгнѡн гѡри (РНБ. Қир.-Бел. 11/1088. Л. 202 об.)<sup>45</sup>; да свѡтѡитѡ сѡфѡрѡзѡ ѡки чѡпѡе нѡѡ. ѡ поумѡпѡсѡн ѡкѡнѡ свѡтѡлѡдѡ зѡвѡзѡ (БАН, 33,8.13. Л. 54; РГБ. Ф. 228. № 162 (старый № 597). Л. 194 об.)<sup>46</sup>; ѡвѡра мѡеѡ вѡрѡмѡ сѡмѡ ѡдѡнѡ верѡнѡ ѡ кѡмѡнѡнѡ сѡмѡфѡрѡ вѡнѡ ѡ цѡвѡлѡзѡ чѡлѡецѡ ѡки ѡгѡ гѡрѡци...; здѡсь жѡ: сѡмѡфѡрѡзѡ кѡмѡнѡнѡ / ѡмѡ свѡтѡлѡзѡ ѡки дѡнѡнѡзѡ ѡ лѡпѡзѡнѡ ѡки ѡнѡн гѡрѡитѡ (РНБ. Погод. 1612. Л. 92–93 об.)<sup>48</sup>; в ряде списков указаний на цвет «сапфира» нет.

Или в старообрядческом многоголковом Апокалипсисе первой половины XIX в.: ...сапѡфѡрѡзѡ вѡ дѡрѡгѡцѡвѡннѡнѡ кѡмѡнѡнѡ, нѡсѡнѡ пѡдѡбѡнѡзѡ сѡѡцѡнѡ свѡтѡлѡмѡзѡ сѡѡнѡмѡзѡ прѡсѡвѡтѡлѡмѡзѡ, ѡмѡѡцѡнѡ вѡ свѡтѡ зѡлѡѡвѡднѡнѡ чѡспѡнѡцѡ ѡки нѡѡ свѡзѡзѡ... (РГБ. Ф. 17. № 957. Л. 230 об.)<sup>49</sup>.

Различаясь по спискам и получив распространение довольно поздно, общей картины эти замечания не меняли. Статья же св. Епифания не теряла своего авторитета, и даже в XVIII–XIX вв. в ряде списков Толкового Апокалипсиса, дающего иное (св. Андрея) объяснение камней, прямо в текст (как в древнем, так и в новом переводе) вставлена целиком все та же статья «Ѡ ѡнѡ кѡмѡзѡкѡѡ»<sup>50</sup>. То же – в старообрядческом трехголковом печатном Апокалипсисе (М., 1909).

Но в подавляющем большинстве произведений, упоминающих «сапфир»<sup>51</sup>, о его цвете ничего не сказано. Так и в оригинальных русских, где этот термин изредка появляется в подражание переводным<sup>52</sup>.

Немного могут дать и упоминания в Писании, где слово «сапфир» встречается несколько раз (Исх. 24:10, 28:18, 39:11; Иов 28:6, 16; Песн. 5:14; Ис. 54:11; Плач 4:7; Иез. 1:26, 10:1, 28:13; Откр. 21:19), но лишь в одном месте можно усматривать намек на его синий цвет – в Исх. 24:10 (в Синодальном переводе: «и видели Бога Израилева, и под ногами Его нечто подобное работе из чистого сапфира

и, как самое небо, ясное» (καὶ ὡς περ εἶδος στερεώματος τοῦ οὐρανοῦ τῆ καθαριότητι)). При этом в двух из трех редакций славянского полного перевода книги Исход указание на «сапфир» выпущено<sup>53</sup>, в служебный же перевод этот фрагмент не входит<sup>54</sup>.

3. Хотя слово «сапфиръ» и было хорошо известно, оно было исключительно книжным (как и некоторые другие названия камней: «аѡфраѡ», «ѡсписъ» и т. д.<sup>55</sup>) и не отождествлялось ни с каким из реальных камней. Его просто нет в «Торговой книге» 1575 и 1610 гг., где описаны внешние признаки, отличительные свойства и даже приводятся цены на камни<sup>56</sup>; в отличие от других названий самоцветов, оно не встречается (за исключением особых случаев, ниже) в описях церковных и монастырских<sup>57</sup>, царской<sup>58</sup> и патриаршей<sup>59</sup> казны; шкатульных<sup>60</sup>, выходных<sup>61</sup> и вкладных<sup>62</sup> книгах, княжеских духовных<sup>63</sup> и прочих русских источниках<sup>64</sup>.

А синий корунд, называемый сапфиром в настоящее время, – конечно, отлично знали, но называли «ѡхонтъ лазуревъ» (также «ѡхонтъ синь» или «ѡхонтъ голувъ»); встречается термин довольно часто<sup>65</sup> – и со словом «сапфиръ» не ассоциировали<sup>66</sup>. И хотя в XVIII в. начинается вытеснение старинных названий камней латинскими терминами, сопровождавшееся вторичным заимствованием некоторых слов, только с середины XIX в. появляется регулярное «сапфиръ» (возможно, из франц. Saphir<sup>67</sup> от лат. sapphirus или прямо из лат.<sup>68</sup>), или «сапфиръ» в современном словоупотреблении<sup>69</sup>; даже в конце века этот камень могут обозначать как «сапфиръ или синий ѡхонтъ»<sup>70</sup>. Древнее русское название кое-где сохранялось еще и в первой половине XX-го, теперь уже минувшего, века<sup>71</sup>.

Необходимый постскрипtum.

Как сказано выше, в допетровскую эпоху слово «сапфиръ» было исключительно книжным. Несмотря на это, есть несколько случаев употребления этого слова в связи с реальными предметами и даже с указанием на синий цвет.

Во всех этих случаях имелась в виду *каменя*, т. е. камень с вырезанным на нем изображением.

Резные сапфиры и предметы с ними из допетровских собраний частью сохранились<sup>72</sup>; большинство – *иноземной* (византийской, иногда западноевропейской) работы: на Руси не было ни сырья, ни, соответственно, особых традиций и навыков художественной резьбы по столь твердому, хрупкому и дорогому камню<sup>73</sup>.

Видимо, именно в этих случаях *конкретный* камень и называли именно «сапфиром» (или предметы с ним – «сапфирными»): *на иноземный манер*, т. е. так, как называл даритель, предыдущий вла-

делец и т. д. Возможно, именно так они были записаны в документах при привозе на Русь: крупные (коль скоро они несут изображение) резные сапфиры или изделия с ними представляли чрезвычайную ценность и могли фиксироваться особо<sup>74</sup>. Именно так эти конкретные камни или предметы, видимо, и продолжали называть (и записывать) и впоследствии<sup>75</sup>.

Случаев таких, однако, совсем немного<sup>76</sup>.

Так, в описи имущества Ивана IV упомянуты кресты, «которые Государь носит на себе»; каждый описан как «крест самфирной синь»<sup>77</sup>. Возможно, один из них фигурирует в летописях под 7043 (1535–1536) г.: «прѣхаль къ великому князю Ивану Васильевичю <...> архіепискупъ Макарій <...> челомъ ударилъ великому князю крестъ самфиръ златомъ обложень...»<sup>78</sup>.

Обратим внимание: опись называет так *не камни*, а конкретные *предметы*; камни называются традиционно: многократно упоминаются «яхонт лазорев» и «яхонт синь»<sup>79</sup>. В Оружейной палате хранится золотой наперсный крест с византийской сапфировой камеей в виде креста с изображением Распятия (инв. № ДК-129)<sup>80</sup>; вероятно, это один из упомянутых крестов Ивана IV<sup>81</sup>.

Та же опись называет «образ Покров Пречистые <...> вверху два Архангела сапфиром»<sup>82</sup>; подразумевать здесь можно только резные камни (хорошо известны иконные оклады, украшенные, в числе прочего, и сапфирными камнями)<sup>83</sup>.

Наконец, описи московского Благовещенского собора XVII в. прямо говорят: «панагия в средине камень самфир, на нем образ Спасов резной»<sup>84</sup>.

Иногда сообщения менее вняты: «крѣсть самфирнои каменъ», а на нем хрѣсо распятие серебряно волкъячное позолочено в окладе» (переписная книга Нило-Столбенской пустыни 1663 г.)<sup>85</sup>.

Итак, случаи употребления термина «сапфир» в отношении синего корунда до XIX в. хотя и известны с XVI-го, являются редким исключением и *при этом строго индивидуальны* и общей картины менять отнюдь не могут.

Эта заметка написана как справка к исследованию иконографии Спаса в Силах, одним из источников которой считают первую главу Книги пророка Иезекииля. Ее 26-й стих содержит упоминание «сапфира»; требовалось уяснить, как *могли* и как *не* могли понимать это место русские книжник и иконописец в период, соответствующий предполагаемому времени появления иконографии – рубежу XIV и XV вв., и как это понимание могло влиять на цветность ее деталей.

## Сокращения

- БАН – Библиотека Российской Академии наук  
 ГИМ – Государственный исторический музей  
 ГММК – Государственный историко-культурный музей-заповедник «Московский Кремль»  
 НБКМ – Народная библиотека «Св. св. Кирил и Методий» (София)  
 РГАДА – Российский государственный архив древних актов  
 РГБ – Российская государственная библиотека  
 РГИА – Российский государственный исторический архив  
 РНБ – Российская национальная библиотека

## Примечания

- <sup>1</sup> См. XXXIII–XXXVII книги Плиниевой «Естественной истории», например выборку: Каия Секунда Плиния Естественная история ископаемых тел, преложенная на русский язык в азбучном порядке, и примечаниями дополненная трудами В. Севергина. СПб.: При Имп. Акад. наук, 1810.
- <sup>2</sup> *Пыляев М.И.* Драгоценные камни. СПб.: А.С. Суворин, 1896. С. 12–13.
- <sup>3</sup> *Аксентон Ю.Д.* Сведения о драгоценных камнях в Изборнике Святослава 1073 г. и некоторых других памятниках // Изборник Святослава 1073 г.: Сб. ст. М.: Наука, 1977. С. 285–290; *Он же.* «Дорогие камни» в культуре Древней Руси: Дис. ... канд. ист. наук. Л., 1973. С. 117–119.
- <sup>4</sup> *De XII gemmis (Clavis patrum graecorum / Cura et studio M. Geerard. Brepols-Turnhout, 1974–1998. № 3748; Patrologiae cursus completus. Series graeca [далее – PG] 43. Стл. 293–302; versio antiqua: PG 43. Стл. 305–372; Епифаний Кипрский.* О двенадцати камнях, бывших на одеждах Аарона / Творения святого Епифания Кипрского. Ч. 6. М.: Тип. В. Готье, 1884. С. 267–278.
- <sup>5</sup> *Успенский В.* Толковая Палея. Казань: Тип. Имп. ун-та, 1876. С. 97–104; *Карпов А.* Азбуковники или алфавиты иностранных речей по спискам Соловецкой библиотеки. Казань: Тип. Имп. ун-та, 1877. С. 262, 268. См. о камнях на эфуде уже у Филона (*De vita Mosis, lib. II, c. 124–128; Philonis Alexandrini. Opera quae supersunt. Vol. 4. Berolini: G. Reimeri, 1902. S. 229–230*).
- <sup>6</sup> *Quaestiones et responsiones XL / PG 89. Стл. 588–589.*
- <sup>7</sup> Например: *пазнон рьдъръ же кеть; оуакиндъ аксы ѿжурьмень кеть; ахатис- аксы ѿсинь кеть; вироуливиъ изькръ оубо кеть.* То же – в других списках Изборника; подновляется в XVII в., см., например: РГБ. Ф. 209. № 108; Ф. 98. № 745.
- <sup>8</sup> Палея Толковая по списку, сделанному в г. Коломне в 1406 г. М.: Тип. О. Гербска, 1892. Стлб. 546–556; Толковая Палея 1477 года: Воспроизведение Сино-

дальной рукописи № 210. Вып. 1. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1892. Л. 220–223. См. также: *Успенский В.* Указ. соч. С. 101.

- <sup>9</sup> «Златая цепь» редакций II-д, III-1, III-3 по Крутовой (*Крутова М.С.* «Златая цепь» как тип сборника // Литература Древней Руси. Источниковедение. Сб. науч. тр. Л.: Наука, 1988. С. 54. Табл. 2. № 74; *Она же.* Сборники «Златая цепь» в русской письменности // Методическое пособие по описанию славянорусских рукописей для Сводного каталога рукописей, хранящихся в СССР. Вып. 5. Ч. 1. Новосибирск: Ин-т ист., филос. и филол. СО АН СССР, 1990. С. 21 [№ 61], 70 [№ 50]). Списки с XV в.
- <sup>10</sup> 31 июля. Успенский список: ГИМ. Син. 996. Л. 1032г – 1033б (в Софийском и Царском списках «Златой цепи» нет).
- <sup>11</sup> В составе «Александрии» II редакции в Еллинском летописце и Хронографе Русском (*Полов А.* Обзор Хронографов русской редакции. Вып. 1. М.: Тип. Лазаревск. ин-та, 1866. С. 79–80, 122; *Истрин В.* Александрия русских хронографов. М.: Универс. тип., 1893. Прил. 2. С. 153–154; Летописец Еллинский и Римский. Т. 1. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 85–178; Т. 2. СПб.: Дмитрий Буланин, 2001. С. 23–41, 160–163; Полное собрание русских летописей [далее – ПСРЛ]. Т. 22. Ч. 1. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1911. С. 192–193; Ч. 2. Пг.: Тип. М.А. Александрова, 1914. С. 13–14).
- <sup>12</sup> РГБ. Ф. 178 (Муз.). № 3146. Л. 166 об., 168.
- <sup>13</sup> Иногда полной статьи Епифания нет (см., например: БАН, Арх. Д. 446. Л. 108–109); в разделе на КА [Камы] – лишь названия камней по Епифанию, каждый связывается с колена начальниками и апостолами. Разделенные статьи о каждом камне по Епифанию – на своих алфавитных местах.
- <sup>14</sup> *Баталин Н.И.* Древнерусские азбуковники. Воронеж: Тип. Н.Д. Гольдштейн, 1874. С. 17, 62; *Карпов А.* Указ. соч. № 13. С. 39 и сл., 167–168; *Ковтун Л.С.* Азбуковники XVI–XVII вв. (старшая разновидность). Л.: Наука, 1989. С. 214–216.
- <sup>15</sup> См. иллюминированный экземпляр Острожской Библии РГБ, МК, Инв. № 1461 (*Немировский Е.Л.* Иллюминированный экземпляр Острожской Библии 1581 г. с рукописными дополнениями // Труды Отдела древнерусской литературы Института русской литературы [далее – ТОДРЛ]. Т. 38. Л.: Наука, 1985. С. 447).
- <sup>16</sup> Так, статья «О вѣ камыкоу» входила в состав источников «Повести временных лет» (*Шахматов А.А.* Повесть временных лет и ее источники // ТОДРЛ. Т. 4. М.; Л.: Изд-во Акад. наук, 1940. С. 80); ее влияние прослеживается в «Сказании об Индейском царстве» (*Истрин В.М.* Сказание об индийском царстве // Древности: Труды славянской комиссии Московского археологического общества. Т. 1. М., 1895. С. 38) и в русских списках «Христианской топографии» Индикоплова (*Пиотровская Е.К.* «Христианская Топография Козьмы Индикоплова» в древнерусской письменной традиции. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. С. 95). О трактате Епифания см. также: *Макеева И.И.* Об истоках одного чтения в трактате Епифания Кипрского о двенадцати драгоценных камнях // Новейшие направления лингвистики: Тезисы Всесоюзной школы-конференции. М. [Б. и.]

1989. С. 98–100; *Макеева И.И.* Названия драгоценных камней в трактате Епифания Кипрского // *Источники по истории русского языка XI–XVII вв.* М.: Наука, 1991. С. 72–78.
- <sup>17</sup> PG 89. Στλ. 588.
- <sup>18</sup> PG 43. Στλ. 297.
- <sup>19</sup> *Епифаний Кипрский*. Указ. соч. С. 269.
- <sup>20</sup> “Sapphirus lapis dicitur in modum purpureae” (PG 43. Col. 333). См. также армянский перевод: *Blake R.P., Vis H. de.* Epiphanius de Gemmis: The Old Georgian Version and the Fragments of the Armenian Version. L.: Christophers, 1934. P. 200–201, 218–219; см. грузинский перевод – *Джанашвили М.Г.* Драгоценные камни, их названия и свойства. Тифлис: Упр. Кавказского учеб. окр., 1898. С. 33–35; *Blake R.P., Vis H. de.* Op. cit. P. 13, 112.
- <sup>21</sup> Кроме *оу-багъръ*, *оу-багоръ*, среди названий цветов встречаются: *оу-бълизнь*, *оу-зелень*, *оу-синь*, *оу-урьвлень*, *оу-урьмень*, *оу-урьнь* (*Miklosich F.* Lexicon Palaeoslovenico-Graeco-Latinum. Aalen: Scientia Verlag, 1977. S. 1029).
- <sup>22</sup> *Срезневский И.И.* Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам. Т. 3. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1912. Стлб. 1625.
- <sup>23</sup> *Жуковская Л.П.* Лексика Изборника 1073 г. в «Описании рукописей Синодальной библиотеки» // *Изборник Святослава 1073 г.* С. 158.
- <sup>24</sup> В словаре Фасмера: юбap – «алый, фиолетовый» (*Vasmer M.* Russisches etymologisches Wörterbuch. Bd. 3. Heidelberg: Carl Winter; Universitätsverlag, 1958. S. 466; *Фасмер М.* Этимологический словарь русского языка. Т. 4. М.: Прогресс, 1987. С. 525). Названия цветов, как видим, в сравнении со словарем Срезневского изменены. «Фиолетовый» здесь, видимо, есть попытка соединить «пурпур» Епифаниева оригинала (см. весьма широкий диапазон трактовки «пурпурного» цвета в источниках, например: *Georges K.E.* Ausführliches lateinisch-deutsches Handwörterbuch. 2. Bd. Leipzig: Hahn'sche Verlags – Buchhandlung, 1869. Col. 1176–1177) с традиционными представлениями о «сапфире» как синем камне (с оглядкой и опорой на второе значение у Срезневского). Попытка эта сделана, однако, без учета: а) особенностей славянского перевода трактата Епифания, сделанного в сокращенной версии последнего, в котором отсутствуют некоторые детали, в том числе фрагмент о дающем пурпур моллюске; б) особенностей славянской традиции, не имевшей точных представлений ни о пурпуре, ни о «сапфире» (см. ниже); в) отсутствия слова «~~нъ~~багъ» где-либо кроме трактата св. Епифания. NB: установлено, что один из видов улиток-багрянок (*Murex truncatulus*), действительно, дает «пурпур» голубовато-фиолетового цвета (*Zideman I.* 3600 Years of Purple-Shell Dyeing: Characterisation of Hyacinthine Purple (Tekhelet) // *Historic Textile and Paper Materials: Conservation and Characterization // Advances in Chemistry.* 1986. № 212. P. 187–198; *Zideman I.* The Biblical Dye Tekhelet and its Use in Jewish Textiles // *Dyes in History and Archaeology.* 2008. Vol. 21. P. 36–44). Нельзя исключить, что именно такой пурпур и имел в виду св. Епифаний, о чем, однако, едва ли могли знать славяне.

- <sup>25</sup> В настоящее время в минералогии сапфирами называют синие корунды; в ювелирном деле (тжж. торг.) – корунды всех цветов *кроме* красного (см.: *Штрюбель Г., Циммер З.Х.* Минералогический словарь. М.: Недра, 1987. С. 361).
- <sup>26</sup> В списках Изборника и в сборниках, близких по составу: *оубагъръ* – Athos, Chil. slav. 382 (*Лавров П.А.* Апокрифические тексты // Сборник Отделения русского языка и словесности Имп. Акад. наук. Т. 67. № 3. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1899. С. X); ГИМ. Барс. 309. Л. 158 об.; РГБ. Ф. 256. № 6. Л. 163 об.; РГБ. Ф. 113. № 496. Л. 50 об.; РГБ. Ф. 292. № 66. Л. 199; РНБ. Кир.-Бел. 5/1082. Л. 251 об.; РНБ. Сол. 86/86. Л. 203; РНБ. QI.208. Л. 131; *багъръ* – РГБ. Ф. 209. № 108. Л. 140; РГБ. Ф. 98. № 745. Л. 143 об.; *оубагъръ* – РНБ. Кир.-Бел. 75/1152. Л. 222 б; ГИМ. Син. 561. Л. 285; БАН. 33.8.15. Л. 143; ГИМ. Единоверч. 34. Л. 233 об. В иных: *оубагъръ* – в Хронографе XVI в. (*Miklosich F.* Op. cit. S. 1029); *юбагъ* – в сборнике XV в.: РГБ, ТСЛ. 704. Л. 453; в сборнике «Златая цепь» (II-д ред.): *жагъръ* – РГБ. Ф. 209. № 746. Л. 192; *ябагъръ* – ГИМ. Син. 1001. Л. 308; *абагъръ* – РГБ. ТСЛ. 214. Л. 309.
- <sup>27</sup> *Ковтун Л.С.* Символика в азбуконниках // ТОДРЛ. Т. 38. Л.: Наука, 1985. С. 222. Примеч. 38.
- <sup>28</sup> БАН. 33.9.1. Л. 273–275; Тихонр. 338. Л. 152; Сол. № 18/18, Л. 248–249. На полях – ссылка на Апокалипсис.
- <sup>29</sup> Л.С. Ковтун, отмечая замещение в рукописи в Сол. 18/18 трактата св. Епифания выдержкой из св. Андрея (см.: *Ковтун Л.С.* Символика в азбуконниках. С. 227), не делает из этого никаких выводов (?).
- <sup>30</sup> Великие Минеи четьи, собранные Всероссийским митрополитом Макарием. Сентябрь, дни 25–30. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1883. Стлб. 1787–1788 (26/IX). Древнейший список – БАН. Никольск. 1 (XIII в.).
- <sup>31</sup> При описании Небесного Иерусалима сказано, что 12 оснований его стены имели на себе имена 12 апостолов (Откр. 21: 14) и были украшены камнями; св. Андрей связывает каждый с апостолами поименно.
- <sup>32</sup> В «Библии Геннадия» 1499 г. текст Апокалипсиса взят из комментария св. Андрея с удалением толкований; во фрагменте о камнях – толкование оставлено (Русская Библия. Библия 1499 года и Библия в Синодальном переводе: В 10 т. Т. 8. М.: Новоспасский монастырь, 1992. С. 502; *Горский А.В., Невоструев К.И.* Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки. Отдел I. М.: Синод. тип., 1855. С. 157–158). В Острожской Библии толкование удалено.
- <sup>33</sup> Переиздано с толкованием Златоуста на Деяния: М., 1712; М., 1768 (*Гусева А.А.* Свод русских книг кирилловской печати XVIII в. типографий Москвы и Санкт-Петербурга и универсальная методика их идентификации. М.: Индрик, 2010. № 416–417. С. 133–135).
- <sup>34</sup> БАН. 33.9.1 – 7766 словарных статей (черновой список с исправлениями и добавлениями); Тихонр. 338 – 8177 статей; Сол. 18/18 – 16 110 статей (см.: *Левичкин А.Н.* К истории русской лексикографии середины XVII в.: изменение типа

азбучного тезауруса: Дис. ... канд. филол. наук. СПб., 1999. С. 147). О рукописи Сол. 18/18 см.: *Панченко О.В.* Хронограф Сергия Шелонина // Книжные центры Древней Руси: Книжное наследие Соловецкого монастыря. СПб.: Наука, 2010. С. 364–369; *Сапожникова О.С.* «Азбуковник» Сергия Шелонина и полемическая тетрадь в его составе // Там же. С. 268–275; *Левичкин А.Н.* Указ. соч. С. 56–63.

<sup>35</sup> *Ковтун Л.С.* Азбуковники XVI–XVII вв. С. 10.

<sup>36</sup> О нем см.: *Кукушкина М.В.* Монастырские библиотеки Русского Севера. Л.: Наука, 1977. С. 98–102; *Левичкин А.Н.* Указ. соч. С. 28–67; *Сапожникова О.С.* Соловецкий книжник Сергей Шелонин (краткий обзор деятельности) // ТОДРЛ. Т. 51. СПб.: Дмитрий Буланин, 1999. С. 377–384; *Она же.* Русский книжник XVII в. Сергей Шелонин: Редакторская деятельность. СПб.: Альянс-Архео, 2010.

<sup>37</sup> Описания по Епифанию в БАН. 33.9.1, Тихонр. 338 и Сол. 18/18 даны и для остальных камней из числа двенадцати, каждое на своем алфавитном месте; имени Епифания и отсылок к его трактату в этих статьях нет. Статьи те же, с небольшими пропусками и перестановками; есть статьи и о других камнях.

<sup>38</sup> БАН. 33.9.1. Л. 61; Тихонр. 338. Л. 31 об.; Сол. 18/18. Л. 54.

<sup>39</sup> БАН. 33.9.1. Л. 63 (аки пламень съло); Тихонр. 338. Л. 33 об.; Сол. 18/18. Л. 57 об. (цвѣтъ вѣшневъ). В БАН. 33.9.1 в статье о берилле («вириллѣ») редактор зачеркивает «изекръ», вписывает сверху вариант, зачеркивает и его, и наконец останавливается на варианте «пѣстръ» (л. 127 об.), но в Тихонр. 338 и Сол. 18/18 возвращается к первоначальному чтению (Вири, л. 66–66 об. и 114 соответственно). В БАН. 33.9.1 в статье об ониксе этот камень отождествляется с хризопразом: Онѣхѣонѣ, то. камень хрисопразѣ. образѣ рѣсъ (л. 374); в Тихонр. 338 и Сол. 18/18 этого добавления нет, но есть другие; изменяется название камня и указание на цвет: Онѣ свѣтѣ велии. ѧ величествомъ с ноготъ члѣч, а коплѣю егѣ шпанскогѣ корола въ державѣ, въ кашгалѣнскомъ княжествѣ (Сол. 18/18. Л. 208).

<sup>40</sup> В списке БАН. 33.9.1: «сѣдониѣъ» зачеркнуто, на поле – «ахатиѣ». В отдельной статье про «ахатиѣ» (из Епифания, л. 61) на поле – «сѣдониѣъ».

<sup>41</sup> Об изменениях названий камней в азбуковниках см.: *Макеева И.И.* Об истоках одного чтения в трактате Епифания Кипрского о двенадцати драгоценных камнях. С. 100; *Она же.* Названия драгоценных камней в трактате Епифания Кипрского. С. 76–78.

<sup>42</sup> В БАН. 33.9.1 этого дополнения еще нет (л. 234).

<sup>43</sup> «Агатес камень есть. коз(мо)граф(ия). гл(ава). м̄. агагатоць, и ахатис, онже. чернь и свѣтель. а аще бдет зазжен, и он и в водѣ горить. а гасят его маслом всакимъ <...> а находят его в аглинском королевствѣ...» (Сол. № 18/18. Л. 54). Ср.: «Англинское и Шкодское государство <...> Въ томъ государствѣ родится камень гагатесъ, которой въ водѣ горить, а масломъ деревянымъ гасять его» (*Попов А.Н.* Изборник славянских и русских сочинений и статей, внесенных в хронографы русской редакции. М.: Тип. А.И. Мамонтова и К°, 1869. С. 483).

<sup>44</sup> Греческое произведение XII в.; появляется на Руси, вероятно, не ранее последней четверти XV в. (см.: *Турилов А.А.* Южнославянские переводы XIV–XV вв. и корпус переводных текстов на Руси // *Вестник церковной истории.* 2010. № 1–2 (17–18). С. 149–150). Существует в двух редакциях (по В.М. Истрину); первая – в Александрии Хронографической второй редакции (в хронографах и Летописце Еллинском и Римском второй редакции); в сербском списке НБКМ 771 (381) третьей четверти XV в., л. 194–200 об. (издание: *Сперанский М.Н.* Сказание об Индейском царстве // *Известия Отделения русского языка и словесности Академии наук.* 1930. Т. 3. Кн. 2. С. 461–464; Софијска илустрована Александрида. Београд: Нар. б-ка Србије, Нар. б-ка «Кирил и Методий», 1987); в списке начала XVII в. – Погод. 1612, л. 87 об.–96 (*Сперанский М.Н.* Указ. соч. С. 457–460).

Списки второй редакции многочисленны; два – конца XV в.: РНБ. Кир.-Бел. 11/1088. Л. 198–204; РГБ. Ф. 113 (Волок.) № 309 (667). Л. 1–7; остальные – XVII–XIX вв. Списки и издания: *Сперанский М.Н.* Указ. соч. С. 370–374; Древнерусская повесть / Сост. В.П. Адрианова-Перетц, В.Ф. Покровская. М.; Л.: Изд-во Акад. наук, 1940. Вып. 1. С. 78–83.

<sup>45</sup> *Бобров А.Г.* «Сказание об Индийском царстве» в версии Ефросина Белозерского // *ТОДРЛ.* Т. 59. СПб.: Наука, 2008. С. 290.

<sup>46</sup> *Истрин В.М.* Сказание об индийском царстве. С. 70.

<sup>47</sup> ПСРЛ. Т. 22. Ч. 1. С. 207; Ч. 2. С. 27.

<sup>48</sup> *Сперанский М.Н.* Указ. соч. С. 458, 459.

<sup>49</sup> Видимо, отголосок древних описаний «сапфира» с золотыми блестками у Теофраста (*Theophr. De lapid.* 23) и вслед за ним Плиния (*Plin. Nat. hist.* XXXIII, 68; XXXVII, 139). В виду имелась скорее всего ляпис-лазурь с вкраплениями пирита (*Theophrastus on Stones: Introduction, Greek text, English translation, and commentary by E.R. Caley, J.F.C. Richards.* Columbus, Ohio: Ohio State Univ., 1956. P. 136–137; *Теофраст.* О камнях / Вступ. ст., пер. с древнегреч. и коммент. А.А. Россиуса // *Вестник древней истории.* 2005. № 3. С. 315, 321). См. у Плиния же упоминание о пурпурном «сапфире»: “*Sapphironum quae cum purpura, optimaе apud Medos*” (*Plin. Hist. nat.* XXXVII. 139: Каия Секунда Плиния Естественная история ископаемых тел. С. 290–291).

<sup>50</sup> РГБ. Ф. 17. № 41. Л. 411–422; № 960. Л. 139–143; Ф. 247. № 10. Л. 234–238; № 802. Л. 208–210 об.; Ф. 722. № 281. Л. 240 об. – 249; Ф. 732. № 246. Л. 202–207 об.; № 452. Л. 213–216 об.; № 876. Л. 176–182; ГИМ, Щук. 25. Л. 372–379 об. Трактат Епифания также сопровождает Толковый Апокалипсис южнославянской редакции в списках XV–XVI вв.: *Трифопова Ив.* Южнославянската редакция на Тълковния апокалипсис // *Palaeoslavica.* 2014. № 22 /1. С. 124–125.

<sup>51</sup> Также *самфиръ*, *сампфиръ*, *санфиръ*, *самфуръ* и др. См.: *Аксентон Ю.Д.* «Дорогие камни» в культуре Древней Руси. С. 202, XXV; *Словарь русского языка XI–XVII вв.* Вып. 23. М.: Наука, 1996. С. 54–55. Различные формы – *σαπφειρος*, *σαμφιρος* – были уже в греческом (*Ducange C.* *Glossarium mediae et infimae graecitatis.* Т. 2.

- Lugduni: Apud Anissoniorum, Joannis Posuel et Claudii Rigaud, 1688. Col. 1330). Интересно, что среди произведений, в которых встречается форма «σάφρος», Дюканж называет все тот же трактат св. Епифания.
- <sup>52</sup> Самое раннее упоминание, видимо, в «Сказании о Вавилоне граде», составленном в конце XIV – начале XV в. См.: Повести о Вавилонском царстве // Летописи русской литературы и древности, издаваемые Николаем Тихонравовым. М.: Тип. Грачева и К<sup>о</sup>, 1861. Т. 3. Кн. 5. Отд. 3. С. 32; *Скрипиль М.О.* Сказание о Вавилоне граде // ТОДРЛ. Т. 9. М.; Л.: Изд-во Акад. наук, 1953. С. 143. О нем см.: *Дробленкова Н.Ф.* Сказание о Вавилоне // ТОДРЛ. Т. 41. Л.: Наука, 1988. С. 124–128. Списки и издания: Древнерусская повесть. С. 96–105.
- <sup>53</sup> В славянском полном переводе (редакции по: *Вилкул Т.Л.* Книга Исход: Древнеславянский полный (четий) текст по спискам XIV–XVI вв. М.: Квадрига, 2015): а) в Хронографической редакции: *ї видѣша мѣсто їдеже стоаше ту гѣ. ї по ногамъ его аки камыкъ сапфйру ї аки образъ у тѣверди нѣнзла чистотою* (РГБ. ТСЛ 1. Л. 78 в–г; то же: РГБ. ТСЛ 45. Л. 81); б) в русской редакции: *ї видѣша мѣсто їдеже стоаше бѣ илвѣ...* далее пропуск до конца фразы (РГБ. ТСЛ 44. Л. 72 об.; РГБ, МДА. 12. Л. 79 об.; БАН. Доброхот. № 13. Л. 67 об.; в Библии Геннадия (ГИМ. Син. 915) фраза пропущена целиком (л. 48), как и в Лицевом летописном своде (ГИМ, Муз. 358)); в) в южнославянской редакции 24-я глава пропущена вся (*Вилкул Т.Л.* Указ. соч. С. 33, 39, примеч. 119).
- <sup>54</sup> *Пичхадзе А.А.* Книга «Исход» в древнеславянском Паримейнике // Ученые записки Российского православного университета ап. Иоанна Богослова. Вып. 4. М.: РПУ ап. Иоанна Богослова, 1998. С. 6–7; *Вилкул Т.Л.* Указ. соч. С. 364–366.
- <sup>55</sup> В произведениях древнерусской оригинальной и переводной литературы XI–XV вв. насчитывают 36 названий камней, но «более половины их представляет собой... термины, употребляемые в литературе, но не имеющие за собой реальных представлений. Главным образом это относится к камням, упоминаемым в переводных произведениях. Формирование своей, относительно устойчивой номенклатуры происходит на Руси только в XVI в.» (*Аксентон Ю.Д.* «Дорогие камни» в культуре Древней Руси. С. 127–128. Табл. XII; *Он же.* Сведения о драгоценных камнях в Изборнике Святослава 1073 г. и некоторых других памятниках. С. 289).
- <sup>56</sup> *Сахаров И.П.* Русская Торговая книга. СПб.: Тип. Я. Трея, 1851. С. 17–19; *Савватов П.* Описание старинных русских утварей, одежд, оружия, ратных доспехов и конского прибора. СПб.: Тип. Акад. наук, 1896. С. 47–50.
- <sup>57</sup> См. описи монастырей: Соловецкого 1514, 1549, 1570, 1582 гг. (Описи Соловецкого монастыря XVI в.: Комментированное издание. СПб.: Дмитрий Буланин, 2003. С. 29–169); Иосифова Волоколамского 1545 г. (*Голубцов А.П.* Сборник статей по литургике и церковной археологии. Сергиев Посад: Тип. Св.-Троицк. Сергиевой лавры, 1911. С. 119–127); Антониева Сийского 1556 г. (*Макарий, еп.* Исторические сведения об Антониевом Сийском монастыре // Чтения в Имп. Обществе Истории и Древностей Российских при Московском университете [далее – ЧОИДР]. М.: Тип. Московского ун-та, 1878. Кн. 3. С. 7–14) и 1597 г.

- (БАН, Арх. Д. 375. Л. 3–62); Костромского Ипатьева 1595 г. (*Соколов М.И.* Переписные книги Костромского Ипатьевского монастыря 1595 г. // ЧОИДР. М.: Тип. Московского ун-та, 1890. Кн. 3: Материалы исторические. С. 1–60); Кирилло-Белозерского 1601 г. (Опись строений и имущества Кирилло-Белозерского монастыря 1601 г.: Комментированное издание. СПб.: Петерб. востоковедение, 1998); Саввина Сторожевского 1667, 1676, 1677 гг. (Описи Саввина Сторожевского монастыря XVII в. М.: Археогр. центр, 1994); Дионисиева Глушицкого 1683 и 1775 гг. (Переписные книги вологодских монастырей XVI–XVIII вв. Вологда: Древности Севера, 2011. С. 202–230); Павлова Обнорского 1654 г. (Там же. С. 272–299), 1701–1702 гг. (*Шамина И.Н.* Опись имуществ вологодского Павлова Обнорского монастыря 1701–1702 гг. // Вестник церковной истории. 2010. № 1–2 (17–18). С. 17–107); Корнильева Комельского 1657 г. (Описная книга Введенского Корнильево-Комельского монастыря переписи В.Г. Данилова-Домнина, составленная при передаче монастыря игумену Рафаилу и келарю Александру 2 декабря 1657 г. // Городок на московской дороге. Вологда: Ардвисура, 1994. С. 130–169); Ферапонтова Белозерского 1665 г. (РНБ. Q. IV. 398) и 1751 г. (РНБ, F. IV. 752). Описи соборов: Московского Успенского (Описи Московского Успенского собора, от начала XVII в. по 1701 г. включительно // Русская историческая библиотека [далее – РИБ]. Т. 3. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1876. Кол. 295–874); Сольвычегодского Благовещенского 1579 г. (Строгановские вклады в Сольвычегодский Благовещенский собор по надписям на них. СПб.: Тип. А. Траншель, 1886. С. 19–104); Ростовского Успенского 1691 г. (и архиерейского дома) (Опись Ростовского архиерейского дома 1691 г. // Сообщения Ростовского музея. 2014. Вып. 20. С. 192–205); Новгородского Софийского (Описи Новгородского Софийского собора XVIII– начала XIX в. М.; Л.: Ин-т истории СССР, 1988. Вып. 1–3). Опись имущества новгородского Архиерейского дома середины XVII в. (Опись имущества новгородского Архиерейского дома в половине XVII в. // Известия Имп. Русского Археологического общества. Т. 5. Вып. 2. СПб.: Тип. Акад. наук, 1863. Кол. 96–114, 114–128).
- <sup>58</sup> *Викторов А.* Описание записных книг и бумаг старых дворцовых приказов 1584–1725 г. Вып. 1. М.: Тип. С.П. Архипова и К<sup>о</sup>, 1877. С. 1–52, 187–232; *Успенский А.* Записные книги и бумаги старинных дворцовых приказов: Документы XVIII–XIX вв. бывшего Архива Оружейной палаты. М.: Печатня А.И. Снегиревой, 1906. С. 1–25.
- <sup>59</sup> Описи казны: келейной (Опись келейной казны патриарха Филарета Никитича. 1630, августа 26 // РИБ. Кн. 3. СПб.: Тип. Имп. Акад. наук, 1876. Кол. 875–1000), ризной (*Викторов А.Е.* Обзорение старинных описей Патриаршей ризницы. М., 1875; *Он же.* Опись Патриаршей ризницы 1631 г. М.: Универс. тип., 1875), домово́й (Переписная книга домово́й казны патриарха Никона, составленная в 7166 (1658) году по повелению царя Алексея Михайловича // Временник Имп. московского Общества Истории и Древностей Российских [далее – ВОИДР]. Кн. 15. М.: Универс. тип., 1852. С. 1–136: Материалы).



- Императорским регалиям, Коронным бриллиантовым вещам, камням и жемчугам» 1865 г. № 3, 105, 107–124 (РГИА. Ф. 468. Оп. 43. Д. 1027. № 3, 105, 107–124). См. также: Древности Российского государства, изданные по Высочайшему повелению. Отд. II: Древний чин царский, царские утвари и одежды. М.: Тип. А. Семена, 1851. С. 14 («сафирь алмазной грани»), 38 («сафирь»), 5, 13, 14, 32, 38, 47, 51, 64, 71 («яхонтъ лазоревъ»). В «Горном словаре» Спасского – «сафирь, сафирь» (*Спасский Г.И.* Горный словарь. Ч. 2. М.: Тип. Н. Степанова, 1842. С. 209–210; Ч. 3. М.: Тип. Н. Степанова, 1843. С. 163).
- <sup>70</sup> *Пыляев М.И.* Указ. соч. С. 347. См. также: Опись московской Оружейной палаты. Ч. 1. М.: Тип. Об-ва распространения полезных книг, 1884. № 35. С. 15; № 42. С. 17; № 43. С. 18; № 60. С. 21; № 64. С. 27; № 66. С. 30 и др.
- <sup>71</sup> См., например: *Олсуфьев Ю.А.* Опись древнего церковного серебра б. Троице-Сергиевой лавры. Сергиев: Изд. Гос. ист.-худ. музея, 1926. С. 93, 96–99. Точно так же у ювелиров сохранялось старое русское название рубина: красный, или червчатый, яхонт (*Яковлева О.Я.* О названиях полудрагоценных камней в Московской Руси // Труды института истории естествознания и техники. Т. 3. М.: Изд. АН СССР, 1955. С. 211–215. С. 211, примеч.).
- <sup>72</sup> См., например: *Стерлигова И.А.* Небесная красота и земная слава: Сапфир в культуре средневековой Руси. М.: Гос. ист.-культ. музей-заповедник «Московский Кремль», 2012. Фото на с. 15, 24, 26, 28, 30, 31.
- <sup>73</sup> Достоверные сообщения о резьбе по сапфиру на Руси появляются в XVII в., например: «...маяя в 13-й ден сей яхонтъ Государь отдал в Золотой приказ... в перстень резат печат» (*Кологривов С.Н.* Указ. соч. С. 85). Но известно, что здесь работали и иноземные ювелиры, и у меня нет надежных сведений, что резьбой по яхонтам систематически занимались в это время и русские мастера.
- <sup>74</sup> Правда, подобные случаи мне неизвестны. Так, в Посольской книге по связям с Грецией 1588–1594 гг. упоминаний о «сапфире» нет, хотя и зафиксирован привоз резного камня с изображением мчц. Марины (Посольская книга по связям России с Грецией [православными иерархами и монастырями] 1588–1594 гг. М.: Ин-т истории СССР, 1988. С. 29); видимо, имеется в виду сапфировая камея, хранящаяся в ГИМ, инв. 77586 (*Стерлигова И.А.* Небесная красота и земная слава. С. 28, фото).
- <sup>75</sup> Известны случаи, когда при описании заграничных изделий на иноземный же манер называли и другие камни, см. в шкатальных книгах XVII в.: «запона золота фрязское дело... в ней алмазец... да яхонтиць да *спинел* червчатый» (курсив мой. – Д. Х.) (*Кологривов С.Н.* Указ. соч. С. 48, 70). Иногда указания на заграничную работу нет: «коробочка в ней три камени опалы обняты золотомъ» (Там же. С. 98); см. также: «яхонтъ лазорев по немецки лумпъ скатен продолговат» (Там же. С. 122).
- <sup>76</sup> Обычно все же резные сапфиры называли «яхонтами». Так, в описи кремлевского Успенского собора 1627 г.: «икона золота, в ней яхонт лазорев, на яхонте резан образ Николы Чюдотворца» (Описи Московского Успенского собора, от

начала XVII в. по 1701 г. включительно. Кол. 393); в шкатульных книгах XVII в. «перстен золот ... в нем яхонть лазорев кругловат на нем резана печат лев»; «крестъ золотъ с мощами а в немъ среди креста в гнезде камен яхонть лазоревъ а на немъ вырезано образ Пречистые» (*Кологривов С.Н.* Указ. соч. С. 46, 128). Впрочем, возможно, здесь имеются в виду камни русской работы (или вырезанные иноземным мастером уже здесь); названия камня на иноземный манер в таком случае ожидать не приходится.

- <sup>77</sup> Опись домашнему имуществу царя Ивана Васильевича по спискам и книгам 7090 и 7091 гг. // ВОИДР. Кн. 7. М.: В универ. типогр., 1850. Отд. 3. Смесь. С. 6. Единственный известный мне случай упоминания «сапфира» в связи с реальными предметами плюс указание на синий цвет.
- <sup>78</sup> ПСРЛ. Т. 13. СПб.: Тип. И.Н. Скороходова, 1904. С. 90; Т. 20: Вторая половина. СПб.: Тип. М.А. Александрова, 1914. С. 427.
- <sup>79</sup> Опись домашнему имуществу царя Ивана Васильевича по спискам и книгам 7090 и 7091 гг. С. 4, 5, 6, 21, 25 и др.
- <sup>80</sup> *Мартынова М.В.* Московская эмаль XV–XVII вв. М.: Гос. ист.-культ. музей-заповедник «Московский Кремль», 2002. Кат. 13. С. 40–41; Византийские древности: Произведения искусства IV–XV вв. в собрании Музеев Московского Кремля. М.: Пинакотека, 2013. С. 224–225. Кат. 36.
- <sup>81</sup> Об истории креста см.: *Стерлигова И.А.* История одного заблуждения, или О подлинной панагии царицы Евдокии Лукьяновны, обнаруженной в Новгороде // Новгородский архивный вестник. 2007. № 6. С. 113–115. Ил. 2; см. также: *Стерлигова И.* Византийские святыни и драгоценности московских государей // Наше наследие. 2010. № 93–94. С. 17–18; *Она же.* Небесная красота и земная слава. С. 24–25, фото.
- <sup>82</sup> Опись домашнему имуществу царя Ивана Васильевича по спискам и книгам 7090 и 7091 гг. С. 3.
- <sup>83</sup> Есть еще сообщение Горсея о словах, будто бы сказанных Иваном IV: «... вот сапфир: я очень люблю его...» (Записки о Московии XVI в. сэра Джерома Горсея. СПб.: Суворин, 1909. С. 56; *Russia at the Close of the Sixteenth Century: Comprising, the Treatise "Of the Russe Common Wealth" by Dr. Giles Fletcher; and the Travels of Sir Jerome Horsey, Knt., now for the first time printed entire from his own manuscript / Ed. by E.A. Bond. L.: Printed for the Hakluyt Society, 1856. P. LVII*). Неизвестно, однако, какой камень имелся в виду, и нет гарантии, что в точности так назвал его сам царь (хотя и в этом не было бы ничего особенно удивительного: западнические вкусы Ивана IV хорошо известны).
- <sup>84</sup> Переписная книга московского Благовещенского собора XVII в. по спискам Архива Оружейной палаты и Донского монастыря // Сборник на 1873 г., изданный Обществом древнерусского искусства при Московском Публичном музее. М.: Универ. тип., 1873. Материалы. С. 23 (втор. пагин.).
- <sup>85</sup> Словарь русского языка XI–XVII вв. Вып. 23. С. 54–55.

Романы Ф.М. Достоевского  
«Бесы» и «Братья Карамазовы»:  
к вопросу о сопоставлении

Романы Ф.М. Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы» неоднократно становились объектами филологических исследований, но чаще всего они рассматривались отдельно. На примере сопоставления эпиграфов, лексики, отдельных эпизодов, финалов двух романов в статье проясняется необходимость сравнительного анализа произведений, для поэтики которых характерна предельная взаимосвязь реального и ментального, материального и духовного.

*Ключевые слова:* Достоевский, «Бесы», «Братья Карамазовы», поэтика, эпиграф, эпизод, финал.

Романы Ф.М. Достоевского «Бесы» и «Братья Карамазовы» являются знаковыми произведениями не только для творчества писателя, но и для русской литературы в целом. Несмотря на многообразие работ, посвященных творчеству писателя, внимание исследователей-достоевистов в основном сосредоточено либо на анализе конкретного произведения<sup>1</sup>, либо на непдробном (в силу объема текстов) раскрытии отдельной проблемы на материале всего романного пятикнижия<sup>2</sup>. Между тем специфика художественного пространства, особенности композиции и повествовательной манеры, метафорической роли языка и тематика произведений дают основание для сопоставления и сравнения двух романов. В статье мы более подробно остановимся на сопоставлении эпиграфов с романом целым «Бесов» и «Братьев Карамазовых» (на примере отдельных эпизодов); особый акцент будет сделан на прояснении структуры сцены прощания в романах – завершения одной из сюжетных линий, являющейся финалом в романе «Братья Карамазовы», и финалом преступной деятельности группы Верховенского.

Многие исследователи Достоевского (в частности, Т.А. Касаткина, Л.И. Сараскина) определяли вопрос, на который писатель стремился ответить в своем творчестве, как вопрос существования Бога. По-разному отвечают на этот вопрос и герои романов «Бесы» и «Братья Карамазовы», во многом определяя две различные модели художественного мира произведений. «Бесы» – это мир без Бога, мир, в котором бог изгоняется еще в начале произведения<sup>3</sup>, в поэме Степана Трофимовича Верховенского; «Бесы» есть попытка ответить на вопрос «как жить без Бога?». «Братья Карамазовы» во многом определяются борьбой веры и безверия, где «дьявол с Богом борется, а поле битвы – сердце людей»<sup>4</sup>.

Общность поэтики романов проявляется не только в заветном вопросе о существовании Бога и его соотносительности с миром человека. Прежде всего это относится к эпиграфам, взятым из Священного Писания – Евангелия от Луки («Бесы») и Евангелия от Иоанна («Братья Карамазовы»). Эпиграф из «Бесов» дословно приводится в самом романе, когда тот самый отрывок из Евангелия по просьбе больного Степана Трофимовича зачитывает Софья Матвеевна незадолго до его смерти (любопытно, что не кто иной, как хроникер определил это место из Евангелия эпиграфом к «своей хронике»). Приведем весь эпиграф к роману:

Тут на горе паслось большое стадо свиней, и они просили Его, чтобы позволил им войти в них. Он позволил им. Бесы, вышедши из человека, вошли в свиней; и бросилось стадо с крутизны в озеро и потонуло. Пастухи, увидя случившееся, побежали и рассказали в городе и по деревням. И вышли жители смотреть случившееся и, пришедши к Иисусу, нашли человека, из которого вышли бесы, сидящего у ног Иисусовых, одетого и в здравом уме, и ужаснулись. Видевшие же рассказали им, как исцелился бесновавшийся.

Евангелие от Луки. Глава VIII, 32–36<sup>5</sup>.

Прослушав цитату, герой только уповает на будущее исцеление России:

Эти *бесы*, выходящие из больного и входящие в свиней, – это все язвы, все миазмы, вся нечистота, все *бесы* и все *бесенята*, накопившиеся в великом и милом нашем больном, в нашей России, за века, за века! Oui, cette Russie, que j'aimais toujours. Но великая мысль и великая воля осенят ее свыше, как и того безумного *бесноватого*, и выйдут все эти *бесы*, вся нечистота, вся эта мерзость, загноившаяся на поверхности... И сами будут проситься войти в свиней. Да и вошли уже, может

быть! Это мы, мы и те, Петруша... et les autres avec lui, и я, может быть, первый, во главе, и мы бросимся, безумные и *взбесившиеся*, со скалы в море и все потонем, и туда нам дорога, потому что нас только на это ведь и хватит. Но больной исцелится и «сядет у ног Иисусовых»... и будут все глядеть с изумлением («Бесы», с. 638–639). (Здесь и далее в цитатах Ф.М. Достоевского курсив мой. – М. Б.).

Как нам представляется, эпиграф к «Бесам» лишь отчасти актуализируется в тексте, поскольку в романе нет «исцеления» беснованного, а напротив, в нем воплощается одержимость всеобщей идеей разрушения и социализма при верховенстве обмана и насилия, существование героев протекает на грани сумасшествия, жизнь и смерть становятся вызовом Богу. Бесовство проникает в кружки, в жизнь города, страны, более того, оно выходит за ее пределы и в финале не находит исхода: в каноническом тексте главный «бес» Петр Верховенский бежит за границу (тем самым показывая изворотливость бесовского ума и живучесть анархической идеи), а во многом трагический герой Николай Ставрогин, с которым могла бы быть связана надежда на исцеление, вешается.

Другой же эпиграф к роману из «Бесов» Пушкина вполне актуализируется в тексте, можно даже сказать, что весь роман и есть иллюстрация к выбранным пушкинским строкам:

Хоть убей, следа не видно,  
Сбились мы, что делать нам?  
В поле бес нас водит, видно,  
Да кружит по сторонам.  
.....  
Сколько их, куда их гонят,  
Что так жалобно поют?  
Домового ли хоронят,  
Ведьму ль замуж выдают?  
(«Бесы», с. 5).

Вьюга, заставшая пушкинских путников в дороге и сбившая их с пути, в «Бесах» становится «вихрем», что неоднократно (девять раз)<sup>6</sup> эксплицируется на протяжении всего романа:

Деятельность Степана Трофимовича окончилась почти в ту же минуту, как и началась, – так сказать, от «*вихря сошедшихся обстоятельств*». И что же? Не только «*вихря*», но даже и «*обстоятельств*» совсем потом не оказалось, по крайней мере в этом случае («Бесы», с. 8);

...он тогда самбициозничал и с особенною поспешностью распорядился уверить себя раз навсегда, что карьера его разбита на всю его жизнь *«вихрем обстоятельств»* («Бесы», с. 11);

...инстинктивно и машинально, *с целым вихрем мыслей в голове*, возился он над саком и – вдруг остановился, бросил все и с глубоким стоном протянулся на диване. Он ясно почувствовал и вдруг сознал, что бежит-то он, пожалуй, бежит, но что разрешить вопрос: до или после Шатова ему придется бежать? («Бесы», с. 528);

И вот он снова подымал голову, вставал на цыпочки и шел на нее поглядеть: «Господи! Да у нее завтра же разовьется горячка, к утру, пожалуй уже теперь началась! Конечно, простудилась. Она не привыкла к этому ужасному климату, а тут вагон, третий класс, *кругом вихрь*, дождь, а у нее такой холодный бурнусик, совсем никакой одежки... И тут-то ее оставить, бросить без помощи!» («Бесы», с. 560);

*Как вихрь* бежал Шатов в Муравьиную улицу, проклиная расстояние и не видя ему конца («Бесы», с. 567);

В самоубийство Петр Степанович уже совсем теперь не верил! «Стоял среди комнаты и думал, – проходило, *как вихрь*, в уме Петра Степановича. – К тому же темная, страшная комната... он заревел и бросился – тут две возможности: или я помешал ему в ту самую секунду, как он спускал курок, или... Или он стоял и обдумывал, как бы меня убить («Бесы», с. 606);

Мужик остановил, и Степана Трофимовича общими усилиями втащили и усадили в телегу, рядом с бабой, на мешок. *Вихрь мыслей* не покидал его. Порой он сам ощущал про себя, что как-то ужасно рассеян и думает совсем не о том, о чем надо, и дивился тому. («Бесы», с. 618);

Виргинский сразу и во всем повинился: он лежал больной и был в жару, когда его арестовали. Говорят, он почти обрадовался: «С сердца свалилось», – проговорил он будто бы. Слышно про него, что он дает теперь показания откровенно, но с некоторым даже достоинством и не отступает ни от одной из «светлых надежд» своих, проклиная в то же время политический путь (в противоположность социальному), на который был увлечен так нечаянно и легкомысленно *«вихрем сошедшихся обстоятельств»* («Бесы», с. 654).

Как видим, словоупотребление лексемы «вихрь» проясняет всеобщее состояние мира в романе «Бесы», раскрывающееся через: 1) политическое явление всеобщей неустроенности, сумятицы, разрушения («вихрь сошедшихся обстоятельств»); 2) природное явление («кругом вихрь»); 3) состояние человека, связанное прежде всего с внутренним надрывом и/или переломом (скорость

мышления Липутина, Верховенского; скорость передвижения Шатова за акушеркой для жены). Безусловно, все три значения взаимопереходят друг в друга, создавая единое целое всевластия бесовской стихии. В мифологии и народном представлении славян<sup>7</sup> бесы, черти могут «насылать непогоду, метель, сами превращаются в вихрь, срывающий крыши, приносящий болезни, уносящий проклятых детей; вихри – беснующиеся черти, чертовы сваты («черт с ведьмой венчается»); если бросить в вихрь нож, он окрасится кровью»<sup>8</sup>. Вихрь связан с разгулом нечистой силы и с богопротивным браком («чертовой свадьбой», в пушкинских строках «ведьму ль замуж выдают?»). Богопротивный брак особенно важен в контексте пушкинской «Метели», где было задумано тайное венчание героев, но не претворившееся в жизнь. Запретные связи и тайные браки, не освященные родительским благословением, будут неоднократно происходить и в «Бесах» Достоевского (Ставрогин и Хромоножка, Ставрогин и Лиза, Ставрогин и Марья Шатова, Ставрогин и Матреша – о чем читатель узнает из главы «У Тихона»). Мифологическая составляющая, выраженная в двух эпиграфах к «Бесам», таким образом, не только открывает сильную позицию текста, но и формирует метафизическое ядро всего романа.

Эпиграф в «Братьях Карамазовых» дважды повторяется в самом тексте: в поучении Зосимы Алеше, когда старец объясняет значение своего преклонения перед Дмитрием, становящегося предсказанием будущей судьбы старшего брата Карамазовых, и в воспоминании-рассказе из молодости Зосимы о нераскаившемся убийце Михаиле, когда Евангелие от Иоанна, как и послание «К евреям», словно направляют решение «таинственного гостя» рассказать о преступлении, избавиться от сомнений и своего ада на земле. «Истинно, истинно говорю вам, если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода» («Братья Карамазовы», с. 3) – эпиграф становится важнейшим мотивом жертвенности и спасения души в романе. Интересен и тот факт, что эпиграф из «Карамазовых», предшествуя особой минуте в романе или являясь ее объяснением по прошествии, удивительным образом переплетается с «моментом истины» в главе «У Тихона»<sup>9</sup> в «Бесах». Основанием для сопоставления со спорной главой «У Тихона» является наличие этой главы в академических изданиях в приложениях, а также опыт реконструкции романа Л.И. Сараскиной с включением главы непосредственно в композицию произведения в книге «Бесы: антология русской критики»<sup>10</sup>.

«Братья Карамазовы»:

1. Но вся эта дошедшая до безобразия сцена прекратилась самым неожиданным образом. Вдруг поднялся с места старец. <...> Старец шагнул по направлению к Дмитрию Федоровичу и, дойдя до него вплоть, *опустился пред ним на колени*. <...> Став на колени, старец поклонился Дмитрию Федоровичу в ноги полным, отчетливым, сознательным поклоном и даже лбом своим коснулся земли. <...> *Слабая улыбка* чуть блестела на его губах.

– Простите! Простите все! – проговорил он, откланиваясь на все стороны своим гостям.

(«Братья Карамазовы», с. 49).

2. Показалось мне вчера нечто страшное... словно всю судьбу его выразил вчера его взгляд. Был такой у него один взгляд... так что *ужаснулся я в сердце моем мгновенно* тому, что уготовляет этот человек для себя. Раз или два в жизни видел я у некоторых такое же выражение лица... как бы изображавшее всю судьбу тех людей, и судьба их, увы, сбылась. Послал я тебя к нему, Алексей, ибо думал, что братский лик твой поможет ему. «Если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет, то принесет много плода». Запомни сие.

(«Братья Карамазовы», с. 185–186).

3. – Решайте же судьбу! – воскликнул опять.

– Идите и объявите, – прошептал я ему. Голосу во мне не хватило, но прошептал я твердо. Взял я тут со стола Евангелие, русский перевод, и показал ему от Иоанна, глава XII, стих 24:

*«Истинно, истинно говорю вам, если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно, а если умрет, то принесет много плода»*. Я этот стих только что прочитал пред его приходом

(«Братья Карамазовы», с. 201).

<...>

Вышел он. <...> С полчаса прошло, как я в слезах на молитве стоял, а была уже поздняя ночь, часов около двенадцати. Вдруг смотрю, отворяется дверь, и он входит снова. Я изумился.

– Где же вы были? – спрашиваю его.

– Я, – говорит, – я, кажется, что-то забыл... платок, кажется... Ну, хоть ничего не забыл, дайте присесть-то...

Сел на стул. Я стою над ним. «Сядьте, говорит, и вы». Я сел. Просидели минуты с две, смотрит на меня пристально и вдруг усмехнулся, запомнил я это, затем встал, крепко обнял меня и поцеловал...

*Попомни*, – говорит, – как я к тебе в другой раз приходил. *Слышишь, попомни это!* («Братья Карамазовы», с. 201).

4. – А помнишь ли, как я к тебе тогда в другой раз пришел, *в полночь*? Еще запомнить тебе велел? Знаешь ли, для чего я входил? *Я ведь убить тебя приходил!*

Я так и вздрогнул.

– *Вышел я тогда от тебя во мрак*, бродил по улицам и боролся с собою. *И вдруг возненавидел тебя до того, что едва сердце вынесло.* «Теперь, думаю, он единственный связал меня, и судия мой, не могу уже отказать от завтрашней казни моей, ибо он все знает». <...> И хотя бы ты был за тридевять земель, но жив, все равно, невыносима эта мысль, что ты жив и все знаешь, и меня судишь. *Возненавидел я тебя, будто ты всему причиной и всему виноват.* Воротился я к тебе тогда, помню, что у тебя на столе лежит кинжал. Я сел и тебя сесть попросил, и целую минуту думал. Если б я убил тебя, то все равно бы погиб за это убийство, хотя бы и не объявил о прежнем преступлении. Но о сем я не думал вовсе, и думать не хотел в ту минуту. Я только тебя ненавидел и отомстить тебе желал изо всех сил за все. Но господь мой поборол диавола в моем сердце. *Знай, однако, что никогда ты не был ближе от смерти* («Братья Карамазовы», с. 203).

«Бесы»:

– Что с вами? – вскричал он вдруг, почти в испуге всматриваясь в Тихона. Тот стоял перед ним, *сложив перед собою вперед ладонями руки, и болезненная судорога, казалось как бы от величайшего испуга, прошла мгновенно по лицу его.*

– Что с вами? Что с вами? – повторял Ставрогин, бросаясь к нему, чтоб его поддержать. Ему казалось, что тот упадет.

– *Я вижу... я вижу как наяву*, – воскликнул Тихон пронизающим душу голосом и с выражением сильнейшей горести, – *что никогда вы, бедный, погибший юноша, не стояли так близко к самому ужасному преступлению, как в сию минуту!*

– Успокойтесь! – повторял решительно встревоженный за него Ставрогин, – я, может быть, еще отложу... вы правы, я, может, не выдержу, я в злобе сделаю новое преступление... все это так... вы правы, я отложу.

– Нет, не после обнародования, а еще до обнародования листков, за день, за час, может быть, до великого шага, *вы броситесь в новое преступление как в исход, чтобы только избежать обнародования листков!*

Ставрогин даже задрожал от гнева и почти от испуга.

– Проклятый психолог! – оборвал он вдруг в бешенстве и, не оглядываясь, вышел из кельи.

(«Бесы», с. 693).

«Момент истины», метафизический порог определяют общность пяти эпизодов из сопоставляемых романов. Как видим, и Зосима, и Тихон предсказывают будущее страдание героев (Дмитрия, Ставрогина) и своими идеалами христианской жизни словно проверяют пограничное состояние героев в возможности совершения преступления («таинственного посетителя» Зосимы по имени Михаил – на убийство самого Зосимы, Ставрогина – на новое преступление как «исход», скорее всего, речь о самоубийстве). Более того, внутреннее предсказание/предвидение в обоих романах сопровождается знаковым жестом<sup>11</sup> – становлением на колени, улыбкой у Зосимы, и «сложением вперед ладонями рук» и болезненной судорогой на лице у Тихона; в обоих эпизодах прозрение «мгновенно» и наводит ужас на старцев. И Зосима, и Тихон – единственные герои, которым преступники поведали о своих грехах. И «таинственным гостем», и Ставрогиным на мгновение овладело чувство ненависти к своим возможным избавителям, причем в «Братьях Карамазовых» особую роль играет мистическое время полуночи, традиционно рассматриваемое как время прихода нечистой силы. К этому можно добавить и проявление значимого для Достоевского мотива дороги, который в «Карамазовых» эксплицируется в выражениях «вышел во мрак», «бродил по улице», «боролся с собою».

Ночь и потерянности, блуждание героя с тяжелыми размышлениями приводит Михаила к пороговой ситуации, где «дьявол с Богом борется»: убить или не убить Зосиму, а вместе с тем и рассказать об убийстве 14-летней давности и обрести второе рождение или же отомстить за тяжелую ношу обещания раскаяния. Бог победил, как победил он и в момент, когда Дмитрий был на пороге убийства своего отца (правда в этом случае, точнее говорить о Богородице, которую вспоминает герой). Для «Братьев Карамазовых» неожиданный момент чуда, спасения от неминуемой гибели более характерен, чем для «Бесов», из художественного мира которых Бог изгнан. Именно поэтому Михаил раскаивается в убийстве любимой женщины и публично в этом признается, облегчая свою душу и приближая тем самым столь значимый для героя рай, двери в который открылись после очищения мук совести. Именно потому, что чуду, как и Богу, нет места в романном мире «Бесов», Ставрогин отвергает возможность любого спасения для себя. И для «Братьев Карамазовых», и для «Бесов» эпитафия становится важнейшим элементом поэтики двух произведений, который позволяет увидеть соединение реального и ментального, мира горнего и мира дольнего; эпитафии задают главные векторы читательского восприятия романов. В обоих романских эпитафиях в иносказатель-

ной форме говорится о надежде на спасение человечества, но если в «Карамазовых» эта надежда действительно перерастает в веру (*зерно* прорастает и дает свои плоды), то в «Бесах» эта надежда так и остается надеждой (*вихрь* сносит все на своем пути), что наиболее полно выражено в истолковании слов из Евангелия Верховенским-старшим о бесах и о судьбе России.

Начав сопоставлять романы с мучивших автора вопросов, лежащих в основе произведений, перейдя к роли эпитафий и отдельным эпизодам, с ними связанным, для более яркого сопоставления следует продолжить анализом завершения одной из сюжетных линий, являющейся финалом в романе «Братья Карамазовы» и финалом преступной деятельности группы Верховенского. Речь пойдет о сцене прощания учителя с учениками, наставника с подопечными, главаря преступного кружка со своими приспешниками. На удивление схожи эти сцены прощания – Алеши с мальчиками у камня Илюшечки и Петра Верховенского с его друзьями.

Начнем с того, что, по сути, и Алеша, и Верховенский-младший – это своеобразные учителя для молодого поколения в двух романах, только деятельность первого направлена на созидание, в то время как второго – на разрушение. Сближает их также и то, что в юном возрасте герои были лишены внимания своих отцов – Федора Павловича Карамазова и Степана Трофимовича Верховенского. Оба героя готовятся покинуть свой город. В этом отношении сцена прощания со своими учениками, если можно так выразиться в отношении Верховенского, может быть важна как момент передачи некоторых прощальных заветов, сокровенных слов от учителя к ученику для дальнейшей самостоятельной жизни последнего. На наш взгляд, эти знаковые сцены в двух романах могут быть описаны по следующим показателям: 1) повод, предшествующий собранию; 2) место собрания; 3) обращение к слушателям; 4) основные идеи, напутствия; 5) место в композиции романного целого.

Объединяет два фрагмента в романах не что иное, как смерть человека. Похороны Илюшечки и его поминки становятся отправной точкой для новой, уже взрослой жизни мальчиков, способных к рефлексии и глубокому сопереживанию. Убийство Шатова есть кульминационный момент в деятельности беса Верховенского, решившего с ироничной подачи Ставрогина для сохранения «их» тайны скрепить группу общей кровью. Место, выбранное для прощального, заветного слова, в обоих романах неслучайно. В «Братьях Карамазовых» это место у Илюшиного камня, к которому приходят мальчики и Алеша после похорон Илюшечки и душеразди-

рающей сцены в доме Снегирева, когда отец целует сапожок только что погребенного ребенка, а помешанная мать спрашивает «Куда ты его унес?».

Между тем все тихонько *брели по тропинке*, и *вдруг* Смуров воскликнул:

– Вот Илюшин камень, под которым его хотели хоронить!

Все молча остановились *у большого камня*. Алеша посмотрел, и целая картина того, что Снегирев рассказывал когда-то об Илюшечке, как тот, плача и обнимая отца, восклицал: «Папочка, папочка, как он унизил тебя!» – *разом представилась его воспоминанию*. Что-то как бы сотряслось в его душе. Он с серьезным и важным видом обвел глазами все *эти милые, светлые лица школьников*, Илюшиных товарищей, и вдруг сказал им:

– Господа, мне хотелось бы вам сказать здесь, *на этом самом месте*, одно слово.

Мальчики обступили его и тотчас устремили на него пристальные, ожидающие взгляды.

(«Братья Карамазовы», с. 499).

Итак, на тропинке, в преддверии большого пути, словно бы случайно скажет Алеша свое заветное слово. Камень становится отправной точкой для расширения художественного пространства и времени в романе. Уникальность этого момента в том, что в едином месте и времени, *разом* вдруг представляется картина прошлого Алеше, при этом концентрация этого момента такова, что в нем одновременно и одномоментно сплетаются настоящее, прошлое, будущее. Прежде всего это связано с христианской традицией в частности и мифологической традицией в целом, когда события, раз происходившие, актуализируются и заново рождаются в настоящем. Т.А. Касаткина полагает, что камень в данном контексте становится воплощением заповеди апостола Петра: «Собрав мальчиков вокруг камня с целью создать нерушимое духовное здание из всех них и открыть жилище сердца в каждом из них, вселив в их сердца Илюшечку и друг друга, Алеша зримо воплощает заповедь апостола Петра: “Приступая к Нему, камню живому, человеками отверженному, но Богом избранному, драгоценному, и сами, как живые камни, устрояйте из себя дом духовный...”»<sup>12</sup>. Помимо собственно библейской аллюзии в этом фрагменте имплицитно проявляются центрообразующая роль эпитафия и мотив всеобщей ответственности («всякий пред всеми за все виноват»). «...если пшеничное зерно, падши в землю, не умрет, то останется одно; а если умрет,

то принесет много плода» («Братья Карамазовы», с. 3) – зерно мудрых слов Алеши попадет в нужную почву нежных и открытых душ мальчиков; смерть зерна в притче взаимосвязана с личной жертвой ради всеобщего блага, и в конечном счете с бессмертием и воскресением – такова смерть Илюшечки, который все-таки простил обидчика его отца – Дмитрия Карамазова – и после смерти объединил мальчиков и Алешу в едином пространстве, соединяющем настоящее, прошедшее и будущее с надеждой на воскресение. Отметим и местонахождение этого камня, место на границе города и выгона скота, на границе двух миров:

«А мы с ним, надо вам знать-с, каждый вечер и допрежь того гулять выходили, ровно по тому самому пути, по которому с вами теперь идем, от самой нашей калитки до вон того камня большущего, который вон там на *дороге сиротой лежит у плетня и где выгон городской начинается: место пустынное и прекрасное-с*»

(«Братья Карамазовы», с. 135).

Стоит вспомнить название города – Скотопригоньевск, значение которого легко объяснимо: место, куда пригоняют скот. Большой камень лежит на границе с этим местом – получается, что он, лежащий у основания города, лежит также и у основания мира романа «Братьев Карамазовых». Поэтому и события, происходящие у этого камня, становятся знаковыми: отказ от двухсот рублей штабс-капитаном, прогулки с Илюшей до камня, где он изливает свою боль от обиды, причиненной отцу, прощальная речь Алеши.

Если же говорить о «Бесах» и о месте, где происходит сцена прощания Верховенского с его приспешниками, то оно, как и в «Карамазовых», «пустынное», но отнюдь не «прекрасное», даже «мрачное», что объясняется целью собравшихся – убить Шатова, а затем избавиться от улики и скинуть труп в пруд:

Это было очень *мрачное* место, в конце огромного ставрогинского парка. Я потом нарочно ходил туда посмотреть; как, должно быть, казалось оно угрюмым в тот суровый осенний вечер. Тут начинался старый заказной лес; огромные вековые сосны *мрачными и неясными пятнами обозначались во мраке*. Мрак был такой, что в двух шагах почти нельзя было рассмотреть друг друга, но Петр Степанович, Липутин, а потом Эркель принесли с собою фонари. Неизвестно для чего и когда, в незапамятное время, устроен был тут из диких нетесаных *камней* какой-то довольно смешной *грот*. Стол, скамейки внутри грота давно уже сгнили и рассыпались. Шагах в двухстах вправо оканчивался тре-

тый пруд парка. Эти три пруда, начинаясь от самого дома, шли, один за другим, с лишком на версту, до самого конца парка. Трудно было предположить, чтобы какой-нибудь шум, крик или даже выстрел мог дойти до обитателей покинутого ставрогинского дома

(«Бесы», с. 581–582).

Совершив свое мрачное дело, привязав к трупу два камня<sup>13</sup>, убийцы направляются к пруду, чтобы избавиться от тела:

Место, где оканчивался этот третий, довольно большой скворешниковский пруд и к которому донесли убитого, было *одним из самых пустынных и непосещаемых мест парка*, особенно в такое позднее время года. Пруд в этом конце, у берега, зарос травой. Поставили фонарь, раскачали труп и бросили в воду. Раздался глухой и долгий звук. Петр Степанович поднял фонарь, за ним выставились и все, с любопытством высматривая, как погрузился мертвец, но ничего уже не было видно: *тело с двумя камнями* тотчас же потонуло. Крупные струи, пошедшие по поверхности воды, быстро замирали. Дело было кончено.

– Господа, – обратился ко всем Петр Степанович, – теперь мы разойдемся («Бесы», с. 590).

Если сопоставить лексику обращения к слушателям в «Бесах» и «Братьях Карамазовых», то можно увидеть как общие места, так и различия. Вежливая форма «господа» встречается в обоих романах, более того, синтаксически первое предложение о с сообщением о расставании очень схоже:

«Бесы»:

– *Господа*, – обратился ко всем Петр Степанович, – теперь мы разойдемся («Бесы», с. 590). <...> Завтра, господа, мы уже не увидимся; я на самый короткий срок отлучусь в уезд («Бесы», с. 591).

«Братья Карамазовы»:

– *Господа*, мне хотелось бы вам сказать здесь, на этом самом месте, одно слово («Братья Карамазовы», с. 499). <...> Но скоро я здешний город покину, может быть очень надолго («Братья Карамазовы», с. 499).

Однако, несмотря на эту часто встречаемую форму вежливости, ее наполнение совершенно различно. Так, Петр Верховенский, обращаясь к сообщникам, употребляет следующие выражения: «господа» (три раза), «каждый из вас обязан высшим отчетом», «отдельная орга-

низация», «мы организуемся». Подчеркивается общность и необходимость сплочения. Однако после расставания, когда все отправляются «по двое разными дорогами», Верховенский восклицает с презрением:

– Нет, никто не донесет, <...> – *кучка должна остаться кучкой и слушаться*, или я их... Экая *дрянь народ*, однако!

(«Бесы», с. 592).

Маска вежливости сменяется презрением, народ – «дрянь», всего лишь «кучка», стадо, которым легко управлять, в котором нет места личности (в этом контексте неслучайно следователей Петр Степанович называет «бараньими головами»). Совершив убийство, группа распадается, у них отныне нет общей дороги: главный бес Верховенский отправляется к Кириллову, потом в Петербург, а затем и за границу, покидая остальных. Более того, это расставание проходит достаточно спешно, суетно, по-бесовски быстро.

Сравним обращения в этом эпизоде с обращением Алеши к детям. Его откровенное слово искренне, в нем нет никакой маски: «господа» (пять раз), «голубчики мои», вы похожи «на этих хорошеньких сизых птичек», «милые лица», «милые мои деточки», «милые мои господа», «деточки», «милые друзья». Всеобщность здесь не определяется никаким «высшим отчетом» или «делом», но только радостью общения и торжественной минутой памяти Илюшечки, а вместе с этим – надеждой на воскресение. Алеша будет помнить «каждое лицо», которое на него «теперь смотрит», припомнит «хоть бы и через тридцать лет». Для Алеши, в отличие от Верховенского, важна личность сама по себе, важна память о ней, о светлых лицах мальчиков. Метафорическое именование детей «голубчиками» и «птичками»<sup>14</sup> связывает детей с ментальным пространством верха, небесным миром, чистым миром ангелов. Так же, как и Верховенский, Алеша должен уехать, но после проникновенной речи они идут с мальчиками по одной дороге – «вот мы теперь и идем рука в руку» (в отличие от группировки Верховенского). Эта дорога символически завершает роман, оставляя финал открытым.

Каков же основной посыл дают своим ученикам Верховенский и Карамазов?

«Бесы»:

Без сомнения, вы должны ощущать ту *свободную гордость*, которая сопряжена с исполнением *свободного долга*. ...А вам, Виргинский, один миг *свободного размышления* покажет, что ввиду интересов *общего дела* нельзя было действовать на честное слово, а именно так, как

мы сделали. ...Для того, между прочим, вы и сплотились в *отдельную организацию свободного собрания единомыслящих*, чтобы в общем деле разделить друг с другом, в данный момент, *энергию* и, если надо, наблюдать и замечать друг за другом. Каждый из вас *обязан* высшим отчетом. Вы призваны *обновить* дряхлое и завонявшее от застоя дело; имейте всегда это перед глазами для *бодрости*. *Весь ваш шаг пока в том, чтобы все рушилось: и государство и его нравственность. Останемся только мы, заранее предназначавшие себя для приема власти: умных приобщим к себе, а на глупцах поедем верхом.* Этого вы *не должны конфузиться*. Надо *перевоспитать поколение*, чтобы сделать *достойным свободы*. Еще много тысяч предстоит Шатовых. Мы организуемся, чтобы захватить направление; что праздно лежит и само на нас рот палит, того стыдно не взять рукой («Бесы», с. 590–591).

Верховенский постоянно говорит о свободе<sup>15</sup>, но какова же она? Свобода, по Верховенскому, декларативна, она предполагает свободу выбора, действий; однако мощные императивные конструкции в самой речи оратора-идеолога ее ограничивают, придают свободе зловещий оттенок: «каждый из вас обязан высшим отчетом», «призваны обновить», вы «не должны конфузиться», «надо перевоспитать поколение»... Свобода основана на крови, она не дается даром, еще нужно сделаться «достойным» свободы. Речь идет об обновлении, основанном на разрушении, для этого нужно следить за членами группы, за их «бодростью» и «энергией». Категории Бога, души изгоняются из лексики Верховенского, при этом немного ироничные «бодрость» и «энергия» наделяются негативной коннотацией, если принять во внимание недавнее убийство Шатова и реакцию на это Лямшина и Виргинского. Таков «урок» Верховенского, программа, наставление – к свободе через насилие, через власть «свободной организации» к перевоспитанию, обновлению «дряхлого» дела.

Композиционно сцена прощания в «Бесах» находится ближе к концу романа, в главе шестой третьей части книги. Важным здесь становится тот момент, что с отъездом Петра Верховенского сумасшедших и больных не стало меньше, убийцы почти полностью «потеряли рассудок, как напророчил о них Эркель»: («Бесы», с. 652), Лямшин после неудачной попытки самоубийства побежал сдаваться, ползая на коленях перед полицией, Толкаченко уехал в уезд, Виргинский «лежал больной и был в жару», Липутин скрылся в Петербурге, где «вдруг запил и стал развратничать безо всякой меры, как человек, совершенно потерявший всякий здравый смысл и понятие о своем положении» («Бесы», с. 655). Группировка без

лидера больше не представляет единого целого, учитель предаёт своих учеников (особенно красноречиво в этом отношении последнее свидание Верховенского с Эркемем). Между тем о самом Петре Степановиче в провинциальном городке отзывались весьма лестно, считая его «чуть не за гения» («Бесы», с. 655), что подчеркивает приверженность городка к слухам, перетолкам, за отсутствием точной информации – способность гиперболично домысливать, почти создавать миф. Не уменьшилось и количество смертей с отъездом главного «беса»: в беспмятстве умирает Марья Шатова с младенцем (мифологическая картина вновь актуализируется: бесовский вихрь унес «проклятого ребенка» Николая Ставрогина) от простуды и от ужаса смерти мужа, в беспмятстве умирает и Степан Трофимович, который так желал увидеть Петрушу и Шатова и «всех». Только незадолго до смерти он понял, что есть «Великая Мысль»:

Весь закон бытия человеческого лишь в том, чтобы человек всегда мог преклониться пред безмерно великим. Если лишит людей безмерно великого, то не станут они жить и умрут в отчаянии. Безмерное и бесконечное так же необходимо человеку, как и та малая планета, на которой он обитает... Друзья мои, все, все: да здравствует Великая Мысль! Вечная, безмерная Мысль! Всякому человеку, кто бы он ни был, необходимо преклониться пред тем, что есть Великая Мысль. Даже самому глупому человеку необходимо хотя бы нечто великое. Петруша... О, как я хочу увидеть их всех опять! Они не знают, что и в них заключена все та же вечная Великая Мысль!

(«Бесы», с. 648).

Трагизм последних слов героя состоит в том, что их никто не может услышать из тех, кто был по-своему дорог Степану Трофимовичу, на кого эта речь оказала бы хоть какое-то влияние. Трагизм ситуации и в том, что герой не знает ни о Шатове, ни о Кириллове, ни об уехавшем сыне и рассуждает об их (теперь уже невозможном) воссоединении; весь ужас в том, что герой опоздал с вдохновенным словом-откровением и произнес его слишком поздно. Но, с другой стороны, Степан Трофимович не мог быть всеобщим примирителем ни для кого по причине несколько устаревшей роли либерала сороковых годов, во-первых, и насмешливого отношения к нему молодежи, во-вторых. Смерть в далеком месте от закруженного вихрем города, в обществе Варвары Петровны – скорее всего, лучшее из возможного для Степана Трофимовича.

В финале романа читатель узнает о том, что повесился и Николай Ставрогин – это заключительная смерть не нашедшего себе

места в этом мире героя. Не вдаваясь в подробности о возможных причинах самоубийства, можно утверждать, что подобный финал не дает никакой надежды на возможность очищения от бесовства, перерождения или спасения главного героя, а вместе с ним и всего художественного мира романа «Бесы»; финал – торжество смерти.

Теперь сравним с основным «уроком» Алеши Карамазова и ролью сцены прощания для финала романа «Братья Карамазовы»:

Согласимся же здесь, у Илюшина камушка, *что не будем никогда забывать* – во-первых, Илюшечку, а во-вторых, друг об друге. ...Знайте же, что ничего нет выше, и сильнее, и здоровее, и полезнее впредь для жизни, как хорошее какое-нибудь *воспоминание*, и особенно вынесенное еще из детства, из родительского дома. ...Если много набрать таких воспоминаний с собою в жизнь, то *спасен человек* на всю жизнь. И даже если и одно только хорошее воспоминание при нас останется в нашем сердце, то и то может послужить когда-нибудь нам *во спасение*. ...как вспомним про то, как мы хоронили Илюшу, как мы любили его в последние дни и как вот сейчас говорили так дружно и так вместе у этого камня, то самый жестокий из нас человек, и самый насмешливый, если мы такими сделаемся, все-таки не посмеет внутри себя посмеяться над тем, как он был добр и хорош в эту минуту! ...*Будем, во-первых, и прежде всего, добры, потом честны, а потом – никогда не будем забывать друг об друге*. ...Господа, милые мои господа, *будем все великодушны и смелы, как Илюшечка, умны, смелы и великодушны, как Коля... и будем такими же стыдливými, но умненькими и милыми, как Карташов*. ...Все вы, господа, милы мне отныне, *всех вас заключу в мое сердце, а вас прошу заключить и меня в ваше сердце!* Ну, а кто нас соединил в этом добром хорошем чувстве, об котором *мы теперь всегда, всю жизнь вспоминать будем и вспоминать намерены*, кто как не Илюшечка, добрый мальчик, милый мальчик, *дорогой для нас мальчик на веки веков! Не забудем же его никогда, вечная ему и хорошая память в наших сердцах, отныне и во веки веков!*.

(«Братья Карамазовы», с. 499–500).

– Ах, деточки, ах, милые друзья, *не бойтесь жизни! Как хороша жизнь, когда сделаешь что-нибудь хорошее и правдивое!*

(«Братья Карамазовы», с. 500).

Потенциально ретроспективная точка зрения, с возможным забеганием вперед и возвращением в настоящий момент у Алеши позволяет мальчикам смотреть на себя со стороны не только иной возрастной (Алеша), но и временной категории (Алеша и все маль-

чки в будущем). Мотив памяти в приведенном выше отрывке многократно проявляется в лексемах «воспоминание», глаголах со значением отрицания забвения «не будем никогда забывать», молитвенных формах «вечная память». В памяти уже заложена категория вечности, бессмертия и спасения, о котором говорит Алеша. В добрых наставлениях мальчикам объединено живое и мертвое (равнение на умершего Илюшу и одновременно на живых Колю с Карташовым), по сути, оппозиция «жизнь – смерть» и во все снимается. Алеша, в отличие от Верховенского, предполагает возможность выбора между добром и злом: мальчики могут «стать даже жестокими» или «статься злыми» («Братья Карамазовы», с. 500). В этом отношении Алеша более чувствует свободу, нежели Петр Степанович, который все время о ней говорит. Духовная «программа» Алексея Карамазова состоит все-таки в отвращении детей от совершения возможного зла, поэтому, выражаясь на языке психологов, он «ставит якорь» для мальчиков – всегда помнить то место и время, когда все были объединены добрым чувством сострадания к Илюшечке и осознанием этого момента. Мгновение и вечность, настоящее и будущее теснейшим образом переплетены в речи Алеши; единичное событие может многократно повторяться, о чем имплицитно свидетельствует эта фраза: никто «не посмеет внутри себя посмеяться над тем, как он был добр и хорош в эту минуту» («Братья Карамазовы», с. 500).

Алеша как духовный наставник мальчиков формирует следующую иерархию ценностей: доброта, честность, память об истинной доброте или доброе воспоминание. Это те заветы, с которыми мальчикам идти по жизни; слово Алексея становится семенем, которое обязательно принесет свои плоды. Притчеобразность прощальной сцены в «Братьях Карамазовых» формируется именно за счет наставлений учителя-сеятеля детям, здесь становится зримым не только эпиграф к роману о зерне, но и ярче проступает евангельская заповедь: «Истинно говорю вам, если не обратитесь и не будете как дети, не войдете в Царство Небесное» (Матфей 18:3). Не случайно ведь проникновенное слово Алеши заканчивается эмоциональным предложением о всеобщем воскресении, по сути это та же вера в возможность вхождения в Царство Небесное, которое открыто детям. В этой точке романа предельно сближены мир горный и мир дольный, реальное и ментальное, что во многом создается за счет сильной позиции текста – его финала. Финал становится движением за пределы земной реальности, движением через реализованную заповедь «будьте как дети» к спасению и воскресению, финал романа «Братья Карамазовы» – это победа над смертью<sup>16</sup>.

Таким образом, в работе мы постарались показать, что вопрос сопоставления двух произведений Достоевского является важным для рассмотрения поэтики романов писателя. Через рассмотрение наиболее общих точек двух романов можно выявить некоторые закономерности их построения, несмотря на кажущуюся противоположность двух текстов в идейном отношении. Во-первых, для поэтики двух романов характерна роль эпиграфов, становящихся отправной точкой в интерпретации текстов и задающих вектор читательского восприятия. В «Бесах» эпиграфы каждый раз актуализируются в лексике, эпизодах, сцене прощания Верховенского с группой, финале. Так, на лексическом уровне в романе метафизическая заряженность эпиграфов из Евангелия и Пушкина проявляется в словах «бесы» – «вихрь» и их производных, при этом последний характеризует общую картину мира в романе: вихрь в головах, вихрь в природе, вихрь как политическое явление. Получается, что имплицитно оба эпиграфа «Бесов» проявляют себя в романе каждый раз, когда в тексте актуализируются значимая для эпиграфов лексика (бесы, вихрь), мотивы (потеря пути, обреченности бесов на смерть). Эксплицитно же второй эпиграф из Евангелия и его толкование появляется только в словах Степана Трофимовича, однако реализации скрытой возможности спасения и исцеления от бесовства не происходит.

Эпиграф в «Карамазовых» появляется в романе во всей своей полноте, можно сказать, он вариативно представлен. Это не только словесное повторение эпиграфа в особую минуту, в момент метафизического порога, когда для героя решается все: убить или не убить (Михаил и Зосима), объяснить и предсказать дальнейшее страдание (поклон Зосимы Дмитрию). Эпиграф имплицитно представлен и в финале романа, когда Алеша как учитель-сеятель прощается с мальчиками и его слово проникает в душу детей и обязательно принесет свои плоды. Эпиграф из «Карамазовых» о зерне коррелирует с важнейшим для романа мотивом жертвенности (воистину всякий пред всеми за всех виноват), который в свернутом виде был представлен еще в главе «У Тихона» в «Бесах».

В отношении поэтики эпиграфа можно сказать, что для всех трех эпиграфов в сопоставляемых романах дается определенный ключ к тексту, через эпиграфы говорится, по сути, о непростой судьбе человечества и о его надежде на спасение и воскресение. Однако реализация эпиграфов различна в связи с разными художественными мирами романов. Для «Братьев Карамазовых» неожиданный момент чуда, спасения от неминуемой гибели более характерен, чем для «Бесов», из художественного мира которых Бог изгнан.

Сравнение эпизодов из жизни Зосимы, в которых повторяются слова эпитафии, с отдельной главой «У Тихона» из «Бесов» показал, что в критический момент старцы способны «разом предвидеть» трагедию и великое страдание, которое в будущем случится с Дмитрием Карамазовым и Николаем Ставрогиным; при этом подобное предвидение сопровождается определенным жестом – поклоном и улыбкой у Зосимы и сложением рук и судорогой на лице у Тихона, при этом их души охватил «мгновенный» ужас/испыт. Можно сказать, что общность описания метафизического порога имеет большое значение для художественного мира писателя; в некоторой степени эта предельная сжатость во времени подобных сцен, резкая смена состояния героя, интуитивное и мгновенное предвидение события/овладение знанием невербальным образом напрямую коррелирует с семантикой слова «вдруг»<sup>17</sup> как описанием картины мира Достоевского. В некотором смысле подобные моменты «мгновенного прозрения» родственны сценам из «Преступления и наказания», когда Разумихин без слов понял, что Раскольников – убийца<sup>18</sup>, и из «Идиота», когда Мышкин предчувствует покушение Рогожина на лестнице<sup>19</sup>.

Важные для писателя сцены прощания героя/идеолога с его учениками/приспешниками в обоих романах возможно анализировать по следующей модели: 1) повод, предшествующий собранию; 2) место собрания; 3) обращение к слушателям; 4) основные идеи, напутствия; 5) место в композиции романного целого. Получается, что смерть человека и близость расставания объединяют всех героев в обоих романах; причем интересно, что подобное можно увидеть и в «Идиоте», когда князь Мышкин расстается со швейцарскими детками именно после смерти Мари, однако остальные пункты вышеизложенной модели не сконцентрированы в тексте в одном месте, они скорее рассеяны (обращения, уроки от Мышкина были многочисленны). Возможно, это связано с тем, что катарсис переживания смерти (да и расставания в какой-то степени) предельно точно фокусирует внимание слушающих. Место одинаково «пустынное» – но в одном случае это нужно для сокрытия улики («Бесы»), в другом – место у основания города, на границе двух миров, сакральное место у большого камня («Братья Карамазовы»). Обращения к слушателям в обоих романах одинаково начинаются вежливой формой «господа», однако потом в «Бесах» она сменяется на «кучку», «дрянь», много позже – даже «уродов», в «Карамазовых» – искреннее слово Алеши находит целое многообразие синонимов – «голубчики мои», «милые мои деточки», «милые друзья». Сравнение детей с птичками говорит об их чистой природе, подобной природе ангелов. Для обоих ораторов важно подчеркнуть единение со слушающими, однако в случае Верховенского

это псевдосплоченность, в речи Алеши – искренняя. Основной посыл Верховенского – к свободе через насилие, лексема «свобода» и производные от нее весьма частотны в его речи. Посыл Алеши – посеять доброе семя в душе мальчиков, скрепить их общей памятью в ту минуту, когда стираются различия между мертвым и живым, между временем и вечностью на знаковом месте у большого камня. Алеша не говорит о свободе, но не исключает возможности выбора между добром и злом: мальчики могут «стать даже жестокими» или «статься злыми». В этом отношении Алеша более чувствует свободу, нежели Петр Степанович, который все время о ней говорит. Скорый отъезд Петра Степановича, последовавший за сценой прощания, несколько не уменьшил количество зла, смертей и сумасшествия в «Бесах». В завершении романа «Бесы» – очередное самоубийство и невозможность очиститься от бесовства, финал романа предстает как триумф смерти. Эпизод прощания в «Братьях Карамазовых» одновременно является и финалом произведения. В слове Алеши у камня имплицитно заключена евангельская истина о возможности вхождения в Царство Небесное, открытое детям. В финале романа «Братья Карамазовы» происходит сближение реального и ментального мира; за притчеобразной сценой прощания Алеши с мальчиками стоит всеобщая надежда на спасение и воскресение человечества. Таким образом, финал романа «Братья Карамазовы» становится торжественной победой человеческого духа над смертью.

На всех рассмотренных нами уровнях (эпиграф, особенности лексики, эпизоды, сцена прощания и финал) обоих текстов характерна предельная взаимосвязь реального и ментального, материального и духовного, земного и небесного/инфернального. Безусловно, помимо рассмотренных нами уровней это выражается в именах героев, жестах, эпизодах, символах, мотивах, специфике времени и пространства, что также нуждается в более подробном рассмотрении. Наша попытка сопоставления двух романов еще нуждается в доработке и дополнении. К перспективам исследования можно отнести особенности пространства в романах, роли сновидений и галлюцинаций, мотив дороги, субъектная организация текстов и многое другое.

#### Примечания

<sup>1</sup> *Ветловская В.Е.* Поэтика романа «Братья Карамазовы». Л.: Наука, 1977; *Она же.* Роман Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы». СПб.: Пушкинский дом, 2007; *Ковина Е.В.* Художественная картина мира в романе Ф.М. Достоевского «Братья Карамазовы»: время, пространство, человек: Дис. ... канд. филол. наук.

- СПб., 2005; *Сараскина Л.И.* «Бесы»: роман-предупреждение. М.: Советский писатель, 1990; *Шутая Н.К.* Художественное время и пространство в повествовательном произведении: На материале романа Ф.М. Достоевского «Бесы»: Дис. ... канд. филол. наук. М., 1999.
- <sup>2</sup> *Гроссман Л.П.* Поэтика Достоевского. Л.; М.: 1925; *Касаткина Т.А.* Священное в повседневном: Двусоставный образ в произведениях Ф.М. Достоевского. М.: ИМЛИ РАН, 2015; *Она же.* «Ошибка героя» как прием // Вопросы литературы. 2015. № 5. С. 159–182; *Она же.* Характерология Достоевского: Типология эмоционально-ценностных ориентаций. М.: Наследие, 1996; *Кондратьев Б.С.* Мифопоэтика снов в творчестве Ф.М. Достоевского: Дис. ... д-ра филол. наук. Арзамас, 2002; *Подорога В.А.* Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. М.: Культурная революция: Логос: Logos-altera, 2006; *Степанян К.А.* Явление и диалог в романах Ф.М. Достоевского. СПб.: Крига, 2010.
- <sup>3</sup> См.: *Касаткина Т.А.* Без Бога...: Роман Ф.М. Достоевского «Бесы». Ст. 1 // Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения. Вып. 13. М.; Иркутск, 2006. С. 13–33.
- <sup>4</sup> *Достоевский Ф.М.* Братья Карамазовы: Роман в 4 частях с эпилогом / Примеч. В. Ветловской. М.: Худож. лит., 1985. С. 71. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием романа и номера страницы).
- <sup>5</sup> *Достоевский Ф.М.* Бесы: роман. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. С. 6. (В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием романа и номера страницы).
- <sup>6</sup> Все примеры взяты из Национального корпуса русского языка. (Электронный ресурс) URL: <http://ruscorpora.ru> (дата обращения: 30.10.2016).
- <sup>7</sup> «...До сих пор поселяне наши убеждены, что зимние вьюги и метели посылаются нечистою силою» См.: *Афанасьев А.Н.* Поэтические воззрения славян на природу: В 3 т. [Репринт 1865 г.] М.: Индрик, 1994. Т. 3. С. 10; «гроза и крутящиеся вихри представлялись чертовой свадьбой» (Там же. Т. 3. С. 10); «В западной Фландрии в воющей вьюге узнают поезд несчастной Альвины. По саже, она была прекрасная королева; проклятая родителями за своевольное вступление в брак, она с той самой поры осуждена, не ведая успокоения носится по воздуху» (Там же. Т. 1. С. 329); «В Малороссии вертящиеся вихри называются чертовой свадьбою. Подобное поверие есть и у немцев...» (Там же. Т. 1. С. 330).
- <sup>8</sup> Мифы народов мира: Энциклопедия: В 2 т. / Гл. ред. С.А. Токарев. М.: Советская энциклопедия, 1982. Т. 2. С. 625.
- <sup>9</sup> Именно в этой главе проявляется важнейший мотив всеобщей ответственности, развернувшийся позже и в «Братьях Карамазовых»: «Согрешив, каждый человек уже против всех согрешил и каждый человек хоть чем-нибудь в чужом грехе виноват. Греха единичного нет» («Бесы», С. 688). Мысль о том, что «всякий пред всеми за все виноват» неоднократно подчеркивается героями «Братьев Карамазовых». Это и Зосима, и Маркел, его брат, и раскаявшийся убийца Михаил.

В отличие от Ставрогина, для которого эти слова Тихона только «монастырская формула», все герои Достоевского, произносящие фразу о всеобщей вине друг за друга, верят в возможность рая на земле, в возможность спасения.

- <sup>10</sup> *Достоевский Ф.М.* Бесы: Роман в трех частях. «Бесы»: Антология русской критики / Сост., подгот. текста, посл., коммент. Л.И. Сараскиной. М.: Согласие, 1996.
- <sup>11</sup> См.: *Подорога В.А.* Мимесис: Материалы по аналитической антропологии литературы: В 2 т. М.: Культурная революция: Логос: Logos-altera, 2006. Т. 1. С. 444–448.
- <sup>12</sup> *Касаткина Т.А.* Камни в романе «Братья Карамазовы»: Новые слова вещей. (Электронная версия) // Журнальный зал: Новый мир. 2011. № 10. URL: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2011/10/ka14.html#1](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2011/10/ka14.html#1) (дата обращения: 10.09.16).
- <sup>13</sup> Примечательно, что трагическая судьба Шатова с самого начала определена хроникером: «Это было одно из тех идеальных русских существ, которых вдруг поразит какая-нибудь сильная идея и тут же разом точно *придавит* их собою, иногда даже навеки. Справиться с нею они никогда не в силах, а уверуют страстно, и вот вся жизнь их проходит потом как бы в последних *корчах под свалившимся на них и на половину совсем уже раздавившим их камнем*» («Бесы», с. 30). Камень как концепт объединяет этот камень в портрете Шатова с идеей Кириллова о самоубийстве в диалоге с хроникером. Так, Кириллов рассуждает о двух главных причинах невозможности покончить с собой: боль и тот свет. При этом, размышляя о боли, Кириллов предлагает собеседнику в качестве мысленного эксперимента представить огромный «камень с дом», который упадет на человека. Пока камень висит, люди боятся, что будет больно, при этом понимая, что как только он упадет – боли не будет. В этом отношении размышления Кириллова сопоставимы с идеями Эпикура о смерти: «Смерть не имеет к нам никакого отношения: когда мы есть, то смерти еще нет, а когда смерть наступает, то нас уже нет» (К Менекею, 125). Камень играет символическую роль в обоих романах, в сцене прощания сообщников, как и в сцене прощания Алеши с мальчиками, камень становится знаковым символом, соединяющим реальное и ментальное пространство: так, в «Карамазовых» камень стоит у основания мира, в «Бесах» он постепенно «материализуется», переходя от камня-идеи, которая может придавить Шатова и Липутину, к камню – мысленному эксперименту над человеком – у Кириллова и, наконец, к каменному гроту, в котором были спрятаны два камня, чтобы «спрятать концы в воду» – труп Шатова; затем снова возвращается на ментальный уровень, становясь метафорой, обремененной грехом совести (неслучайно чувствительный Виргинский, признаваясь в участии в убийстве, говорит: «С сердца свалилось»). Убийство легло камнем на сердце тех, кто еще не совсем окаменел, в отличие от главного убийцы, имя которого – Петр Верховенский – в переводе с греческого означает «камень».
- <sup>14</sup> *Владимирцев В.П.* Поэтический бестиарий Достоевского // Альманах «Достоевский и мировая культура». 1999. № 12. С. 120–134.

- <sup>15</sup> Важнейшую категорию философии у Достоевского – свободу – изучал представитель русского экзистенциализма Н.А. Бердяев. В «Мирозерцании Достоевского» философ подчеркивает, что Достоевский «будет до конца отрицать рационализацию человеческого общества, будет до конца отрицать всякую попытку поставить благополучие, благоразумие и благоденствие выше свободы, будет отрицать грядущий Хрустальный Дворец, грядущую гармонию, основанную на уничтожении человеческой личности». В этом отношении вседозволенность Верховенского родственна интеллектуальному своеволию Кириллова, любви к человечеству Великого Инквизитора и бунту Ивана Карамазова с его знаменитой формулой: «Если Бога нет, то все дозволено». Безусловно, такое понимание свободы было неприемлемым для самого Ф.М. Достоевского, неоднократно писавшего об этом и в произведениях, и в публицистике. См.: *Бердяев Н.А. Мирозерцание Достоевского* [Электронный ресурс] // Н.А. Бердяев. URL: <http://www.magister.msk.ru/library/philos/berdyev/berdn008.htm#03> (дата обращения: 11.09.16).
- <sup>16</sup> О значении финала, определяющего конструкцию художественного мира в целом, см.: *Лотман Ю.М. Структура художественного текста*. М.: Искусство, 1970.
- <sup>17</sup> *Шкловский В.Б. «Вдруг» Достоевского* // Шкловский В.Б. *Избранное*: в 2 т. М., 1983. Т. 2. С. 567–574.
- <sup>18</sup> Имеется в виду сцена, когда Раскольников покидает мать и Дуню после окончательного прощания с Лужиным:
- Раз навсегда: никогда ни о чем меня не спрашивай. Нечего мне тебе отвечать... Не приходи ко мне. Может, я и приду сюда... Оставь меня, а их... *не оставь*. Понимаешь меня?
- В коридоре было темно; они стояли возле лампы. С минуту они смотрели друг на друга молча. Разумихин всю жизнь помнил эту минуту. Горевший и пристальный взгляд Раскольникова как будто усиливался с каждым мгновением, проникал в его душу, в сознание. Вдруг Разумихин вздрогнул. Что-то странное как будто прошло между ними... Какая-то идея проскользнула, как будто намек; что-то ужасное, безобразное и вдруг понятое с обеих сторон... Разумихин побледнел как мертвец.
- Понимаешь теперь?.. – сказал вдруг Раскольников с болезненно искривившимся лицом. – Воротись, ступай к ним, – прибавил он вдруг и, быстро повернувшись, пошел из дому...
- (Цит. по: *Достоевский Ф. Преступление и наказание*: Федор Достоевский. СПб.: Азбука: Азбука-Аттикус, 2015. С. 345–346).
- <sup>19</sup> «Была минута, в конце этого длинного и мучительного пути с Петербургской стороны, когда вдруг неотразимое желание захватило князя – пойти сейчас к Рогожину, дожидаться его, обнять его со стыдом, со слезами, сказать ему все и кончить все разом. ...“Да что это я, как больная женщина, верю сегодня во всякое предчувствие!” – подумал он с раздражительной насмешкой, останавливаясь в воротах.

...И вдруг он увидел в глубине ворот, в полутемноте, у самого входа на лестницу, одного человека. ...Но он вдруг почувствовал самое полное и неотразимое впечатление, что он этого человека узнал и что этот человек непременно Рогожин. Мгновение спустя князь бросился вслед за ним на лестницу. Сердце его замерло. “Сейчас все разрешится!” – с странным убеждением проговорил он про себя.

...Как ни было темно, но, взбежав на площадку, князь тотчас же различил, что тут, в этой нише, прячется зачем-то человек. Князю вдруг захотелось пройти мимо и не глядеть направо. Он ступил уже один шаг, но не выдержал и обернулся.

Два давешние глаза, *те же самые* (курсив мой. – М.Б.), вдруг встретились с его взглядом. Человек, таившийся в нише, тоже успел уже ступить из нее один шаг. Одну секунду оба стояли друг перед другом почти вплоть. Вдруг князь схватил его за плечи и повернул назад, к лестнице, ближе к свету: он яснее хотел видеть лицо.

Глаза Рогожина засверкали, и бешеная улыбка исказила его лицо. Правая рука его поднялась, и что-то блеснуло в ней; князь не думал ее останавливать. Он помнил только, что, кажется, крикнул:

– Парфен, не верю!..»

(Цит. по *Достоевский Ф.М.* Идиот: роман в четырех частях // Достоевский Ф.М. Собр. соч.: В 12 т. М.: Правда, 1982. Т. 6. С. 248–249).

Е.В. Кузнецова

## Образ «чаши из черепа» в поэзии русского модернизма

Статья посвящена анализу устойчивого образа «чаши из черепа» в поэтических текстах таких авторов Серебряного века, как В. Брюсов, Н. Гумилев, М. Зенкевич, С. Есенин, В. Хлебников, В. Маяковский. Кратко рассматривается генезис этой поэтической формулы, который восходит к древним ритуалам, обрядам и к культу головы. Выявляются также первые случаи фиксации образа «чаши из черепа» в русской литературе начала XIX в., а именно, в произведениях А. Мерзлякова, К. Батюшкова, А. Родзянки, К. Рылеева, А. Пушкина.

*Ключевые слова:* устойчивый образ, память культуры, поэтическая традиция, антитеза «жизнь–смерть».

Но, может быть, поэзия сама –  
Одна великолепная цитата.

*Анна Ахматова*

В повести «Охранная грамота» Б. Пастернак писал: «Я понял, что история культуры есть цепь уравнений в образах, попарно связывающих очередное неизвестное с известным, причем этим известным, постоянным для всего ряда, является легенда, заложенная в основание традиции, неизвестным же, каждый раз новым, – актуальный момент текущей культуры»<sup>1</sup>. Если углубиться в историю художественного образа «чаши из черепа» в русской поэзии рубежа XIX–XX вв., то можно узнать о бытовании древнейшего артефакта и о ряде преданий, с ним связанных и лежащих у

---

© Кузнецова Е.В., 2017

Исследование выполнено в ИМЛИ РАН за счет гранта Российского научного фонда (проект № 14-18-02709).

истоков этого культурного феномена. Можно также проследить, как он, почти утратив связь со своим предметным воплощением, становится «вечным» символом и «живет» в словесной ткани художественного произведения, воплощаясь в поэтические образы, метафоры, яркие детали эпохи и откликаясь в каждом новом тексте на «актуальный момент текущей культуры».

История «чаши из черепа», как мы уже упомянули, уходит своими корнями в глубь времен. Археологические находки свидетельствуют о том, что сосуды, изготовленные из человеческих черепов, существовали в разное время у разных народов от первобытнообщинных племен эпохи энеолита до буддистов-ламаистов XIX в.<sup>2</sup>, изготавливавших подобным образом священные чаши «габала». Многочисленные образцы сосудов, так или иначе сделанных из черепов, найдены учеными на Урале, в Великобритании, на Украине, в Германии<sup>3</sup>. В недавно вышедшей статье археолог В.Г. Лушин делает обзор основных достоверно установленных учеными на данный момент случаев находок чаш, изготовленных из человеческих черепов, и приводит обширную библиографию по данному вопросу<sup>4</sup>.

По мнению ряда исследователей, изготовление подобных сосудов было свойственно на определенном этапе развития древним жителям Южного Урала, галлам, скифам, болгарам, мордве, печенегам, монголам и другим степным племенам, возможно, скандинавам и некоторым другим этносам. Сначала оно носило утилитарный характер, а после приобрело ритуальное и религиозное значение, что связано с возникновением «культы черепов»: «Этот культ, один из самых древних, некогда был распространен на всех континентах, сохранившись до недавнего времени у народов Океании. Он, без сомнения, уже существовал в Европе на завершающих этапах палеолита и в мезолите. ...Далекие предки верили, что и после смерти человека его череп продолжает хранить прижизненные качества умершего»<sup>5</sup>. Сделав из черепа убитого врага или умершего родственника чашу, можно было заполучить себе его силу через ритуальные возлияния из такого сосуда. Именно побежденные враги, особенно предводители, или, наоборот, почитаемые родственники были теми, чьи черепа превращались в чаши. В первом случае это делалось для окончательной победы над противником, во втором – для поддержания связи с предками. Иногда такие чаши представляли собой просто выпуклую часть черепной коробки, но порой их оковывали драгоценными металлами и тщательно украшали.

Культу отрубленной головы, с которым напрямую пересекаются культы черепа и чаши из черепа, а также его отражениям в

фольклорных и литературных памятниках посвящает свою статью «Тема отрубленной головы и политическая культура народов Центральной Азии» С.В. Дмитриев. Автор пишет, «что голова, череп, занимает исключительное положение в первобытной антропософии»<sup>6</sup>. Именно голова в поверьях древних людей олицетворяет всего человека, его физическое существование в этом мире и даже возможность попасть в загробный, поэтому мотивы отрубленной головы, осквернения или почитания черепа, а также изготовления из черепа чаши встречаются в сказаниях, былинах и эпосе разных народов. Помимо археологических находок или фольклора, существуют свидетельства древних авторов об исторических событиях, связанных с изготовлением чаш из черепов предков или поверженных врагов. Это рассказы Геродота, Тита Ливия, китайских безымянных хроникеров, составителя «Повести временных лет», Павла Диакона, Георгия Амартола, Вильгельма де Рубрука и др.<sup>7</sup>

Можно утверждать, что постепенно со сменой язычества на монотеистические религии «чаши из черепов» вместо ритуально-обрядового приобретают все более символическое значение, уходя из повседневных практик, но оставаясь в культурной памяти. Артефакт становится знаком, но сохраняет весь комплекс присущих ему смыслов: амбивалентная взаимосвязь жизни и смерти. Позже на этот древний культурный феномен частично наслаиваются значения еще двух важнейших символов. Это, во-первых, коннотации «чаши жизни», придаваемые образу «чаши» самому по себе и связанные с легендами о Святом Граале и чаше Христа, ставшей важнейшим ритуальным предметом и знаком в христианской религии. А во-вторых, это представления о черепе как символе смерти и скоротечности земного бытия, возникшие в Среднее века, развитые в эпоху барокко и дошедшие до наших дней<sup>8</sup>.

Несомненно, что столь богатая культурная традиция, связанная с этим артефактом, не могла быть забыта даже по прошествии многих веков и нашла свое отражение в целом комплексе текстов Нового времени. В рамках данной статьи мы обратимся лишь к материалу русской поэзии XIX – начала XX в., сделав акцент на эпохе модернизма. В поэтических произведениях русских авторов мы, как правило, имеем дело с устойчивым художественным образом «чаши из черепа» или, другими словами, с поэтической формулой согласно терминологии Л.Я. Гинзбург, поэтому далее эти термины будут использоваться как синонимы.

То, что данная поэтическая формула не столь частотна, как многие другие поэтизмы в русской лирике, позволяет охватить в

рамках одной статьи основные тексты, в которых она художественно воплотилась, а также проследить источники ее появления в русской поэзии Серебряного века, которая вступила в XX в. уже обладая достаточно разработанным и богатым поэтическим языком. Тем не менее этот язык ощущался поэтами-модернистами как недостаточный, не соответствующий новым задачам в выражении авторской мысли. Поэтому на рубеже веков делаются попытки внедрения оригинальных словесных образов и поэтических формул с целью обогащения и расширения лирического арсенала. Эти поиски приводят, в том числе, к возобновлению интереса к образу «чаши из черепа».

Прежде чем приступить к анализу примеров его проявления в текстах поэтов-модернистов, кратко проследим его генезис, вне которого невозможно рассмотрение произведений начала XX в. Первым, кто включил в художественный текст упоминание о чаше из черепа, был А.Ф. Мерзляков. В 1805 г. он написал патетическое и патриотическое стихотворение «Мячковский курган», своеобразный призыв к сохранению памяти о героической борьбе русского народа против татаро-монгольских захватчиков. Образ «чаши из черепа» возникает не в самом поэтическом тексте, а во втором авторском примечании к нему, относящемся к строке «Добыча милая – родительские кости»<sup>9</sup>: «Это было зверское обыкновение татар. Они разрывали гробы знаменитых россиян по жадности к богатству; они из черепов убитых героев делали чаши и употребляли их при пиршествах. Россияне дорогою ценою выкупали сии драгоценные остатки своих соотечественников. – Ав<торск>»<sup>10</sup>.

Мерзляков, видимо, в этом комментарии фиксирует сохранившиеся в его памяти сведения по истории русского народа. Только обычно существование подобной практики изготовления чаш из черепов связывали с печенегами, а поэт переносит эту традицию на представления о нравах и обычаях татаро-монголов, которые захватили Русь, когда печенеги уже перестали существовать. Этот обычай язычников трактуется Мерзляковым как дикий, кровавый и антихристианский, в отличие от традиций православного русского народа. Тем не менее автор считает нужным поместить столь яркую и, безусловно, шокирующую для его современников деталь в свое произведение.

Чуть позже, в 1816 г., К.Н. Батюшков в письме к П.А. Вяземскому описывает оригинальный образ, завладевший его воображением. Речь идет о процессе употребления хмельных напитков из человеческого черепа: «Вчера поутру, читая “La Gaule poétique”, я

вздумал идти в атаку на Гаральда Смелого, то есть перевел стихов с двадцать, но так разгорячился, что нога заболела. Но вот что вывело меня из терпения: перед чухонцем стоял череп убитого врага, окованный серебром, и бадья с вином. Представь себе, что он сделал!

Он *череп* ухватил  
Кровавыми перстами,  
Налил в него вина,  
И все хлестнул до дна!  
Не шевельнув устами...

Я проснулся и дал себе честное слово никогда не воспевать таких уродов и тебе не советую»<sup>11</sup>.

Как следует из примечаний к этому письму, Батюшков свое впечатление от этого «обычая» пить из черепов выразил в стихотворном образе дикого «чухонца», работая над поэтическим текстом баллады «Песнь Гаральда Смелого». Непосредственным толчком к созданию переложения послужило чтение книги Л.-А. Маршанжи «Поэтическая Галлия», изданной в 1814 г. Соответственно «чухонцем», как было допустимо в то время, Батюшков именуется древнего скандинава, а не финна или другого представителя финно-угорских племен. Это также связано с личной биографией поэта. По словам Д.М. Шарыпкина, «пребывание в Финляндии, культура которой воспринималась Батюшковым как специфически скандинавская, усилило его интерес к далекому прошлому варяго-русского севера»<sup>12</sup>. В сознании Батюшкова, таким образом, Финляндия, древняя Скандинавия и Русь образовывали некое общее культурное поле, что недалеко от истины. Варяги и славяне тесно контактировали в IX–X вв. и имели много общего в культуре. Нельзя не заметить иронию Батюшкова по поводу образа, завладевшего его воображением, но исторические источники он изучал вполне серьезно и тщательно.

Текст «Песни норвежского рыцаря Гаральда Храброго» был известен в России не только по книге Маршанжи «Поэтическая Галлия». Основным изданием для знакомства с ним была знаменитая книга швейцарского ученого Поля-Анри Малле «Введение в историю Дании», написанная в 1756 г. по-французски. Во второй части данной монографии, которая называлась «Памятники поэзии и мифологии кельтов, в частности скандинавов», Малле собрал самые интересные, с его точки зрения, древнескандинавские саги, и там же содержится собственный перевод Малле «Песни норвежского рыцаря Гаральда Храброго».

Как сообщает Д.М. Шарыпкин, представление о том, что древние скандинавы пили из черепов, пошло от неправильного перевода, который допустил в своей книге «История Дании» Малле: «Так, воображение романтиков, западноевропейских и русских, волновало сообщение Малле о том, что в горных чертогах Одина павшие в битвах герои – эйнхерии – якобы пьют мед (или даже кровь) из черепов погибших неприятелей. А между тем это промах в переводе с древнеисландского. В “Песни Краки” Рагнар Лодброк, собираясь переселяться в Валгаллу, заявляет буквально следующее: “Скоро мы будем пить мед из гнутых дерев лба зверя (т. е. рогов. – *Д. III.*) в доме Фьелльнира”<sup>13</sup>. Следовательно, источником образа «чаши из черепа» являются не сами древнескандинавские саги, а неправильный их перевод на французский язык.

Следует отметить, что книга Малле была на протяжении XVIII и всего XIX в. практически единственным и самым доступным источником знания о древней Скандинавии и обычаях ее народа как для русской, так и для западноевропейской читающей публики, причем свидетельством, не подвергающимся сомнению. Поэтому можно утверждать, что именно труд Малле является одним из источников проникновения образа «чаши из черепа» сначала в европейскую, а затем и в русскую поэзию.

Из вышеприведенного текста Батюшкова следует, что использование черепа в качестве чаши для питья воспринимается им как обычай для современного человека совершенно варварский и шокирующий, неразрывно связанный с языческой эпохой в истории северных народов. Несмотря на это, по мнению Шарыпкина, обращение русских романтиков к темам из скандинавского фольклора служило обогащению образного арсенала русской поэзии<sup>14</sup>. Таким образом, шокирующие образы скандинавских саг вполне вписывались в концепцию романтической поэзии начала XIX в.

Примеры употребления образа «чаши из черепа» Мерзляковым и Батюшковым еще нельзя считать в полной мере поэтическими, так как в первом случае это прозаические примечания к стихам, а во втором это отрывки из частной переписки, не предназначенные для печати. Впервые исследуемая поэтическая формула появилась именно в стихотворном тексте, который был завершен и опубликован, в сатире А.Г. Родзянки «Два века» 1822 г. В этом примечательном произведении поэт сравнивает минувший XVIII век и текущий век XIX по многим признакам и в том числе проводит анализ современной автору зарубежной литературы, обрушиваясь на нее с язвительной критикой:

Но как я изложу в словесности отчет!..  
 И в книгах, и в устах столетий средних бред;  
*Лорд Байрон* – образец, и гения уродство –  
 Верх торжества певцов, их песней превосходство.  
 Разбойник, висельник, Корсар и Шильд-Гарольд  
 На место Брутов, Цинн дивят теперь народ..  
 И Стали в честь подняв нескладный крик и шум,  
 Военну вашу песнь вы дайте ей послушать,  
*Пить в черепе*, курить табак и падаль кушать.  
 Так видим мы в наш век тьму гибельных плодов  
 От мудрости в чепце, от юпочных творцов<sup>151</sup>!

В этом отрывке питье из черепа как из чаши возникает в качестве примера дикой, необузданной образности современной Родзянко западноевропейской литературы, которая увлекается повествованием об ужасах, маргинальных героях, отступниках и кровавой разбойничьей экзотикой. Этот образ совершенно не представляется автору привлекательным, новым, оригинальным или свежим, о чем свидетельствует то, что питье из черепа он приравнивает к поеданию падали, упоминаемому в этой же строке. Это просто пример дурного вкуса новой словесности, которая пришла на смену строгой литературе XVIII в., ориентированной на античный канон и классическую образность.

Следовательно, для Родзянко источником образа «чаши из черепа» были уже не скандинавские саги, как для Батюшкова, и не факты древней русской истории, как для Мерзлякова, а именно актуальная *современная словесность*, судя по всем признакам, романтического направления. Из всех приводимых им в сатире имен (мадам де Сталь, Анна Радклиф, лорд Байрон) образ «чаши из черепа» наиболее ярко представлен в стихотворении Дж. Г. Байрона «Надпись на чаше из черепа» 1808 г., на которое скорее всего и намекает Родзянко:

Start not – nor deem my spirit fled:  
 In me behold the only skull  
 From which, unlike a living head,  
 Whatever flows is never dull...

Better to hold the sparkling grape  
 Than nurse the earthworm's slimy brood,  
 And circle in the goblet's shape  
 The drink of gods than reptile's food.

Where once my wit, perchance, hath shone,  
 In aid of others' let me shine;  
 And when, alas! our brains are gone,  
 What nobler substitute than wine<sup>16</sup>?..

Приведем также русский перевод этого стихотворения Байрона, выполненный Л. Шифферсом:

Не бойся: я – простая *кость*;  
 Не думай о душе угасшей.  
 Живых голов ни дурь, ни злость  
 Не изойдут из этой *чаши*.

Я жил, как ты, любил и пил.  
 Теперь я мертв – налей полнее!  
 Не гадок мне твой пьяный пыл,  
 Уста червя куда сквернее.

Быть винной *чашей* веселей,  
 Чем пестовать клубок червивый.  
 Питье богов, не корм червей,  
 Несу по кругу горделиво.

Где ум светился, ныне там,  
 Умы будя, сверкает пена.  
 Иссохшим в черепе мозгам  
 Вино – не высшая ль замена?

Так пей до дна! Быть может, внук  
 Твой *череп* дряхлый откопает –  
 И новый пиршественный круг  
 Над *костью мертвой* заиграет.

Что нам при жизни голова?  
 В ней толку – жалкая крупица.  
 Зато когда она мертва,  
 Как раз для дела пригодится<sup>17</sup>.

Это произведение Байрона – оригинальная и ироничная вариация «монолога с черепом» из трагедии У. Шекспира «Гамлет», только монолог ведет теперь сам череп. Мы видим те же сквозные мотивы контраста некогда бурлящей в человеке жизни и мертвя-

щей пустоты случайно найденной кости. Но ради преодоления смерти череп превращается в чашу, начиная «новый пиршественный круг» как новый виток жизни. Звучит в этом произведении, хотя и в шутовском тоне, тема единения поколений, чаша из черепа становится тем символическим артефактом, который способен удержать эту связующую нить. Заключительное четверостишие особенно демонстративно снижает традиционный для XVIII в. мотив величия человеческого разума, делая весь текст полемически заостренным по отношению к предшествующей поэтической традиции.

Итак, происходя из разных культурных сфер (*русская история, скандинавская традиция и современная европейская литература*) образ «чаши из черепа» фиксируется в сочинениях трех поэтов первой трети XIX в.: Мерзлякова, Батюшкова и Родзянки. А в 20-х годах XIX в. произошло еще два важнейших события, способствовавших закреплению этой поэтической формулы в языке русской лирики: всплеск интереса к национальной истории, вызванный публикацией многотомного издания «Истории государства Российского» Н.М. Карамзина, и расцвет пушкинского поэтического гения.

В 1818 г. в свет вышли восемь первых томов «Истории государства Российского», что стало знаменательным событием в общественной и культурной жизни эпохи. Российские литераторы активнее начинают разрабатывать темы и сюжеты, почерпнутые из древнего периода отечественной истории, хотя подобные попытки делались и раньше. Одним из таких патриотически настроенных поэтов оказался К.Ф. Рылеев. В 1822 г. он пишет думу «Святослав». В небольшом прозаическом предисловии к этому произведению Рылеев сообщает: «Возвращаясь в отечество, Святослав (в 972 г.) зимовал у Днепровских порогов; на него напали печенеги, и герой погиб. Враги сделали чашу из его черепа»<sup>18</sup>. Источником данного предисловия, безусловно, является «История» Карамзина, который подробно описывает драматическое возвращение ладей князя на Русь и его гибель от коварно напавших из-за засады на него и его дружину печенегов. После этого рассказа Карамзин сообщает в том числе факт, приведенный в «Повести временных лет» и касающийся посмертной судьбы Святослава: «Князь их, Куря, отрубив ему голову, из ее черепа сделал чашу»<sup>19</sup>.

В стихотворном тексте думы Рылеев не обыгрывает образ «чаши из черепа», передавая в комментарии только самые скудные сведения. Но 1825 г. поэт снова возвращается к легенде о трагиче-

ской гибели князя Святослава в незавершенном наброске «На гордой крутизне берегов»:

На гордой крутизне берегов  
 Стоит во мраке холм Олегов;  
 Под Киевом вокруг костров  
 Пируют шайки печенегов...  
 Среди вождей перед костром  
 Их князь сидит на пне седом,  
 И буйную толпу кругом  
 Обходит *череп* Святославов  
 С заморским пенистым вином<sup>20</sup>.

Теперь Рылеев не просто излагает исторический сюжет. Поэт добавляет многочисленные подробности к рассказу о посмертной участи Святослава, отсутствующие у Карамзина. Яркий образ «чаши из черепа», который выступает в этом тексте в качестве художественной детали, вплетается в жизненную сценку, передающую исторический колорит далекой от автора эпохи. Поэтическая формула «чаша из черепа» после произведений Рылеева входит в число устойчивых ассоциаций, связанных с темой Древней Руси, ее упоминают многие поэты, которые в дальнейшем обращаются к ней, в чем мы убедимся, рассмотрев произведения В. Брюсова, В. Хлебникова и С. Есенина. Этот образ как бы фиксирует, вбирает в себя память о легендарном национальном прошлом России, о котором авторы вспоминают в моменты наибольшей внешней угрозы, когда необходимо поднять боевой дух русского народа, напомнить о патриотизме и героизме своих знаменитых предков.

Совсем иначе поступает с анализируемым образом А.С. Пушкин в заключительной части стихотворения «Послание Дельвигу» 1827 г. Это произведение поэт преподнес своему лицейскому другу, даря ему вполне реальный, настоящий череп якобы одного из его предков, тоже барона Дельвига:

...Прими ж сей *череп*, Дельвиг, он  
 Принадлежит тебе по праву.  
 Обделай ты его, барон,  
 В благопристойную оправу.  
 Изделье гроба преврати  
 В *увеселительную чашу*,  
 Вином кипящим освяти  
 Да запивай уху да кашу.

Певцу Корсара подражай  
И скандинавов рай воинский  
В пирах домашних воскрешай,  
Или как Гамлет-Баратынский  
Над ним задумчиво мечтай<sup>21</sup>.

Пушкин не просто в стихах пересказывает известный исторический сюжет, он развивает оригинальную поэтическую формулу, встраивая ее в сложное художественно целое. Сначала он с юмором повествует весьма занимательную историю возникновения самого черепа: давным-давно рижский студент-гуляка добыл его из склепа вместе с остальным скелетом, чтобы упражняться в анатомии человека, а потом забросил его. Во второй части произведения Пушкин предлагает своему другу Дельвигу, к которому и обращено послание, использовать этот уже ненужный никому череп как чашу для вина на домашних пирах. Таким образом, «чаша из черепа» мыслится Пушкиным, в отличие от Рылеева, Батюшкова или Мерзлякова, не как зловеще-интригующая подробность древних варварских обычаев, а как артефакт вполне допустимый, хотя и эпатажирующий, в его историческую эпоху. Конечно, это допущение делается поэтом с большой долей иронии, тем не менее «практическое» использование черепа действительно имело место в кругу образованного дворянства в то время. К моменту написания стихотворения и сам череп, и череп как чаша несли совершенно отчетливое символическое значение напоминания о смерти и трагичности земного бытия, закрепленное в философии и ритуалах масонского тайного общества, весьма распространенного в России. Пушкин знал об этих коннотациях и сознательно играл с меланхолическими настроениями своего лицейского друга, превращая «высокий» и достаточно трагический символ в утилитарную вещь для «домашнего употребления».

Поэт создает своеобразный перечень всех знакомых ему источников представления о черепе как чаше. Завуалированно он называет Шекспира, упоминая Гамлета-Баратынского и намекая на монолог Гамлета, обращенный к черепу шута Йорика, и стихотворение самого Баратынского «Череп», написанное в 1825 г. также под впечатлением от шекспировской трагедии. Влияние западноевропейской барочной символики черепа, романтизма и масонства вызвали в начале XIX века в России в среде образованного дворянства всплеск интереса к черепу как к культурному символу, что обусловлено во многом и освоением «гамлетизма» как рефлексирующего психологического умонастроения и специфического взгляда на мир<sup>22</sup>.

Но поэт не просто иронизирует над «русскими Гамлетами» или увлечением доктринами масонства. Привлекательность для Пушкина «чаши из черепа» связана скорее всего еще и с тем, что образ *черепа*, превращающегося в *чашу* для веселого застолья, был наглядной реализацией более широкого культурного концепта *тира*, противостоящего концепту *смерти*. Антитеза *пир – смерть* была одной из главных антитез русской литературы первой трети XIX в.<sup>23</sup> Ее можно проследить во многих стихах Державина, Пушкина, Батюшкова, Жуковского и других поэтов, а также в прозаических произведениях, например, в «Русских ночах» В.Ф. Одоевского. Именно эта антитеза составила главный сюжетный стержень маленькой трагедии Пушкина «Пир во время чумы» и его раннего лицейского стихотворения «Гроб Анакреона».

Темы анакреонтической, или как ее тогда называли «вакхической», поэзии и образ поэта, прославляющего жизнь и призывающего забыть о смерти за чашей вина, были чрезвычайно популярны в 1810–1820-х годах и реализовались в том числе в одном сжатом емком образе «чаши из черепа» в стихотворении «Послание Дельвигу».

Но наиболее значительный след в этом произведении оставило уже приводимое нами ранее стихотворение Байрона «Надпись на чаше из черепа». Он одним из первых соединил в своем произведении анакреонтику и гамлетизм, и в этом за ним следует Пушкин. Данное стихотворение скорее всего было известно русскому поэту, так как он сам указывает на Байрона в тексте своего произведения, именуя его «певцом Корсара» по заглавию одной из его поэм. О влиянии английского поэта на лирику Пушкина много писали в критических статьях еще при его жизни, например, кн. Петр Вяземский или Иван Киреевский. Сам Пушкин, по словам В.М. Жирмунского, «касясь мимоходом в своих письмах вопроса о влиянии Байрона на русскую поэзию, говорит неизменно о художественном влиянии. Для него пример английской поэзии означает освобождение от условностей классической поэтики, от бедных и обветшалых правил и схем французского классического искусства»<sup>24</sup>. Если Родзянко открыто возмущается смелой байроновской образностью и считает ее и в том числе образ «чаши из черепа» примером дурного вкуса, то Пушкин, впитавший западную романтическую культуру и байронизм, стремится к новациям в поэзии и пытается создать нечто похожее на «легкое» стихотворение английского барда о чаше в русской лирике.

Но помимо Байрона, Баратынского и Шекспира, из западноевропейской культурной традиции Пушкин упоминает еще и скан-

динавский фольклор, т. е. для него скорее всего были актуальны те же источники, что и для Батюшкова. Тем не менее нельзя утверждать, что только западноевропейская традиция в целом повлияла на появление в пушкинском творчестве образа «чаши из черепа». Как известно, он зачитывался Карамзиным не меньше, чем английскими поэтами, а легенду о гибели Святослава знал, вероятно, столь же хорошо, как, например, о вещем Олеге. Все вышперечисленное позволяет предположить, что иронично обыгранный образ «чаши из черепа» в стихотворении «Послание Дельвигу» – *это результат взаимодействия русской и западноевропейской культурных традиций*. Пушкин не просто собирает воедино разные источники. Он расширяет ассоциативно-семантическое поле образа «чаши из черепа», создавая *амбивалентный образ*, выражающий важнейшую культурную антитезу: *жизнь – смерть*, которая именно в образе «чаши из черепа» не один раз воплотится потом в поэзии Серебряного века.

У Пушкина мы можем уже увидеть *метафорическое* использование этого образа, в отличие от его предшественников, не отступавших от исторического контекста, связанного с легендарным прошлым русского или скандинавского этносов, хотя и в этом историческом контексте подспудно противопоставление жизни и смерти, героики и быта присутствует внутри данного образа.

Уже на излете романтизма в 1839 г. к образу «черепа-чаши» обратился В.Г. Бенедиктов в стихотворении «Гост». Но его попытка воплотить круг мотивов анакреонтической поэзии была воспринята передовыми литераторами как запоздалое подражание и пафосное стихотворство. Н.А. Некрасов под псевдонимом В. Бурнооков написал в 1845 г. пародию на стихотворение «Гост» под названием «Ревность», борясь с неуместной с его точки зрения гиперболичностью, цветистостью и антиобщественным пафосом стиля Бенедиктова.

Итак, устойчивая поэтическая формула «чаша из черепа» сформировалась в русской лирике в первой половине XIX в. под влиянием поэтики романтизма как общеевропейского культурного явления, вызвавшего к жизни интерес к национальной истории и утверждение новых смелых образов. В то же время выделяются и две линии в трактовке этого образа, которые перейдут затем в XX в.: *историческая и метафорическая*.

В начале XX столетия интерес к этой поэтической формуле вспыхивает с новой силой. Поэтика Серебряного века характеризуется двумя противоположенными, но взаимосвязанными особенностями. С одной стороны, это *стремление к новизне*, об-

новлению культурных форм и художественных приемов. С другой стороны, это стремление к синтезу, *обращение к традиции*, актуализация всего предшествующего культурного багажа, сознательное использование готовых литературных клише, но в новом контексте. Данные тенденции характерны для всех направлений этого периода, в том числе и для футуризма. По словам Л.Я. Гинзбург: «При всем многообразии поэтических модификаций, при новизне социального наполнения, *тематические архетипы* (курсив мой. – Е. К.) прощупываются в произведениях даже самых неканонических»<sup>25</sup>.

В связи с вышесказанным возникновение образа «чаши из черепа» в русской поэзии эпохи модернизма предстает вполне закономерным явлением: он ощущался и как новый, и как связанный с традицией. Эта актуализация образа происходит по двум наметенным еще в XIX в. линиям: обращение к национальному историческому материалу, прежде всего к сказанию о гибели князя Святослава («историческая» линия) и универсальное, метафорическое употребление для выражения антитезы «жизнь-смерть» («метафорическая» линия).

История гибели древнерусского князя неожиданно оказывается чрезвычайно созвучна эпохе 10-х годов XX в. В. Брюсов пишет сюжетное стихотворение «Завет Святослава», излагающее в поэтической форме сведения из «Повести временных лет» и «Истории государства Российского» Н. Карамзина, касающиеся героической жизни и смерти этого правителя:

Сгиб в траве Святослава скелет,  
Вихрем выветрен, ливнями вымыт,  
Но поет ему славу поэт,  
Ибо мертвые сраму не имут<sup>26</sup>.

Создавая свой текст, поэт-модернист сознательно ориентируется на думу поэта-декабриста К.Ф. Рыльева. Он пишет достаточное большое сюжетное стихотворение, но доводит повествование только до момента трагической смерти Святослава, не рассказывая, например, о последовавшем за ней победном пире печенегов. Брюсов пишет пространственный монолог князя, обращенный к его дружине, используя прием, аналогичный приемам рылеевских дум, – введение в стихотворение прямой речи героя. Призыв поэта-декабриста к русскому народу вспомнить славу предков и их военные победы Брюсов также использует, но в новом историческом контексте:

Рылеев:

О, князь, давно истлел твой прах,  
Но жив еще твой дух геройский!  
Питая к славе жар в сердцах,  
Он окрыляет наши войски!<sup>27</sup>

Брюсов:

В наши грозные, тяжкие дни,  
Вспомним снова завет Святослава!  
Как во тьме путевые огни,  
Веку новому – прошлая слава!<sup>28</sup>

Другая характерная деталь – сопровождение стихов прозаическим пояснением исторического содержания. Оба поэта не вводят упоминание об изготовлении чаши из черепа князя в поэтическую ткань стихотворения, а сообщают об этом в исторической сноске: «Печенег убили Святослава, череп его оковали серебром и сделали из него чашу»<sup>29</sup>.

Тот факт, что стала возможна трансплантация приемов романтической думы XIX в. в поэзию символизма, связан во многом со схожестью исторической и мировоззренческой ситуаций. Рылеев создавал свое произведение в 1822 г., но в рамочной композиции к нему он описывает события русско-турецкой войны 1768–1774 гг., которая происходила примерно в тех же краях, где некогда воевал и погиб Святослав – на берегах Дуная. Несомненно, на возникновение думы повлияли и победоносные европейские походы русской армии 1813–1815 гг.

Брюсов же пишет «Завет Святослава» в 1915 г., в период Первой мировой войны, когда русская армия тоже сражалась за рубежом. Если Рылеев проецирует на походы Святослава события военной истории России XVIII – начала XIX в., то Брюсов проецирует участие России в Первой мировой войне одновременно и на думы Рылеева, и на походы Святослава, используя уже двойную линзу литературной и исторической традиций.

При подобном подходе к прошлому и настоящему на примере анализируемых текстов реализуются две тенденции, которые сформулировал Ян Ассман в монографии «Культурная память...»: «Торячую» память о прошлом, которая... *извлекает из обращения к прошлому элементы своего представления о себе* (курсив мой. – Е. К.), а также точки опоры для своих надежд и целей, мы называли «мифом». Миф – это (чаще всего нарративное) обращение к прошлому,

которое проливает оттуда свет на настоящее и будущее»<sup>30</sup>. В этой функции миф представляет явления настоящего в свете истории, которая делает их осмысленными, необходимыми и неизменными. В другой своей функции миф выявляет недостатки настоящего по отношению к славному прошлому.

В эпоху древних национальных героев, к которой относятся легендарно-исторические подвиги Святослава и его трагическая гибель, военные события современности освещаются как закономерные, как продолжение битв, начатых в глубокой древности. В 1915 г. в русском обществе еще силен подъем патриотизма по поводу начала войны, участие в ней России пока не ощущается как фатальная катастрофа, поэтому так много общего между романтической думой Рылеева и стихотворением декадента Брюсова – это стремление к описанию событий настоящего в свете героического сияния прошлого. Произведение Брюсова, судя по дате его написания, еще не демонстрирует разрыв между славным прошлым и лишенным героизма настоящим. Чуть позже, в 1916–1917 гг., свидетели той эпохи узнали, что окопные затяжные сражения войны нового типа – это не удалые битвы былых времен.

Не избежал влияния духа времени, диктовавшего русскую патриотическую тему, и такой «реформатор» поэзии, как В. Хлебников. В 1913 г. он пишет стихотворение «Написанное до войны», в котором по-своему рассказывает известную историю о подвигах и гибели древнерусского князя, но делает акцент именно на том, что последовало за его смертью, давая характеристику Святослава устами его врага, хана Кури:

Святослав, суров, окинул  
 Белым сумраком главы,  
 Длинный меч из ножен вынул  
 И сказал: «Иду на вы!»  
 ...Над смущенною долиной  
 Он возникнул, как утес,  
 Но прилет петли змеиной  
 Смерть воителю принес.  
 «Он был волком, не овечкой! –  
 Степи молвил предводитель. –  
 Золотой покроей насечкой  
 Кость, где разума обитель.  
 Знаменитый сок Дуная  
 Наливая в глубь главы,  
 Стану пить я, вспоминая  
 Светлых клич: «Иду на вы!»<sup>31</sup>...

Следует отметить, что весь текст написан в более традиционном и привычном для читателя, чем последующие футуристические произведения Хлебникова, стиле. В самом начале стихотворения поэт использует устаревшие слова и формы слов: «робишь», «печенеже», «вежи», хотя и не создает последовательной стилизации под древнерусские исторические песни или фольклорные тексты. Известно, что поэт в это время живо интересовался славянскими древностями: «В 1908–1913 гг. Хлебников изучает славянские языки, ранние произведения поэта густо насыщены славянскими мифологическими образами и мотивами, славянизмами, неологизмами – производными от славянских корней»<sup>32</sup>. Во многом это связано с идеей «всеславянского единства», витавшей в воздухе, а также с попытками поэта добраться до глубинных основ сначала русского языка, а потом и языка вообще.

Хлебников достаточно точно излагает рассказ о коварном падении на ладьи русского князя печенегов из засады, а повествование об изготовлении драгоценной чаши из черепа Святослава становится кульминационным моментом всего текста. Автору важны героика и патриотический пафос, который несет в себе фигура князя – великого воина, завоевателя Царьграда. Стихотворение называется «Написанное до войны», что сразу отсылает читателя-современника к контексту Первой мировой войны, начавшейся годом позже, чем было создано стихотворение, получившее свое название, видимо, постфактум.

В отличие от Рылеева и Брюсова, которые никак не комментируют факт изготовления чаши из черепа князя, Хлебников интерпретирует это как знак уважения и почтения победителей к личным качествам поверженного врага, а не как способ осквернения его станков. Несмотря на разницу в стиле, между стихотворениями Брюсова и Хлебникова много и общих черт: тема побед Святослава объединяет прошлые военные походы Руси-России и современные баталии, создавая связь между минувшим и настоящим. В таком контексте метафорическое питье из чаши, изготовленной из черепа великого воина, становится и для его далеких потомков таким же символом связи времен, вечной памяти о прошлом, каким являлось питье реальное для хана печенегов: «Буду пить я, вспомятая...». Национальный герой никогда не исчезает бесследно из памяти потомков, даже после смерти он присутствует в сознании нации как образ-символ. Смысл, заключенный в легенде, передается от поколения к поколению. И метафорой этого служит такое сакральное действие, как питье хмельных напитков из «чаши-черепа». Дух умершего как бы общается с живыми и передает им все качества

своей личности: смелость, отвагу, мужество, силу, столь необходимые в эпоху новых вызовов и угроз.

По-своему развивает темы русской истории С. Есенин в поэме «Песнь о Евпатии Коловрате» 1912 г. Сюжет поэмы – рассказ о сопротивлении русских князей татаро-монгольскому нашествию. Нашли в нем отражение и темы былин, повествующих о подвигах богатырей. Именно таким богатырем, защитником русской земли, и предстает главный герой Евпатий Коловрат, погибший в неравном бою с татаро-монгольскими захватчиками. Показательно, что в описание его гибели Есенин вводит узнаваемую деталь, характерную именно для гибели князя Святослава: изготовление врагами чаши из черепа поверженного героя:

Возговорит лютый ханище:  
«Ой ли, черти, куролесники.  
Отешите *череп* батыря  
Что ль *на чашу на сивушину*».

Уж он пьет не пьет, курвяжится,  
Оглянется да понюхает –  
«А всего ты, сила русская,  
На тыновье загодилася»<sup>33</sup>.

Образ «чаши из черепа» в поэме Есенина выполняет функции художественной детали, передающей исторический колорит. Ощутимая и в историческом контексте антитеза «жизнь–смерть» передает трагичность данного этапа русской истории и судьбы всего народа, представителем которого и является богатырь Евпатий. Но контекст всей поэмы, в котором ведется повествование об изготовлении чаши из черепа погибшего героя, совсем иной по сравнению со стихотворением, например, Хлебникова. Вместо уважения и восхищения этот жест выражает надругание, осмеяние, унижение героя. Подобное отношение ощущается в явной иронии, с которой победитель описывает посмертную участь богатыря Евпатия. Ярче всего ироническая интонация, переходящая в сарказм, выражена у поэта в глаголе-неологизме «курвяжиться»<sup>34</sup>, сходном по фонетическому звучанию и значению с известным глаголом «куражиться», зафиксированном, например, в словаре В. Даля. Именно этой лексемой поэт характеризует речь «лютого ханища». Таким образом, у Есенина чаша из черепа не сохраняет никаких следов своей сакральности, она не становится символом памяти о герое, наоборот, подчеркивается ее утилитарное, обыденное назначение,

она скорее призвана опорочить и истребить всякую добрую славу о подвигах богатыря.

Своеобразный итог «исторической» линии развития анализируемой поэтической формулы в поэзии Серебряного века подводит стихотворение Н. Гумилева «Ольга» 1920 г. Поэт обращается к тем же историческим темам, которые уже неоднократно возникали в русской поэзии до него, только теперь главной героиней произведения становится мать Святослава, знаменитая княгиня Ольга. Приведем отрывок из этого стихотворения:

...Все забыл я, что помнил ране,  
Христианские имена,  
И твое лишь имя, Ольга, для моей гортани  
Слаще самого старого вина.

Год за годом все неизбежной  
Запевают в крови века.  
Опьянен я тяжестью прежней  
*Скандинавского* костяка.

Древних ратей воин отсталый,  
К этой жизни затея вражду, –  
Сумасшедших сводов *Вальгаллы*,  
Славных битв и пиров я жду.

Вижу *череп с брагою хмельною*,  
Бычьи розовые хребты,  
И валькирией надо мною,  
Ольга, Ольга, кружишь ты<sup>35</sup>.

В отличие от Брюсова, Хлебникова и Есенина, колоритные детали древнеславянского прошлого дополнены скандинавской традицией, что доказывает, насколько было сильным убеждение, что герои древнескандинавского эпоса использовали черепа в качестве пиршественных чаш. Подобное скрещение русской и скандинавской древности обусловлено еще и тем фактом, что первые правители на Руси, в том числе муж Ольги князь Игорь и, предположительно, сама Ольга, были варяжского, т. е. скандинавского происхождения. Поэтому чаша из черепа сына Ольги Святослава, хотя и не упоминается Гумилевым в тексте, но, возможно, отождествляется им с винными чашами из черепов на мифических пирах древних викингов и их богов.

Стихотворение «Ольга» – это новый виток заданных еще в начале XIX в. поисков национальной идентичности. В этом контексте образ «чаши из черепа» становится символом подобного приобщения к своим корням, *знаком вневременной связи предков и их потомков*. Этот текст самый «личный» из всех рассмотренных ранее. Гумилев вводит образ лирического героя, прибегая к повествованию от первого лица вместо безличного повествования, которое превалировало в ранее рассмотренных произведениях. Лирический герой, легко отождествляемый читателем с личностью самого автора, жаждет тех же «славных битв и пиров», что и его далекие предки. Он ощущает, что и в его жилах течет кровь древних славян и скандинавов, основавших русское государство, которое в данный момент (1920 г.) на его глазах претерпевает судьбоносные изменения. «Чаша из черепа» снова оказывается образом, способным протянуть нить через века и поколения, связать прошлое и настоящее. Но если у предшественников Гумилева эта связь лишь сквозила, оставаясь больше подразумеваемой, то теперь перед нами текст, в котором через сакральный символический жест – питье из той же чаши, из которой пили далекие прародители, – лирический герой устанавливает эту связь уже демонстративно.

На лексическом уровне в этом стихотворении Гумилев реализует амбивалентные ассоциации, связанные с образом «чаши из черепа», которые обозначил еще Пушкин в «Послании Дельвигу». Это ассоциации со *смертью*, содержащиеся в таких словосочетаниях, как «окровавленными ногтями», «запевают в крови века», «славные битвы», «вражда к жизни», «валькирии», и ассоциации с *жизнью* в образах застолья и употребления хмельных напитков: «слаще самого старого вина», «пиров я жду», «брага хмельная». Упоминание о «черепе с брагою хмельною», которое возникает в заключительном четверостишии, становится кульминационным образом всего стихотворения, аккумулирующим антитезу *жизнь – смерть*.

Но «скандинавская тема» в связи с образом «чаши из черепа» у Гумилева, безусловно, связана еще и с влиянием творчества Рихарда Вагнера. В начале XX в. в Санкт-Петербурге была представлена вся знаменитая оперная тетралогия композитора на темы скандинаво-германского фольклора – «Кольцо нибелунга», в которой действуют такие мифические существа, как валькирии, и одна опера в составе данного цикла так и называется «Валькирия». Творчество Вагнера возбудило среди русской интеллигенции начала XX в. новую волну интереса к скандинавскому и германскому эпосу,

сопоставимую с первой волной, пришедшейся на начало века XIX, а сам композитор стал восприниматься как предтеча символизма наряду с Ницше, Ибсенем, Метерлинком и другими.

Другую линию развития образа «чаши из черепа» представляют собой произведения, уже не связанные тематически с древней историей России и легендой о гибели Святослава. В них эта поэтическая формула используется как средство художественной выразительности, осмысливается *метафорически*, но преемственность с литературой XIX в. также сохраняется.

Так, например, стихотворение М.А. Зенкевича «Бред» 1908 г. целиком строится на разворачивании образа «чаши из черепа»:

Лежал в бреду я и в жару.  
Мне чудилось, что на пиру  
*Мой череп, спаянный кольцом,*  
Наполнен был цветным вином  
И белой пеной благовонной  
Обрызгал шелк кудрей червонный  
И в *кубок* тот смотрела ты.  
Я видел косу и черты,  
Бледны, загадочны, смуглы,  
Как тучи предзакатной мглы.  
Лишь темных глаз янтарь смолистый  
Светился грустию огнистой.  
Порою чувствовал вдруг я –  
*Касались губы о края.*  
То был твой снежный поцелуй.  
Оранжевел *блеск винных струй.*  
И от холодности бесстрастной  
*Кипел мой череп влагой красной.*  
И усмехалась ты потом  
Своим девичьим, тонким ртом,  
В ответ веселье бубны  
Звенели серебром луны,  
И вдруг среди пестроты туманной  
Гремел вальс дикий и вакханский<sup>36</sup>...

Лирическому герою в горячечном бреду представляется, что его собственный череп, еще живой, не отделенный от тела и способный все чувствовать, стал винным кубком, потому что его «спаяли кольцом», т. е. оковали и превратили в чашу. А некая загадочная героиня, то ли возлюбленная, то ли Смерть с косой (игра слов омони-

мов «коса» – «коса» допускает оба толкования) пьет из этой чаши. Прикосновение ее губ ощущается за счет словесных ассоциаций схожих по звучанию слов одновременно как «снежный», т. е. холодный, замораживающий, и «нежный» поцелуй. Прикосновение холодных губ к разгоряченному лбу может восприниматься и как благо, и как «поцелуй смерти». От этого бесстрастного, холодного и все же нежного поцелуя кипит вся кровь в голове лирического героя, и это возбуждение метафорически выражается через бурление вина в кубке, в который превратился его череп.

В стихотворении Зенкевича образ «чаши из черепа» используется для выражения пограничного состояния, положения между жизнью и смертью. Из контекста произведения неясно, только ли воображаемым в бреду является это ощущение собственного черепа как чаши или это попытка передать реальные мучительные физические ощущения, возможно, связанные с сильным жаром или головной болью. Зенкевич стремится к использованию предельно конкретных, материальных, вещественных образов, но все стихотворение в итоге получается двойственным. Пир, на котором сам герой присутствует в виде кубка из собственного черепа, – это то ли пир жизни (образы вина, вакханок, танцев), то ли поминальная тризна (ощущение холода, словосочетания «предзакатная мгла», «огнистая грусть», «пестрота туманная»). Двойственным становится и образ героини: «червонный шелк кудрей» вызывает ассоциации с образом молодой красавицы, но ее холодный поцелуй может означать поцелуй Смерти, которым она по некоторым поверьям забирает у человека его душу. На Смерть как героиню стихотворения указывает и словесная игра с омонимичными словами «коса» – «коса», о которой мы уже упоминали. Нельзя однозначно ответить на вопрос, какую косу имеет в виду поэт: заплетенные волосы или инструмент для срезания травы, являющийся символическим атрибутом Смерти, по поверьям приходящей к умирающим в виде призрака с косой на плече<sup>37</sup>. В результате подобного словоупотребления весь текст стихотворения оборачивается то призывом к жизни и любви, о радостях которых вспоминает герой в мучительном бреду, то яростным сопротивлением мертвящей, холодящей, выпивающей душу смерти, которая медленно, но верно подбирается к нему.

Амбивалентный образ «чаши из черепа», на котором построено все стихотворение, является квинтэссенцией всех его тем и мотивов. Герой еще жив, его кровь кипит жаждой жизни, но его череп уже стал кубком, т. е. мертвым, неживым предметом, а кровь обратилась в вино и пену. Зенкевич как бы травестирует извест-

ные христианские мотивы: вино, согласно этому вероучению, превращается в кровь Христа под воздействием молитв и святых таинств. А у Зенкевича наоборот: кровь живого еще человека превращается в вино, так как его лирический герой попадает скорее всего не в мир, где царит христианская вера, а в перевернутый, дьявольский мир, мир нечистой силы. На прочтение пира в стихотворении как шабаша ведьм или пира у сатаны наталкивают заключительные строки стихотворения: «Гремел вальс дикий и вакханный».

Образ «чаши из черепа» можно назвать одним из излюбленных у Зенкевича, так как он встречается, только в более редуцированном виде, и в других его поэтических текстах 1913–1914 гг., например в стихотворении «Цветник»:

Когда пред ночью в огненные кольца  
*Оправлен череп, выпитый тоской,* –  
 Я вспомню старика народовольца,  
 Привратника на бойне городской...<sup>38</sup>

Представление о «чаше из черепа» в этом тексте создается сочетанием краткого причастия «оправлен» и отглагольного прилагательного «выпитый» с лексемой «черепа». Слова «оправить», т. е. сделать оправу, и «выпить» несут ассоциативную связь с образом «чаши»; в данном случае это метафорическое и одновременно метонимическое обозначение головы как части человеческого тела и всего человека в целом. Поэтическая формула «чаша из черепа», сквозящая в этих строках, снова характеризует сумеречное состояние сознания лирического героя стихотворения на пороге ночи. Тоска, овладевшая им, опустошает его как чашу.

В стихотворении «Под мясной багрянницей», описывающем бойню быков, снова возникает этот образ:

Под мясной багрянницей душой тоскую,  
 Под обухом с быками на бойнях шалею,  
 Но вижу не женскую стебельковую, а мужскую  
 Обнаженную для косыря гильотинного шею.  
 На копье позвоночника она носитель  
*Чаш, вспененной мозгом до края...*<sup>39</sup>

В данном примере, наоборот, отсутствует лексема «черепа», но присутствует слово «чаша», тем не менее образ «чаши из черепа»

прочитывается достаточно легко: на «копье позвоночника» именно череп является сосудом для мозга. И снова эта поэтическая формула возникает в стихотворениях Зенкевича, когда речь идет о моменте между жизнью и смертью: через несколько минут живые быки станут безжизненными тушами.

Преимственность по отношению к литературной традиции и поэтическому языку XIX в. можно обнаружить даже в творчестве футуристов, отрицавших на словах эту связь и пытавшихся отстраниться от достижений своих предшественников. В. Маяковский начинает поэму «Флейта-позвоночник» 1915 г. с аллюзий на анакреонтические темы поэзии Золотого века:

За всех вас,  
Которые нравились или нравятся,  
Хранимых иконами у души в пещере,  
*Как чашу вина в застольной здравице,*  
*Подъемлю стихами наполненный череп*<sup>40</sup>.

Собственный череп, ставший чашей, т. е. драгоценным сосудом для стихов, поднимает поэт за всех возлюбленных. Сравнение черепа, наполненного стихами, с чашей вина, которую возносят посреди пира, чтобы произнести тост – «застольную здравицу», перекликается с «Посланием Дельвигу» Пушкина и анакреонтической лирикой русских поэтов начала XIX в. Маяковский следует стихотворной традиции, не только заимствуя саму устойчивую формулу из арсенала предшествующей поэзии, но и в ее трактовке. Она также служит в его тексте художественным выражением *пограничного состояния между жизнью и смертью*, в котором из-за неудовлетворенной мучительной любви находится лирический герой поэмы.

«Чаша из черепа» в самом начале поэмы аккумулирует как круг ассоциаций, связанный с жизнью, так и круг ассоциаций, связанный со смертью, сохраняя свое исходное смысловое ядро. И то и другое в равной мере актуально для сознания главного героя, жизнь и судьба которого зависят от благосклонности его возлюбленной. Если в завязке лирического сюжета в образе «чаши из черепа», наполненной стихами, поэт символически преподносит возлюбленной вместе с текстом своего произведения и свою жизнь, а это можно рассматривать как фигуральный дар, образный жест, выражающей надежду на счастье, взаимность и возможность существования на земле, то в конце поэмы он символически гибнет, умирает, как Христос на распятии:

Творишь,  
Распятью равная магия.  
Видите – гроздьями слов  
Прибит к бумаге я<sup>41</sup>.

В прямом смысле Маяковский начинает свой текст за здравие («застольная здравица»), а заканчивает за упокой (символическая смерть через распятие), проходя виртуальный путь от рождения до смерти. Отметим, что творчеству таких авторов, как В. Маяковский и М. Зенкевич, было в большой степени присуще тяготение к эпатажу и провокации. Именно эпатажность, заложенная в образе «чаши из черепа» и не потерявшая силы своего воздействия на читателя и в начале XX в., в числе прочего привлекала внимание этих поэтов к данной поэтической формуле.

Итак, можно выделить два периода всплеска интереса к образу «чаши из черепа» в русской поэзии – это начала двух веков, XIX и XX. Обращение к этой поэтической формуле в эпоху модернизма связано с исторически обусловленной важностью русской темы в этот период времени (национальные корни, героическое прошлое), с тенденцией новой поэзии вступать в диалог со всеми предшествующими культурными традициями (синкретизм поэтического языка XX в.), с поисками путей «расширения художественной впечатлительности» и с установкой на эпатаж. Для поэтов-модернистов в усвоении образа «чаши из черепа» были скорее всего в равной мере важны как тексты по истории России или скандинавские саги, т. е. первоисточники, так и произведения их предшественников, поэтов XIX в.

Кочуя из текста в текст, этот древний символ сохраняет ядро своего первоначального значения: впечатляющий контраст между торжеством жизни, явленным в образе пиршественной чаши, и неизбежностью смерти, напоминающей о себе оскалом голого черепа. Каждого из рассмотренных поэтов привлекал этот амбивалентный синкретический образ скорее всего тем, что он являет собой не только трансформацию живого в неживое, человеческой головы в утилитарный предмет, но и возможность возврата из небытия, символического приобщения мертвого к кругу еще живущих. Как мы уже писали в самом начале статьи, голова и даже череп издавна символизировали всего человека, его личность. Отголоски этих представлений мы находим и в проанализированных произведениях. Пока пьют из чаши, сделанной из черепа, его владелец символически присутствует в жизни и памяти других людей.

С эпохой модернизма не заканчивается путь поэтической формулы «чаша из черепа» в русской поэзии, к ней продолжают обращаться снова и снова. Мы встречаемся с этим образом, например, в цикле О. Мандельштама «Стихи о неизвестном солдате», в стихотворении Ю. Кузнецова «Я пил из черепа отца» и тесно связанном с ним произведении И. Лиружа «Памяти отца», в одном из последних стихотворений В. Кривулина «Миллениум на пересменке» 2000 г. Особого рассмотрения, безусловно, заслуживают случаи появления «чаши из черепа» в прозаических или драматических текстах, например в романе М. Булгакова «Мастер и Маргарита» или пьесе В. Хлебникова «Ошибка смерти». Но это предмет уже отдельной статьи.

Проанализировав, откуда возник и как живет устойчивый образ «чаши из черепа» в некоторых произведениях русских поэтов XIX – начала XX в., мы попытались не только проследить механизм функционирования индивидуальной памяти автора, вносящего в свой текст когда-либо прочитанный и поразивший его образ, но и немного прикоснуться к памяти культуры, которая передает по цепочке последователей определенную информацию, свернутую в емкие художественные формулы. Богатая и такая длинная история «чаши из черепа» как культурного артефакта, вечного символа и устойчивого художественного образа, подтверждает, что старые формы никогда полностью не исчезают из поэтического языка и шире – из языка культуры. Лирике же, по мнению Л.Я. Гинзбург, в особенности необходимы традиционные лексемы с заключенными в них привычными образами и ассоциациями: «Вне традиции не бывает искусства, но нет другого вида словесного искусства, в котором традиция была бы столь мощной, упорной, труднопреодолимой, как в лирике»<sup>42</sup>. Устойчивые формулы необходимы в поэтическом тексте, чтобы они могли вызвать в читателе мгновенный эмоциональный отклик, создать «ситуацию сиюминутного узнавания», а также подготовить фон для того, чтобы свежие, нестандартные поэтические находки проявили свою новизну<sup>43</sup>. Именно на контрасте со старым и традиционным реализует себя в поэзии оригинальное и революционное, что особенно заметно на примере новаторства авторов Серебряного века.

Приведенные произведения не исчерпывают все случаи фиксации данного образа в лирике эпохи модернизма и в русской поэзии вообще. Это лишь наиболее важные вехи его жизненного пути, который, вероятно, продолжится и в XXI в. Мы увидели, что разные источники и художественные задачи порождают разные линии развития этого художественного образа: *историческую и метафорическую*.

В рамках данной статьи мы постарались на примере одной поэтической формулы проиллюстрировать конкретными текстами явление, которое Р. Лахман описала следующими словами: «Включенность в цепь культурных явлений прошлого, причастность к нему означает не только суммирующее воспроизведение, но и запоздалый ответ потомков, тех, кто продолжает писать дальше... Отвечая минувшему через века, сопоставляя нынешнее с тем, что говорилось и воспевалось во все времена, они выявляют в толще накопленных культурных сокровищ диалогическое начало и тем превращают неподъемный груз знаковой памяти в легкую радость воспоминания»<sup>44</sup>.

## Примечания

- <sup>1</sup> Пастернак Б. Охранная грамота: повести и рассказы. М.: АСТ, 2011. С. 341.
- <sup>2</sup> См., например: *Воеводский Л.Ф.* Этологические и мифологические заметки: Чаши из человеческих черепов и тому подобные примеры утилизации трупа. Одесса, 1887; *Позднеев А.* Очерки быта буддийских монастырей и буддийского духовенства в Монголии // Записки Русского географического общества по отделению этнографии. 1887. Т. 16.
- <sup>3</sup> См., например: *Сальников К.В.* Древнейшие памятники истории Урала. Свердловск: СОГИ, 1952; *Сериков Ю.Б.* Использование человеческих черепов в обрядах и ритуалах древности // Штрихи к портретам минувших эпох: Археология, история, этнография. Кн. (ММХIV) I. Зимовники, 2014. С. 105–113.
- <sup>4</sup> *Лушин В.Г.* Чаши из человеческих черепов // Древние культы, обряды, ритуалы: памятники и практики: Сб. науч. ст. Зимовники: Зимовниковский краеведческий музей, 2015. С. 5–14.
- <sup>5</sup> Там же. С. 10.
- <sup>6</sup> *Дмитриев С.В.* Тема отрубленной головы и политическая культура народов Центральной Азии (общеазиатский контекст) // Стратум: структуры и катастрофы: Сб. символической индоевропейской истории. СПб.: Нестор, 1997. С. 212–219.
- <sup>7</sup> См., например: *Лушин В.Г.* Указ. соч. С. 5.
- <sup>8</sup> См., например: *Холл Дж.* Словарь сюжетов и символов в искусстве. М.: Крон-Пресс, 1996. С. 614–615; *Похлебкин В.В.* Словарь международной символики и эмблематики. М.: Международные отношения, 2001. С. 508–510.
- <sup>9</sup> *Мерзляков А.* Стихотворения А.Ф. Мерзлякова. М.: О-во любителей рос. словесности при Имп. Моск. ун-те, 1867. С. 75.
- <sup>10</sup> Там же.
- <sup>11</sup> *Батюшков К.* Из письма к Вяземскому П.А. от февраля 1816 г. («То думал видеть в нем героя...») // Батюшков К.Н. Полное собрание стихотворений. М.; Л.: Худож. лит., 1964. С. 255–256.

- <sup>12</sup> Шарыткин Д.М. Скандинавская литература в России. Л.: Наука, 1980. С. 127.
- <sup>13</sup> Там же. С. 96.
- <sup>14</sup> Там же. С. 93.
- <sup>15</sup> Родзянко А. Два века // Поэты 1820–1830-х годов: В 2 т. Т. 1. Л.: Советский писатель, 1972. С. 164–165.
- <sup>16</sup> Byron J.G. The complete works of Lord Byron: In 1 vol. P., 1842. P. 847.
- <sup>17</sup> Байрон Дж. Г. Собрание сочинений: В 4 т. Т. 2. М.: Правда, 1981. С. 37.
- <sup>18</sup> Рылеев К. Полное собрание сочинений. М.; Л.: Academia, 1934. С. 126.
- <sup>19</sup> Карамзин Н.М. История государства Российского: В 6 кн. Кн. 1, т. 1–2. М.: Книжный сад, 1993. С. 142.
- <sup>20</sup> Рылеев К. Указ. соч. С. 409.
- <sup>21</sup> Пушкин А. Собрание сочинений: В 10 т. Т. 2: Стихотворения: 1825–1836. М.: Книгобек, 2012. С. 120.
- <sup>22</sup> Горбунов А.Н. К истории русского «Гамлета» // Горбунов А.Н. Судьбы скрепчения (Несколько размышлений о русско-английских литературных параллелях). М.: Прогресс–Традиция, 2013. С. 212–248.
- <sup>23</sup> См., например: Зорин А.Л. «Вслед шествуя Анакреону» // Цветник: Русская легкая поэзия конца XVIII – начала XIX века. М.: Книга, 1987. С. 5–53.
- <sup>24</sup> Жирмунский В.М. Байрон и Пушкин. Л.: Наука, 1978. С. 39.
- <sup>25</sup> Гинзбург Л.Я. Частное и общее в лирическом стихотворении // Литература в поисках реальности. Л.: Советский писатель, 1987. С. 88.
- <sup>26</sup> Брюсов В.Я. Стихотворения. Ростов н/Д: Феникс, 1995. С. 340. (Всемирная библиотека поэзии)
- <sup>27</sup> Рылеев К. Указ. соч. С. 126.
- <sup>28</sup> Там же. С. 341.
- <sup>29</sup> Там же. С. 340.
- <sup>30</sup> Ассман Я. Культурная память: письмо, память о прошлом и политическая идентичность в высоких культурах древности. М.: Языки славянской культуры, 2004. С. 83–84.
- <sup>31</sup> Хлебников В. Творения. М.: Советский писатель, 1987. С. 88.
- <sup>32</sup> Гарбуз А.В., Зарецкий В.А. К этнологической концепции мифотворчества Хлебникова // Мир Велимира Хлебникова: Статьи, исследования: 1911–1998. М.: Языки русской культуры, 2000. С. 340.
- <sup>33</sup> Есенин С. Малое собрание сочинений. СПб.: Азбука, 2013. С. 496.
- <sup>34</sup> Можно утверждать, что данный глагол является неологизмом, так как ни «Толковый словарь живого великорусского языка» В.И. Даля, ни «Материалы для словаря древнерусского языка по письменным памятникам» И.И. Срезневского, ни современная поисковая система «Национальный корпус русского языка» в составе диалектных или исторических текстов не приводят такой лексемы.
- <sup>35</sup> Гумилев Н. Стихотворения. Поэмы. Проза. Владивосток: Худож. лит., 1990. С. 348–349.

- <sup>36</sup> *Зенкевич М.* Бред. [Электронный ресурс] URL: <http://rupoem.ru/zenkevich/lezhal-v-bredu.aspx> (дата обращения: 15. 05. 2014).
- <sup>37</sup> Подобная игра словами-омонимами девичья коса и коса как атрибут персонафицированной Смерти представлена в драме А. Блока «Балаганчик».
- <sup>38</sup> *Зенкевич М.* Цветник. [Электронный ресурс] URL: <https://rupoem.ru/zenkevich/kogda-pred-nochyu.aspx> (дата обращения: 15. 05. 2014).
- <sup>39</sup> *Зенкевич М.* Под мясной багряницей. [Электронный ресурс] URL: <http://rupoem.ru/zenkevich/pod-myasnoj-bagryanicej.aspx> (дата обращения: 15. 05. 2014).
- <sup>40</sup> *Маяковский В.* Сочинения: В 2 т. Т. 2: Поэмы. Пьесы. Проза. М.: Правда, 1988. С. 25.
- <sup>41</sup> Там же. С. 33.
- <sup>42</sup> *Гинзбург Л.Я.* О лирике. М.: Интрада, 1997. С. 14.
- <sup>43</sup> Там же. С. 15–20.
- <sup>44</sup> *Лахман Р.* Память и литература: Интертекстуальность в русской литературе XIX–XX веков. СПб.: Петрополис, 2011. С. 265.

## «Златоцвет» Зинаиды Гиппиус: материалы к комментарию

Статья посвящена одному из важнейших текстов раннего русского литературного модернизма – повести З. Гиппиус «Златоцвет». Автор в общих чертах обрисовывает историко-литературный и историко-культурный контекст новеллы, а также уделяет внимание приемам работы писательницы над текстом, которые до сих пор не привлекали внимания исследователей. В частности, в статье приводятся данные текстологического анализа двух редакций повести. Автор приходит к выводу, что Гиппиус исправляла текст в соответствии с новым видением жизненных коллизий, отразившихся в нем.

*Ключевые слова:* Зинаида Гиппиус, Аким Волынский, декаденты, символисты, «Северный вестник».

Проза Зинаиды Гиппиус, в том числе ранняя, не так уж часто становится предметом специальных исследований. Наиболее важные и глубокие замечания о ее проблематике и поэтике были высказаны К.М. Азадовским и А.В. Лавровым<sup>1</sup>.

Ранние повести и рассказы Гиппиус, новаторские более по содержанию, чем по форме, как отметили Азадовский и Лавров<sup>2</sup>, – несомненно, яркое явление в истории раннего русского литературного модернизма; будучи, как и вся проза писательницы, некоей подчас схематичной, подчас вычурной и эпатажной, иллюстрацией ее идей (в 1890-х – главным образом поисков), они дают представление и о картине мира, и о направлении исканий ранних символистов. Между тем в отличие от стихотворений, проза Гиппиус до сих пор должным образом не издана и не прокомментирована. Как представляется, рассказы, повести и романы Гиппиус нуждаются в полноценном историко-культурном, историко-литературном и

текстологическом комментариях. При подготовке новейших изданий такая работа не проводилась совсем. Например, в собрании сочинений Гиппиус (М.: Русская книга, 2001–2011) повесть «Златоцвет» печатается в позднейшей книжной редакции 1898 г., но при этом воспроизводится подзаголовок «Петербургская новелла», существовавший только в журнальной версии 1896 г. (но не воспроизводится эпиграф). Сопоставительный текстологический анализ журнального и книжного вариантов «Златоцвета» показывает, что Гиппиус внесла в текст существенные изменения, отразившие ее отношение к изображенным в повести лицам и событиям. Не претендуя в данной статье на полноценный комментарий к повести и раскрытие всех упомянутых аспектов, мы кратко укажем лишь на некоторые особенности авторской стратегии. К повести уже не раз обращались исследователи в связи с теми или иными проблемами – на эти работы мы будем по необходимости ссылаться.

В первоначальной журнальной редакции повесть Зинаиды Гиппиус «Златоцвет» (1896) имела подзаголовок «Петербургская новелла». Таким образом, произведение в какой-то степени оказывалось вписано в традицию Пушкина, Гоголя и Достоевского (ср. «петербургская повесть», «петербургские повести», «петербургская поэма»; ср. также «Петербургскую повесть» (1885) И.И. Ясинского). С другой стороны, Петербург в восприятии Гиппиус, по-видимому, ассоциировался с декадентством, с которым она во второй половине 1890-х годов боролась, в частности в своей эпистолярной практике. Так, весной 1896 г. она писала своему троюродному брату Владимиру Гиппиусу: «Если бы вам случилось прокатиться в Европу, отдохнуть от ядовитого и неблаговоного петербургского ветра – вы бы еще глубже и бесповоротнее поняли, как жалко то, чем вы прежде увлекались»<sup>3</sup>. Именно в Петербурге фактически зародилось новое течение – русский литературный модернизм. Осенью 1892 г. Мережковский выступил в Соляном городке с лекцией «О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы», в которой заговорил о «свободном божественном идеализме». Петербургский журнал «Северный вестник», перешедший в 1891 г. в руки Л. Гуревича и принявший новое, «идеалистическое», направление, начинает активно публиковать писателей-модернистов – Сологуба, Минского, Гиппиус, Мережковского. По словам М.М. Павловой и Ст. Рабиновича, в психологическом основании «Северного вестника» лежал настоящий «гордиев узел» романтических дружб, который, с одной стороны, определял и скреплял платформу журнала, а с другой – подспудно подтачивал ее<sup>4</sup>. Именно этот «гордиев узел» Гиппиус отразила в своей повести, где на-

сыщенная культурными событиями петербургская жизнь противопоставлена «закостенелому добродушию Москвы»; именно Петербург – то место, где происходят завязки и развязки сюжета; город, таким образом, выступает как сюжетообразующее пространство. Однако, несмотря на весь круг петербургских ассоциаций, само наименование «петербургская новелла» могло показаться Гиппиус слишком банальным.

Эпиграф из повести Д'Аннунцио «Девы скал» (1895) «Nulla al mondo sia più reale di una cosa poetica (В мире нет ничего более реального, чем дело поэтическое. Д'Аннунцио [ит.])», вероятно, был снят писательницей по другим причинам – итальянский писатель (чьи произведения печатались в «Северном вестнике») был известен как декадент, эстет и ницшеанец, а Гиппиус стремилась дистанцироваться от декадентства.

Нуждается в комментарии и название повести. Собственно наименование «златоцвет» не было традиционно поэтическим и – в отличие, например, от розы, лилии, орхидеи, гиацинта и т. д. – не входило в репертуар декадентов. Не встречалась эта номинация и в русской поэзии. Национальный корпус русского языка сообщает, что первое упоминание златоцвета в русской поэзии относится к 1903 г. – это стихотворение Бальмонта «К царице фей» («И тюльпан и златоцвет / За тобою расцветают»). Но златоцвет относится к роду бессмертников, или иммортелей, т. е. растений, которые в засушенном виде сохраняют свой первоначальный вид, – как представляется, это обстоятельство могло повлиять на выбор Гиппиус. Именно номинация «иммортель» с ее благозвучием и богатым кругом ассоциаций входит в поэзию русского модернизма – ср. в раннем стихотворении В. Брюсова «Записка самоубийцы»: «Только одни стебельки иммортели / Тихо шепнут о достигнутой цели»; заметим, что и у Гиппиус златоцветы выступают как бы тихими свидетелями смерти героини.

Цветы всегда присутствовали в произведениях Гиппиус. К 1894 г. относится знаменитое стихотворение «Цветы ночи», вошедшее в книгу «Новые люди». Мотив злой красоты и злых цветов («Пробудились злые цветы»), как уже отмечалось, отсылают к «Цветам зла» Бодлера; ключевая роль отводится цветку и во «французском» рассказе Гиппиус «Ошибка»<sup>5</sup>. В «Златоцвете» цветы появляются с самого начала: на званом вечере, где поэт Звягин читает реферат, важной деталью обстановки становятся гиацинты: «На этом рояле странное и жалобное впечатление производила корзина свежих, остро пахнувших гиацинтов, неизвестно зачем принесенная, может быть кем-то присланная генералу. Цветы роб-

ко подымали свои белые и лиловые, крепкие чашечки, а кругом все казалось еще пустынное и холоднее»<sup>6</sup>. Напротив, в комнате Валентины «единственно хороши были цветы», делающие воздух «слегка оранжерейным, сыроватым и теплым»<sup>7</sup>. В последней сцене: «Воздух был душен, но не душист. Ни гиацинтов, ни лилий не замечалось. Только гибкие, ломкие и нежные златоцветы высоко подымали на столе свои головки; но они были слишком невинны, чтобы благоухать»<sup>8</sup>. Когда приходит Звягин, Валентина в лихорадке вспоминает Италию и запах «апельсиновых» цветов («Помните, как они пахнут? Настойчиво, радостно до смеха, до боли, до слез...»)<sup>9</sup>. И, наконец, в самом финале, после убийства Валентины Звягиным, снова возникают душный воздух и непахнущие златоцветы: «Воздух был тих и душен. Гибкие, ломкие, невинные златоцветы подымали головки, не смея благоухать»<sup>10</sup>. Не имеющим аромата златоцветам противопоставлены апельсиновые цветы с их ярким запахом (ср. стихотворение «Апельсиновые цветы») и остро пахнущие гиацинты в начальной сцене, в доме у генерала, где читается «декадентский» реферат и где они сообщают всей обстановке холод и одиночество.

Таким образом, златоцветы здесь не «злые» и не «ядовитые» (полемика с собственным чересчур «декадентским» стихотворением?), а невинные и равнодушные. В то же время этот образ, безусловно ассоциирующийся с героиней, как и сам финал рассказа, в котором смерть-освобождение наконец снимает все личные и идейные противоречия, также воспринимается как «декадентский»: ломкость златоцветов явно соотносится со слабостью и хрупкостью всякой красоты.

В повести отразились сложные любовные взаимоотношения Гиппиус с Акимом Волинским (настоящие имя, отчество и фамилия – Хаим Лейбович Флексер) и Николаем Минским. Героиня, Валентина Муратова, расстается с влюбленным в нее поэтом и «эстетом» Звягиным и завязывает отношения с профессором Кирилловым, считающим, что красота навек неразрывно связана с правдой. Эти отношения также заканчиваются ничем, так как Кириллов не может принять ее решения стать актрисой. Звягин колеблется между убийством и самоубийством и в конце концов, убежденный, что Муратова выходит замуж за Кириллова, убивает ее, причем это убийство идейное; совершая его, Звягин стремится к освобождению «от любви, и от ненависти, и от всех мыслей о ней». Об отзвуках Достоевского в этой повести и других ранних повестях и рассказах Гиппиус (в том числе и в связи с фамилией Кириллов) написала Е.В. Иванова<sup>11</sup>. Основные прототипы были довольно прозрачны (Муратова – Гиппиус, Звягин – Минский,

Кириллов – Волынский); в исследовательской литературе первым указал на них, очевидно, П.В. Куприяновский<sup>12</sup>. Упомянем здесь еще одно произведение, в котором отразились отношения Волынского и Гиппиус, а также споры о красоте и правде, – роман Ясинского «Горный ручей» (1894). Молодой критик Владимир Новоскольцев (наиболее вероятный прототип его – Волынский) влюблен в эксцентричную художницу и поэтессу Риму Брындзовскую, ищущую небывалую любовь и находящуюся под влиянием писателя Мерцалова (вероятно, основной прототип – Мережковский) и союзника и антагониста Новоскольцева. И Новоскольцев у Ясинского, и Кириллов у Гиппиус утверждают связь понятий красоты и правды, что соотносится со взглядами Волынского (Е. Толстая возводит эти утверждения к идеям Дж. Рескина<sup>13</sup>).

Куприяновский также указал на то, что к повести «Златоцвет» приложил руку Волынский<sup>14</sup>. Исследователь ссылается при этом на письмо Волынского к Гуревич, однако в письмах Гиппиус к Волынскому, опубликованных А.Л. Евстигнеевой и Н.К. Пушкаревой, есть пассаж, передающий диалог Гиппиус и Гуревич, в котором также, по-видимому, речь идет о «Златоцвете» и тоже сообщается о «соавторстве» Волынского (о своем участии он рассказал и сам в очерке «Сильфида»): «Она: “Можно вам задать один вопрос?” Я: “О, пожалуйста, я не боюсь слов”. “Скажите, правда ли, что вашу новеллу вы писали не одна?” “Да, правда. Я писала ее вместе с Флексером, но я подписалась под ней, я за нее отвечаю”. “Теперь я понимаю многое”. “Что же именно? Если вы лично имеете по этому поводу что-нибудь против меня, то мне искренно жаль”. “Я лично? О нет... не будем говорить обо мне”... И она вдруг лопнула как долго игравшая бомба. Можете легко вообразить, что она говорила. Я долго слушала, не прерывая, затем тихо ответила, что всех этих слов я не принимаю, ибо тут говорится о личностях по поводу художественного произведения. Такой разговор не имел “raison d’etre”: “Но это не художественное произведение! Это пасквиль!” “Что же делать! Авторы часто в заблуждении неискоренимом!” Тогда она вдруг перескочила через “новеллу” и стала меня упрекать в грубости какого-то моего письма, в несвойственной мне грубости и греха против красоты»<sup>15</sup>. Надо сказать, что здесь запечатлелось достаточно отрицательное отношение Гуревич к личности Гиппиус, отраженное, в частности, и в ее письмах к Эдгару Мешингу (см. упомянутую публикацию Павловой и Рабиновича). Особенно странным и неприятным для Гуревич было сочетание в образе и манере поведения Гиппиус невинности с «цинизмом»<sup>16</sup>. Итак, Гуревич восприняла «Златоцвет» как пасквиль. Скорее всего, ее задела изобра-

женные в повести Минский и Волынский: к последнему она питала глубокие чувства; их «белый роман», как указывает Павлова, был первым в череде «метафизических союзов» русских модернистов<sup>17</sup>. Таким образом, текст «Златоцвета» с его прозрачными прототипами приобрел скандальный оттенок. Кроме того, как указывает Куприяновский, наличие в «Златоцвете» реальных прототипов послужило поводом к инциденту с Минским, секретарем «Северного вестника». После отъезда Волынского с Мережковскими в Италию весной 1896 г. распространились слухи, что Волынский «бежал за границу с дамой», прекратив свое сотрудничество в журнале. Источником слухов Волынский считал Минского, руководствовавшегося своими «внутрижурнальными» мотивами<sup>18</sup>.

Роман Гиппиус и Волынского, о котором впервые написал Ст. Рабинович, опубликовавший ее письма к нему (письма Волынского утрачены)<sup>19</sup>, представляет интерес еще и как эксперимент: по крайней мере, с ее стороны это был поиск союза нового типа, новой, неведомой идеальной любви – в духе идей Платона и В. Соловьева, не разрешающейся в половом соединении. Причем это был не единственный союз – Гиппиус выстраивала сложные многочисленные связи (как и ее брак, не подразумевавшие соития) с Н. Минским и Ф. Червинским, а также с Э. Венгеровой и Л. Вилькиной. О «теоретической» и литературной подоплеке этих своеобразных романов исчерпывающе написала О. Матич, подчеркнувшая, что Волынский, возможно из-за своей «асексуальности», больше других подходил для идеального союза<sup>20</sup>.

Как известно, конец века был отмечен революционными сдвигами, в том числе и в области половой любви. Изменилось и восприятие тела в целом, чему способствовало не в последнюю очередь распространение зеркала, дающего отражение в полный рост (ср. мотив зеркала у Гиппиус и название ее книги; Раису, героиню повести «Зеркала», герой впервые видит именно в большом зеркале). В частности, в это время распространилась особая культура флирта, связанная, как полагают исследователи, с праздным времяпрепровождением на водных курортах<sup>21</sup>. К этой все более распространенной практике, как известно, приобщилась и Гиппиус. Вот, например, как она описывает первую летнюю поездку в Боржом: «Это была и вправду новая жизнь. После Москвы, после скучной крымской дачи – музыка, танцы, верховая езда... Для шестнадцатилетней провинциальной барышни нельзя лучшего и желать»<sup>22</sup>. (См. также ее рассказ «Голубое небо» из книги «Новые люди», где действие происходит в обстановке кавказского курорта.) Культуру флирта с присущим ей сильным игровым элементом (не исключая

ющим серьезности и глубины чувств) Гиппиус переносит в столичную среду. Волынский в позднейших очерках о русских женщинах («Амуретки и друидессы», «Запоздавшая друидесса», «Сильфида», «Букет») развил свою теорию, разделяющую женщин на два типа – «амуреточных» женщин и друидесс: согласно этой теории, Гиппиус относилась к амуреточному типу (для друидесс, по его мнению, главное – служение)<sup>23</sup>. О Гиппиус он писал: «Это была женственность существенно девического характера, с капризами и слезами, со смехом и шаловливой игрой, с внезапными приливами ласкового внимания и столь же внезапными охлаждениями. Кокетливость достигала в ней высоких степеней художественности»<sup>24</sup>. Сходным образом он рисует Гиппиус и в мемуарном очерке «Антон Павлович Чехов» (1925)<sup>25</sup>.

Тогда же, в конце XIX в., в Европе входит в моду и своеобразная фигура «полудевственницы» – девушки, получающей удовлетворение без непосредственного полового контакта, а, например, во время балльных танцев<sup>26</sup>. В моде, благодаря художникам-прерафаэлитам, были и пышные рыжие волосы – яркая черта внешности Гиппиус и некоторых ее героинь. Очевидно, все это следует учитывать, анализируя романы и любовные треугольники раннего периода русского модернизма: в частности, образ роковой женщины с нерасплетенной девичьей косой с ее целомудренным эротизмом оказывается не только экзотическим, но и модным.

Вопросы пола и половой любви в повести сочетаются с рефлексией по поводу таких понятий, как символизм, декадентство, красота и правда. Собственно, с декадентством Гиппиус начала бороться как раз в середине 1890-х годов, тогда еще не противопоставляя ему своего «нового христианства», – и эта борьба со всем чересчур, по ее понятиям, болезненным и невнятным, отразившаяся в «Златоцвете», как раз и делает его важным программным текстом раннего символизма. Следует вспомнить, что под влиянием Зинаиды Гиппиус ее троюродный брат Владимир Гиппиус преодолевал декадентство тогда же, в середине 1890-х годов, результатом чего стал его отказ участвовать в так и не состоявшемся декадентском сборнике «Горные вершины»<sup>27</sup>.

А в ее романе «Победители» (1898) «отрицательный» герой, поэт-декадент Александр Елисейев, имеющий черты сходства с Александром Добролюбовым, будет читать именно стихотворения Гиппиуса.

Позволим себе предположить, что и в «Златоцвете» отразились черты писательского облика Гиппиуса и Добролюбова – а именно, в образах юнкеров, которых приглашает к себе Звягин, выступающих за новые веяния и пишущих стихи в модном духе: «Лежу я в

синем гробе / На самом краю земли. / На самом краю земли / Я лежу в синем гробе». В частности, в ранних стихах Гиппиус, ближайшего гимназического и университетского товарища Добролюбова, нередко упоминания могил, гробов, трупов и подобных эпатажных образов (например: «Я – черный ряд гробов, идущих год за годом, / Ты – над пустыней их – довлеющий покров»<sup>28</sup>) – в сочетании с мотивами отшельничества и солипсизма («В леса далекие я ухожу донныне, / В холодные леса»<sup>29</sup>). Эти стихи, опубликованные только в 1897 г., тем не менее могли быть известны Гиппиус – Владимира Гиппиуса, как и Добролюбова, не печатали в «Северном вестнике», но он читал свои стихи в салоне Мережковских.

В начальной сцене повести «Златоцвет» Звягин («Минский») зачитывает свой реферат об Оскаре Уайльде. О «Златоцвете» в связи с русским «уайльдизмом» писали, в частности Т.В. Павлова<sup>30</sup> и Е. Берштейн<sup>31</sup>. При этом Звягин, будучи поэтом-декадентом, сочувствует уайльдовской апологии эстетизма.

Как уже отмечалось (в частности, Куприяновским<sup>32</sup>), предметом обсуждения здесь становится эссе Уайльда из сборника «Замыслы» (“Intentions”, 1891), а именно – пересказывается написанное в форме диалога программное эссе «Упадок искусства лжи» (“The Decay of Lying”). В рецензии на “Intentions” в № 12 «Северного вестника» за 1895 г. Волынский также цитировал пассаж про лондонские туманы и влияние импрессионистов на климат Лондона (об этом идет речь в реферате Звягина; отсылка к статье Волынского в «Златоцвете» отмечена в указанной статье Т. Павловой). Однако в отличие от Звягина-Минского он не сочувствует этой теории. Основное возражение Волынского против эстетизма состоит в том, что искусство должно быть прозрачно и открывать доступ в мир идей. Это свойство искусства Волынский связывает с символизмом.

Волынский-Кириллов в «новелле», как и Волынский – автор статьи, решительно отделяет эстетизм от символизма, защищает позиции последнего и предлагает не смешивать эти противоположные по сути понятия. Очевидно, что Гиппиус разделяла уже в этот период позицию Волынского и в споре Кириллова со Звягиным была на стороне Кириллова. В позднейшей программной статье «Декадентство и символизм» («Северный вестник». 1896. № 12) Волынский будет констатировать смерть декадентства, при этом в подтверждение своих слов он будет приводить письмо в редакцию, подписанное «Л. Денисов», и отстаивающее символизм как имманентное свойство настоящего искусства, – известно, что это письмо было написано Гиппиус.

Между тем надо сказать, что собственно творчество Гиппиус, с точки зрения Волынского, было как раз ближе к декадентству. Если в первой рецензии, опубликованной во втором номере «Северного вестника» за 1896 г., т. е. в том же номере, что и начало «Златоцвета», он предостерегающе писал, что талант Гиппиус должен «освободиться от всякой идейной парадоксальности, от всякого дилетантизма, от кричащих фраз одностороннего эстетического протестантизма, которое легко может выродиться в новый мертвящий шаблон»<sup>33</sup>, то в номере 8–9 за 1898 г., в рецензии на «Зеркала» он уже писал о практически погубленном даровании, о несостоятельности ее как беллетристики, констатировал «бедность психологического содержания при истеричной крикливости формы»<sup>34</sup>. Очевидно, повестью «Златоцвет» он в свое время также остался не очень доволен. Куприяновский цитирует письмо Волынского к Гуревич, в котором он жестко критикует апрельский номер журнала за 1896 г. (именно в нем было напечатано окончание «Златоцвета»): «Журнал меня ужасает... Апрельская книга плоха, Вы утомлены, дела в ужасном состоянии... Но главное то, что в журнале нет ничего литературного, важного, возбуждающего. Огромные сугробы “снега” под весенним солнцем – и ни одной живой мысли»<sup>35</sup>.

В статье «О символизме и символистах (Полемика заметка)» Волынский писал о Гиппиус: «Талант ее кажется мне уже совершенно законченным и безвозвратно искалеченным. Ее погубила сухая рассудочность и болезненная манерность. Отвращаясь от банального, она создала себе культ из нравственно уродливого, а этот культ находится за чертою истинного искусства, строгого и честного»<sup>36</sup>. Чуть позже он снова критически отзовется о ее новеллах, в которых «постоянно шелестят шелковые юбки ее манерных героинь»<sup>37</sup>.

Спустя много лет, в 1923 г., в очерке «Сильфида» он скажет о Гиппиус как о «живом и выдающемся явлении в русской литературе»<sup>38</sup>, здесь же он с ностальгической благосклонностью отзовется и о «Златоцвете»: «Приходилось говорить на высокие темы, участвовать в интересах и запросах творческой работы молодой писательницы, придумывать с нею вместе целые пассажи в намеченных ею беллетристических произведениях. По отношению к одному из ее романов, в котором имеются прямо золотые страницы пейзажно-описательного характера, мне пришлось сыграть роль подвижного манекена, модели, на которую Гиппиус навешивала всевозможные костюмы. Туда даже попало одно личное письмо мое в весьма несущественной переделке, целиком, всеми своими фразами. Она нашла в нем тяжеловесность металла, именно ей недостававшего

в то время»<sup>39</sup>. Ниже мы покажем изменения, которые претерпела характеристика этого письма.

Но через год, выступая на торжествах по поводу тридцатилетия литературной деятельности Федора Сологуба и оценивая эпоху, когда тот вступал в литературу, Волынский снова дал остро негативную характеристику раннего творчества Гиппиус: «Не спасала также и оригинальная З.Н. Гиппиус. На сухой рассудочный каркас этой поэтессы нависали легкой пленкой бодлэровские туманы и дурманы, сменяясь неожиданными кафолическими настроениями, похожими на идейную гримасу»<sup>40</sup>.

Рассматривая сложную историю личных взаимоотношений Гиппиус и Волынского (не раз затронутую исследователями), нельзя не обратить внимания на разницу между тем, как отношение к Волынскому выражено в письмах Гиппиус к нему, полных любовных признаний, и тем, как она писала о нем в дневнике и позднейших воспоминаниях. В дневнике, посвященном любовным историям, «Contes d'amour», Гиппиус вскользь замечает, что она ему почти не писала, – заявление, которое теперь благодаря новейшим публикациям должно быть решительно опровергнуто. В записи от 4 марта 1895 г. она пишет: «Но “сухой огонь” Флексера неотразимо пленял меня. Слово “любовь” незаметно вошло в наш обиход... Иногда меня заражала его безумная любовь, неопытная и страстная... И я иногда бывала влюблена в эту его любовь»<sup>41</sup>.

«Сухой огонь» – важная характеристика, в которой «сухость» должна означать «аскетизм» Волынского; перед этим она замечает, что он «десять лет живет аскетом», а чуть выше называет человеком среднего рода. «Сухость» отзовется и трансформируется в характеристике Кириллова в «Златоцвете».

Уже осенью 1895 г., когда роман еще длился, она резюмирует: «“Чудесной” любви он не вместит». Здесь же она пишет о нем как о человеке «антихудожественном», не тонком – и к тому же чуждым ей в религиозном смысле («Я для него «гойка»), оскорбляющим в ней ее христианское чувство»<sup>42</sup>. В книге воспоминаний «Дмитрий Мережковский» она делает упор на неспособность Флексера литературно писать и опять же акцентирует его еврейство: «Это был худенький, маленький еврей, остроносый и бритый, с длинными складками на щеках, говоривший с сильным акцентом и очень самоуверенный»<sup>43</sup>. Описывая своего рода кульминацию их романа, поездку в Италию (где Мережковский собирал материалы для романа «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи»), она упоминает о «дружеских отношениях» с Флексером – и тут же вспоминает, как смеялась за его спиной над его художественной слепотой, над «не-

умением отличить статую от картины», а также над привычкой ничего не видеть вокруг, «особенно природы»<sup>44</sup>. Свой отказ печататься в «Северном вестнике» она связывает с «уродливыми статьями Ф-ра». Между тем Волынскому была посвящена книга «Новые люди» (1896): в посвящении, вызвавшем издевательские отклики рецензентов, Гиппиус писала, что дух того, что пишет Волынский, близок ей и им с ним, окруженным врагами, одинаково дорога «новая красота». Ему же были посвящены два стихотворения: знаменитое «Любовь – одна» (посвящение было только в экземпляре, принадлежащем Волынскому) и «Признание», нигде не напечатанное и впервые опубликованное Рабиновичем<sup>45</sup>.

Можно предположить, что общение с Волынским инспирировало «еврейский» эпизод в «Златоцвете». В поезде, который везет Звягина в Москву, священник начинает ругать некоего господина за то, что тот едет с собакой, и при этом пеняет ему на «нехристианский облик»; тот же в ответ произносит отповедь: «Вы изволили упомянуть мой облик, назвали меня нехристианином, даже жидом – и, заметьте, не евреем, а жидом, то есть оскорбительным для еврея, каким вы меня почитаете, словом. Вы желали показать, что гнушаетесь мною, не так ли, батюшка? Еврей ли я или нет – это к делу не идет. Замечу одно, что будь я и евреем, я этого не стыдился бы. А не помните ли вы, батюшка, такой текст: “Несть бо эллин и несть иудей”... Извольте знать этот текст?»<sup>46</sup>. Несмотря на антисемитские выпады в собственных писаниях, Гиппиус обычно критиковала других за антисемитизм; процитированный пассаж, возможно, был адресован тем, кто, считая «Северный вестник» еврейским органом, относился к нему презрительно, т. е. главным образом критику «Нового времени» В.П. Буренину, которого Гиппиус считала чуть ли не единственным антисемитом в писательской среде, хотя отчасти такое отношение к журналу разделял и Чехов<sup>47</sup>.

Обратимся теперь к изменениям, которые были внесены в книжный вариант повести, – этот вариант относится ко времени, когда роман с Волынским и отношения с «Северным вестником» были для Гиппиус пройденным этапом: Рабинович считает, что отношения закончились летом 1896 г.<sup>48</sup>; окончательный же разрыв произошел, по-видимому, весной 1897-го. Спектр этих изменений соотносится с основными темами новеллы. Так, например, в разговор о декадентстве в книжном варианте Гиппиус добавляет одну фразу Кириллова, которую он произносит после чтения «юнкерских» стихов. Эта фраза подчеркивает, что декадентство – прошедший этап: «Слава Богу, в последнее время все это оригинальнича-

ние и у нас уже проходит. Тут даже бороться незачем, само отпадет, естественно»<sup>49</sup>.

Кроме того, и это, кажется, самое главное, Гиппиус корректирует характеристики основных героев. Остановимся сначала на образе Кириллова (Волынского).

Вот изменения, касающиеся облика и сущности Кириллова, которые вносит Гиппиус:

«Северный вестник». 1896	«Зеркала». 1898
Правой рукой он <Кириллов> делал жесты во время речи, <i>мягкие и приятные</i> » (№ 2, с. 232)	Правой рукой <Кириллов> он делал жесты во время речи, <i>немного жесткие и неприятные</i> (с. 321)
Валентина не заметила <i>суховатой странности</i> в письме этого человека (№ 3, с. 32)	Валентина не заметила <i>мертвенной сухости</i> в письме этого человека (с. 427)
Валентина в первый раз заметила, что у него <i>не совсем красивые</i> руки, с четырехугольными пальцами (№ 4, с. 153)	Валентина в первый раз заметила, что у него <i>некрасивые</i> руки, с четырехугольными пальцами (с. 449)

В сцене разговора Кириллова и Звягина о самоубийстве в журнальной версии после слов Кириллова «Философия закаляет наш дух, как пламя закаляет сталь...» отсутствовал следующий пассаж:

«Слова звучали с необыкновенной отчетливостью, и что-то безнадежное было в их сухом и *мертвом* соединении»<sup>50</sup>.

А вот два варианта размышлений Муратовой, как бы подводящих итог любви к Кириллову:

«Северный вестник». 1896. № 4. С. 180	«Зеркала». 1898. С. 497
Любить его? Нет, это было не то... И как она могла думать?	Любить его? Такого, каким она поняла его теперь, с его <i>сухой методичностью, с даже не широким, неумным эгоизмом под размеренно-пышными словами, безнадежно-неизменными</i> ... Нет, это была не любовь. И как она могла думать?

«Мертвенная сухость», «сухие, мертвые слова», «сухая методичность», «размеренно-пышные слова», «жесткие, неприятные жесты», «некрасивые руки» – вот что теперь важно подчеркнуть Гиппиус. Таким образом, «сухой огонь» Волынского

(из дневника; см. выше) и нейтральная «суховатая странность» писаний Кириллова в первой редакции трансформируется в конечном счете в «мертвенную сухость», ученую, выпретенную методичность – именно таким писательнице захотелось его запечатлеть в новой редакции повести. Эта трансформация соотносится со свидетельством Мережковского из письма П.П. Перцову от 6 июля 1897 г.: «Знаете ли, что с Флексером мы совсем не видимся. Он надоел З.Н. своей риторикой и ложью, а мне уже давно опостылел»<sup>51</sup>. Что же повлияло на переоценку личности Вольтинского? Напомним, что от критики Вольтинский, начавший свою деятельность в «Северном вестнике» с большой философской работы о Канте, требовал философской глубины; именно отсутствие философского фундамента он вменял в вину критикам предыдущих поколений, разгромленным им в книге «Русские критики» (заметки, ее составившие, печатались в «Северном вестнике» в 1890–1895 гг.). Ему претили заимствованные идеи (прежде всего ницшеанство), претенциозность, которую он находил у всех декадентов, поверхностность. Философски несостоятельной он находил и работу Мережковского «О причинах упадка...». К концу 1890-х годов эти противоречия обострились – критик выступил с резкими нападками на Гиппиус, Сологуба, Минского и написал, что никогда не сочувствовал идеям этих писателей<sup>52</sup>. Кроме того, к 1897 г. отношения Вольтинского с Мережковским перешли в открытый конфликт – Мережковский был изгнан из «Северного вестника», публикация его романа «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» не состоялась, а после публикации собственных статей Вольтинского о Леонардо в этом журнале Мережковский обвинил последнего в плагиате. Все это следует учесть, однако, как нам представляется, ключевую роль в дальнейшем ухудшении отношения Гиппиус к Вольтинскому сыграла личная драма и крах «эротической утопии» (термин Матич), жизнетворческого проекта Гиппиус, под знаком которого прошли для нее 1890-е годы.

Другая группа поправок коснулась образа Валентины Муратовой, прототипом которой послужила сама Гиппиус. В первой редакции повести, создававшейся в период ее романа с Вольтинским, много внимания уделено описанию туалетов, скрывающих тело, и деталей фигуры: такие описания как бы «работают» на создание атмосферы страсти и кокетства; в период создания второй редакции такая задача, как видно, отчасти утратила актуальность. Кроме того, в первом варианте Гиппиус подчеркивает детские черты Муратовой.

«Северный вестник». 1896. № 3	«Зеркала». 1898
Платье было очень просто, без пояса, цельное, гладко и крепко охватывающее ее <i>длинную, стянутую талию</i> безукоризненной стройности (с. 10)	Платье было очень просто, без пояса, цельное, гладко и крепко охватывающее ее фигуру безукоризненной стройности (с. 387)
Она, никогда не любившая, не знающая, <i>как девочка</i> , с душой белой, ровной... (с. 11)	Она, никогда не любившая, с душой белой и ровной... (с. 388)

Вот характерные примеры описания наряда и внешности Муратовой, которые не попали в книжную версию: «Ярко-красное платье, шерстяное, покрытое сплошь, до самого подола, толстым, белым кружевом, которое на воротнике подымалось красивыми, грубоватыми брыжжами, еще немного смягчало суровость лица. Валентина тербила и мяла узкую красную ленту, которая схватывала сборчатое кружево у пояса»<sup>53</sup>. Еще пример: «Широкие, мягкие рукава доходили только до локтя. Из-под бесчисленных складок платья виднелась небольшая нога в черной лакированной туфле без каблука, и в черном, очень тонком, чулке с вышитыми золотыми стрелками»<sup>54</sup>.

Некоторые коррективы Гиппиус внесла в характеристику Звягина. Вот размышления Валентины и ее брата после разрыва Муратовой со Звягиным:

«Северный вестник». 1896. № 2	«Зеркала». 1898
<p>– Ах, эта такая тяжесть, ...не знаю, как быть с ним. Дружба, дружба – а какая там дружба! Мне стало скучно, вижу дно. Он и другом не может быть. Вся его сложность и запутанность – узел из двух ниток. Я не виновата, что поняла это...</p> <p>&lt;Реплика брата Муратовой&gt;: – ...Звягин не по тебе. И не люблю я его еще потому, что он тебе зла желает. Да, Лета, поверь мне. В дни его самой бескорыстной, самоотверженной любви – у меня было ощущение, что он желает тебе зла. Бог с ним совсем! Чем дальше, тем лучше (с. 241)</p>	<p>– О, так редко! ...И каждое наше свидание теперь оставляет безнадежную тяжесть на душе. Я устала, я не верю в его любовь и вижу, что он мне не друг. Может быть, я во многом ошибаюсь, и не понимаю его, – но это внутреннее чувство ясно и бесспорно: он мне не друг.</p> <p>&lt;Реплика брата Муратовой&gt;: – ...И весь он не по тебе, поверь, Лета. Ты мне говорила как-то, что он сложный, – слабый и сильный, нежный и жестокий. Это слова, друг мой. Он хочет быть и слабым и сильным – и потому ни слабый, ни сильный, как ни нежный, ни жестокий. В этих отрицаниях его несчастье. И не друг он тебе потому, что не может любить тебя одну, а себя любит вместе с тобой, и две эти любви борются и ослабляют одна другую. Но если и победит одна – то не любовь к тебе. Оставь его, Лета: у вас разные пути (с. 337–338).</p>

В позднейшем варианте, как видим, характеристика Звягина чуть усложнена – а сам персонаж, напротив, сделан менее сложным. Упоминание об «отрицаниях» может быть аллюзией на философский трактат Минского «При свете совести» (1890), в котором последовательно отрицаются как нереальные традиционные для человечества благородные цели. Об отношении Гиппиус к Минскому можно будет в полной мере судить, когда будет опубликован огромный корпус ее писем к нему, хранящийся в ИРЛИ. Ясно, по крайней мере, что и Минский «не мог вместить» чудесную, идеальную любовь и относился к Гиппиус в первую очередь как к женщине; она же разрывалась между ревностью и отвращением.

В письме от 19 июля 1898 г. к писательнице В.Д. Комаровой Гиппиус пишет о Минском так: «У него особенная, стихийная неискренность, которая мне даже иногда нравится, как все совершенное»<sup>55</sup>. Отношение Гиппиус к Минскому было противоречиво, и указанное разночтение может стать еще одним штрихом к его осмыслению, так сказать, в динамике – и своеобразным итогом отошедшему в давнее прошлое роману (отношения с Минским предшествовали роману с Волынским).

Некоторые исправления коснулись и образа Юлии Никифоровны Бонч, вышедшей замуж за Звягина. (Иванова считает, что ее прототип – писательница и переводчица Зинаида Венгерова<sup>56</sup>, еще одна фигура в любовных построениях Гиппиус, также близкая к Минском). Гиппиус слегка сгладила несколько «обидных» характеристик ее облика:

«Северный вестник». 1896. № 3	«Зеркала». 1898
Она еще больше похудела, <i>теперь казалась почти костлявой</i> , а довольное, <i>как у греющейся кошки</i> , прежнее выражение навсегда покинуло черты ее лица (с. 26)	Она еще больше похудела, и прежнее довольное выражение навсегда покинуло черты ее лица (с. 415).
И Юлия Никифоровна показалась ей <i>смешной</i> и неинтересной (с. 30).	И Юлия Никифоровна показалась ей неинтересной (с. 423).
Он <Звягин> нес свой маленький коричневый чемоданчик, озираясь по сторонам и нисколько не заботясь о <i>долговязой</i> Юлии Никифоровне (с. 35)	Он <Звягин> нес свой маленький коричневый чемоданчик, озираясь по сторонам и нисколько не заботясь о Юлии Никифоровне (с. 432).

Гиппиус также внесла исправления в сцену благотворительного вечера, посвященного Баратынскому. Если в первой редакции сохранилась достаточно резкая критика светского общества, которому нет дела до поэзии Баратынского, то во второй редакции эта критика смягчена, характеристики светских дам сделаны более корректными и лаконичными, некоторые резкие замечания опущены.

«Северный вестник». 1896. № 3	«Зеркала». 1898
В зале душно. <i>Да и пора вернуться к своим делам, к своим знакомым, перекинуться десятком иностранных слов... Господин, который там читает, очевидно не из общества. Какой-то даже не совсем личный... Бог с ним! Да и с Баратынским тоже, а la longue и он скучен!</i> (с. 19)	В зале душно. A la longue, Баратынский довольно скучен (с. 404)
И дамы с <i>невинной и ужасающей грубостью и невежеством</i> шумели платьями, говорили во весь голос (с. 20)	И дамы шумели платьями, говорили во весь голос (там же).
И, вероятно, – невежество и неуважение к слову прививается с молодых ногтей дамам хай-лайфа (с. 20)	

Возможно, такие изменения были продиктованы «самоцензурой» или даже сделаны под давлением цензуры. Нам в настоящее время недоступны рукописи повести (скорее всего они не сохранились), которые продемонстрировали бы этапы авторской работы над текстом или цензурную правку. Но, как нам представляется, убранные замечания о светском обществе могли показаться Гиппиус слишком морализаторскими и пафосными, выбивающимися по тону из общего строя новеллы.

Коррективы, внесенные в редакцию 1898 г., в основном затронувшие личные характеристики героев, отчасти характерны и для Гиппиус как автора дневников. Б. Колоницкий провел сравнительное исследование двух вариантов дневника Гиппиус 1914–1918 гг. – это «Синяя книга: Петербургский дневник, 1914–1918» и более ранняя «Современная запись» – и обнаружил изменения, которые она внесла в более поздний текст: в частности ею были смягчены характеристики царя и царицы (расстрелянных ко времени выхода «Синей книги») <sup>57</sup>. Что бы ни сыграло здесь роль – политическая конъюнктура (дневник издавался в «монархическом» белградском издательстве), изменение собственной позиции или

впечатление от трагической гибели царской семьи, важен сам характер работы Гиппиус с собственными текстами.

Как мы видели на примере ее воспоминаний о Волынском в «Дмитрии Мережковском», она создавала образ, по которому никак нельзя догадаться о былых эмоциях, которые он вызывал: смещение акцентов, педалирование «неприятных» и комичных черт, недоговорки. Однако важно, что такой метод работы с реальным биографическим субстратом Гиппиус задействует не только в позднейших мемуарах и синхронных дневниковых записях, но и в художественных произведениях.

Нам хотелось показать, что характер поправок, внесенных Гиппиус, носил почти исключительно смысловой характер; писательница работала над планом содержания, а не выражения. В конечном счете такой подход связан с модернистской ориентацией на текст прежде всего и с общемодернистским же стремлением сознательно конструировать биографию. Текст «Златоцвета» самым прямым образом повлиял на жизнь, «усугубив» скандальность ситуации (см. выше). Внося исправления, Гиппиус, вероятно, рассчитывала, что повесть снова будет читаться, в том числе и людьми из ближнего круга; вторая редакция как бы подводит итог романам Гиппиус середины 1890-х – давая характеристики Кирилову-Волынскому и Звягину-Минскому, убирая слишком «кокетливые» и слишком «телесные» описания внешности Муратовой, Гиппиус хотела, чтобы эта эпоха романов запечатлелась в сознании читателя – как близкого, так и далекого – именно в таком виде.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Азадовский К.М., Лавров А.В. З.Н. Гиппиус: метафизика, личность, творчество // Гиппиус З. Сочинения. Стихотворения. Проза. Л., 1991. С. 3–44.
- <sup>2</sup> Там же. С. 22.
- <sup>3</sup> ОР РНБ. Ф. 481. Ед. хр. 38. Л. 6.
- <sup>4</sup> Русские Modernen – Зинаида Гиппиус и Николай Минский (Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу) / Вступ. ст. и коммент. М.М. Павловой и С. Рабиновича (США); подгот. текста М.М. Павловой и К.В. Яковлевой // Русская литература. 2010. № 2. С. 105.
- <sup>5</sup> Гиппиус З. [Рассказы] Три дамы сердца; Ошибка / Пер. с фр. Ф. Перовской; публ. и послесл. М.М. Павловой // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 15.
- <sup>6</sup> Гиппиус З. Зеркала. СПб.: Н.М. Геренштейн, 1898. С. 310.
- <sup>7</sup> Там же. С. 326–327.

- <sup>8</sup> *Гиппиус З.* Зеркала. С. 484.
- <sup>9</sup> Там же. С. 500.
- <sup>10</sup> Там же. С. 504.
- <sup>11</sup> *Иванова Е.В.* «Северный вестник» // Литературный процесс и русская журналистика конца XIX – начала XX века: 1890–1904: Буржуазно-либеральные и модернистские издания. М.: Наука, 1982. С. 122.
- <sup>12</sup> *Куприяновский П.В.* Поэты-символисты в журнале «Северный вестник» // Русская советская поэзия и стиховедение: Материалы межвуз. конф. / [Редкол.: К.Г. Петросов (отв. ред.) и др.]. М., 1969. С. 122.
- <sup>13</sup> *Толстая Е.Д.* Бедный рыцарь: Интеллектуальное странствие Акима Вольинского. М.: Мосты культуры; Иерусалим: Гешарим, 2013. С. 77.
- <sup>14</sup> *Куприяновский П.В.* «Оглядываюсь на прошлое...»: журнал «Северный вестник» 1890-х годов и его литературная позиция. Воронеж, 2009. С. 186.
- <sup>15</sup> Письма З.Н. Гиппиус к А.Л. Вольинскому / Публ. А.Л. Евстигнеевой, Н.К. Пушкикаревой // Минувшее. М.; СПб., 1993. Вып. 12. С. 328.
- <sup>16</sup> Русские Modernen – Зинаида Гиппиус и Николай Минский (Из писем Любови Гуревич к Эдгару Мешингу). С. 119.
- <sup>17</sup> Там же. С. 106.
- <sup>18</sup> *Куприяновский П.В.* «Оглядываюсь на прошлое...». С. 197.
- <sup>19</sup> *Rabinovitz S.J.* A 'Fairy tale of love'? The Relationship of Zinaida Gippius and Akim Volynsky (unpublished materials) // Oxford Slavonic Papers. 1991. Vol. 24. P. 121–144.
- <sup>20</sup> *Матич О.* Эротическая утопия: Новое религиозное сознание и fin de siècle в России. М.: Новое литературное обозрение, 2008. С. 195.
- <sup>21</sup> История тела: В 3 т. Т. 2: От Великой французской революции до Первой мировой войны / Под ред. А. Корбена, Ж.-Ж. Куртина, Ж. Вигаарелло. М.: Новое литературное обозрение, 2014. С. 152.
- <sup>22</sup> *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. Р.: YMCA-press, 1951. С. 16.
- <sup>23</sup> *А.Л. Вольинский.* Русские женщины. Предисловие, комментарии, публикация А.Л. Евстигнеевой // Минувшее: Исторический альманах. 17. М.; СПб. 1995. С. 209–280.
- <sup>24</sup> *Вольинский А.Л.* Русские женщины / Предисл., коммент., публ. А.Л. Евстигнеевой // Минувшее: Исторический альманах. [М.; СПб.] 1995. № 17. С. 260.
- <sup>25</sup> *Толстая Е.* Поэтика раздражения: Чехов в конце 1880 – начале 1890-х годов. М., 2002. С. 314.
- <sup>26</sup> История тела: В 3 т. Т. 2. С. 152.
- <sup>27</sup> *Иванова Е.В.* Александр Добролюбов – загадка своего времени // Новое литературное обозрение. 1997. № 27. С. 219.
- <sup>28</sup> *Гиппиус В.* Песни. СПб.: Паровая скоропечатня «Надежда», 1897. С. 56.
- <sup>29</sup> Там же. С. 61.
- <sup>30</sup> *Павлова Т.В.* Оскар Уайльд в русской литературе (конец XIX – начало XX в.) // На рубеже XIX и XX веков: Из истории международных связей русской литературы: Сб. науч. тр. Л.: Наука. 1991. С. 84–85.

- <sup>31</sup> *Берштейн Е.* Русский миф об Оскаре Уайльде // Эротизм без берегов: Сб. статей и материалов. М.: Новое литературное обозрение, 2004. С. 35.
- <sup>32</sup> *Куприяновский П.В.* «Оглядываюсь на прошлое...». С. 186.
- <sup>33</sup> *Вольнский А.Л.* Литературные заметки // Северный вестник. 1896. № 2. С. 337.
- <sup>34</sup> *Вольнский А.Л.* З.Н. Гиппиус (Мережковская): Зеркала. СПб., 1898 // Северный вестник. 1898. № 8–9. С. 245.
- <sup>35</sup> *Куприяновский П.В.* «Оглядываюсь на прошлое...». С. 45.
- <sup>36</sup> *Куприяновский П.В.* О символизме и символистах (Полемиическая заметка) // Северный вестник. 1898. № 10–12. С. 225.
- <sup>37</sup> *Куприяновский П.В.* Книга великого гнева. СПб., 1904. С. 212.
- <sup>38</sup> *Куприяновский П.В.* Русские женщины. С. 264.
- <sup>39</sup> Там же. С. 261.
- <sup>40</sup> *Rabinowitz S.* From the Early History of Russian Symbolism: Unpublished Materials on Fedor Sologub, Akim Volynsky and Lyubov' Gurevich // Oxford Slavonic Papers. 1994. Vol. 27. P. 133.
- <sup>41</sup> *Гиппиус З.Н.* Дневники. Т. 1. М.: Интелвак, 1999. С. 53.
- <sup>42</sup> Там же. С. 54.
- <sup>43</sup> *Гиппиус З.* Дмитрий Мережковский. С. 64.
- <sup>44</sup> Там же. С. 70.
- <sup>45</sup> *Rabinowitz S.J.* A 'Fairy tale of love'?.. P. 136–137.
- <sup>46</sup> *Гиппиус З.* Зеркала. С. 437.
- <sup>47</sup> *Толстая Е.* Поэтика раздражения... С. 190.
- <sup>48</sup> *Rabinowitz S.J.* A 'Fairy tale of love'?.. P. 132.
- <sup>49</sup> *Гиппиус З.* Зеркала. С. 350.
- <sup>50</sup> Там же. С. 467.
- <sup>51</sup> Письма Д.С. Мережковского к П.П. Перцову / Публ. М.Ю. Кореневой // Русская литература. 1991. № 2. С. 164.
- <sup>52</sup> *Вольнский А.Л.* О символизме и символистах... С. 221.
- <sup>53</sup> *Гиппиус З.* Златоцвет // Северный вестник. 1896. № 2. С. 254.
- <sup>54</sup> Там же. № 4. С. 174.
- <sup>55</sup> Письма Зинаиды Гиппиус к В.Д. Комаровой / Предисл., публ. и коммент. Н.А. Богомолова // In memoria: Исторический сборник памяти А.И. Добкина. СПб.: Феникс; Париж: Atheneum, 2000. С. 210.
- <sup>56</sup> *Иванова Е.В.* Указ. соч. С. 122.
- <sup>57</sup> *Колоницкий Б.* «Трагическая эротика»: Образы императорской семьи в годы Первой мировой войны. М.: Новое литературное обозрение, 2010. С. 35–38.

## Формула «весело и страшно» в концепции времени Егора Летова

В статье формула «весело и страшно» из «Превосходной песни» Егора Летова рассматривается с учетом контекста песни Вадима Кузьмина, фильма Геннадия Шпаликова, стихотворения Олега Григорьевя. Делается вывод о том, что даже внешне простые формулы благодаря привлечению к их пониманию контекста могут наделяться сложными смыслами и тем самым выражать определенные грани авторского мироощущения.

*Ключевые слова:* формульная поэтика, время, цитата, Егор Летов, Вадим Кузьмин, Геннадий Шпаликов, Олег Григорьев.

Поэзия Егора Летова строится (в числе прочего) на использовании коротких концептуальных фраз, своего рода формул. В связи с этим летовскую поэтику можно назвать формульной. При этом здесь оказываются важны не только те формулы, которые в течение песни повторяются (часто они составляют припев или входят в него), но и формулы, входящие в куплетную часть, – короткие фразы-«кадры», стремительно сменяющие друг друга и звучащие в песне по одному разу. Структура формульной поэтики Летова базируется на синтезе таких неповторяемых формул-«кадров» и формул повторяемых.

Среди летовских формул встречаются во множестве сложные, глубокие, с трудом поддающиеся или вовсе не поддающиеся прямой расшифровке. Однако есть и такие, которые на первый взгляд и на фоне сложных формул кажутся нарочито простыми. К такому можно отнести и интересующую нас формулу «весело и страшно», формулу, элементы которой внешне антитетичны относительно

но друг друга, однако в сочетании способны передать определенное состояние человека; скажем, состояние ребенка, слушающего страшную историю. Показателен один пример, когда «простая» формула «весело и страшно» ошибочно заменила куда более сложную: документальный фильм о «Гражданской обороне» его создатели назвали некогда придуманной Манагером и включенной в собственную песню Летовым формулой «Здорово и вечно»; в ноябре 2014 г. на новостном канале «Россия 24 Новосибирск» в телеанонсе показа данного фильма в кинотеатре «Победа» ведущая назвала фильм по-другому – «Весело и страшно», т. е. сложная формула сменилась на более простую. Но так ли все просто с формулой «весело и страшно»?

У Летова она встречается в «Превосходной песне» из альбома «Армагеддон-попс» 1989 г. (все песни для этого альбома были написаны в 1988-м). Вот текст «Превосходной песни»:

Я желаю воспеть – я желаю одобрить  
 Благородный инстинкт продолжения рода  
 Солиднейший базис – чувство самосохранения  
 Неуклонный процесс – изощренный порядок

Ежедневно ужираться до грязи, до блевотины  
 Ругать совдеп ожирелой рыготиной  
 Учить своих ближних превосходной рогатиной  
 И чтить пресловутый человеческий фактор

Ах, как здесь я, как здесь я?!..

Я становлюсь превосходным солдатом  
 С каждой новой соплей, с каждой новой матрешкой  
 Медленно, но верно, – весело и страшно  
 Я становлюсь превосходным солдатом

Ах, как здесь я, как здесь я?!..

Либо мне пора – либо всем вам загнуться  
 Либо все молодцы – либо я один хороший  
 Так лети же моя песня – по лукавым по просторам,  
 Распухая любовью ко всем моим двуногим собратьям,  
 двуногим согражданам

Ах, как здесь я, как здесь я?!..<sup>1</sup>

Песня строится на соотнесении формул, кажущихся позитивными, и формул, чье значение ближе к негативному; противоположные в оценочном плане формулы сливаются, и в результате этого слияния начинает превалировать негативное, позитивное же редуцируется, иронично переосмысливаясь. В связи с этим и кажущееся однозначным при первом приближении (и, пожалуй, при слабом знании творчества Летова) название – «Превосходная песня» – оказывается не таким уж и простым (да и странно было бы, если бы песня с таким названием в творчестве Егора Летова была на самом деле о чем-то хорошем; впрочем, и песня о плохом может быть качественно превосходной). Что касается формулы «весело и страшно», то нельзя не заметить, что по соседству с ней в «Превосходной песне» Летова расположилась формула, являющаяся неточной цитатой из «Необычайного приключения» Маяковского: «медленно, но верно». Напомню ближайший контекст к этой формуле (у Маяковского «медленно и верно») в тексте-источнике:

А за деревнею –  
дыра,  
и в ту дыру, наверно,  
спускалось солнце каждый раз,  
медленно и верно<sup>2</sup>.

Если учесть этот контекст и соотнести его с ближайшим контекстом текста-реципиента – песни Летова, то можно предположить, что одной из ведущих проблем и песни, и сегмента с формулой «весело и страшно», и самой этой формулы является проблема времени, ведь «медленно и верно» у Маяковского характеризует постоянно и неизбежно повторяющийся и сопровождающийся заходом солнца процесс завершения дня. Однако субъект стихотворения, напомним, смог этот медленный и верный процесс остановить, пригласив солнце к себе на чай. Потом, конечно, все вернулось на круги своя и каждый занялся своим делом, но важно и то, что поэту (а субъект – поэт, которого зовут Владимир Маяковский, напомним полное название стихотворения: «Необычайное приключение, бывшее с Владимиром Маяковским летом на даче [Пушкино, Акулова гора, дача Румянцева, 27 верст по Ярославской жел. дор.]») удалось сделать невозможное – своим словом изменить ход времени. То, чего в реальном физическом мире совершить нельзя, оказывается под силу совершить поэту в мире художественном. Через такой контекст концепции времени в тек-

сте-источнике можно посмотреть на время и в тексте-реципиенте, посмотреть хотя бы в том его сегменте, где содержится формула «весело и страшно»:

Я становлюсь превосходным солдатом  
 С каждой новой соплей, с каждой новой матрешкой  
 Медленно, но верно, – весело и страшно  
 Я становлюсь превосходным солдатом.

Процесс становления превосходного солдата оказывается протяженным во времени («медленно»), но результат этого процесса не просто предсказуем, а очевиден и даже (учитывая союз «но») противопоставлен названному процессу («но верно»). Как же оценить то, что неизбежно случится с субъектом «Превосходной песни»? В мире Летова то, что связано с войной, в совокупности носит амбивалентный характер. В данном сегменте амбивалентность нарочито подчеркивается антитетичной формулой «весело и страшно». Одновременно эта формула характеризует и протяженный по времени процесс (медленное, но верное становление превосходного солдата), и предсказуемый и очевидный результат этого процесса. Вместе с тем можно допустить и прочтение, согласно которому элементы данной формулы могут быть разведены относительно процесса и результата: процесс, протяженный во времени, может быть охарактеризован словом «весело», а результат этого процесса – словом «страшно», т. е. весело становится превосходным солдатом, но страшно им стать. Впрочем, в любом случае формула «весело и страшно» весьма удобна для амбивалентной характеристики времени – его хода и того, к чему время в процессе человеческой жизни неизбежно придет. Иными словами, рассматриваемая формула емко воплощает летоковскую концепцию времени или, по крайней мере, одну из граней этой концепции.

Однако надо помнить и то, что и сама формула «весело и страшно» является в песне Летова цитатой. Хронологически ближайшим контекстом и прямым (по всей вероятности) источником данной формулы в «Превосходной песне» можно считать песню Вадима (Димы) Кузьмина (Черного Лукича) «Будет весело и страшно» (1987?):

Будет весело и страшно  
 Будет больно и смешно  
 Будет как на промокашке  
 Будет как в немом кино

Будут белые палаты  
Будет добрый взгляд врача  
Будут братья акробаты  
Три звонка и три ключа

Будут радость поражений  
И пощечины удач  
Будут праведные речи  
И визгливый бабий плач

Будут кислые помои  
Будут сытые глаза  
Будет всякое такое  
Будет разное нельзя<sup>3</sup>.

И весь контекст песни Черного Лукича к формуле «весело и страшно», расположенной в начальном стихе и вынесенной в название песни, указывает на то, что и тут проблема времени актуальна: повторяющиеся в началах большинства стихов глаголы («будут» и «будет») задают перспективность событийного ряда, создают картину грядущего. И грядущее, если оценивать его через стремительно сменяющие друг друга «кадры», будет амбивалентным. Хотя, как и в летовском «Превосходном солдате», в этой амбивалентности то, что на лексическом уровне позитивно, редуцируется, уступая место негативному. Проще говоря, от формулы «весело и страшно» как характеристики будущего времени почему-то совсем не весело. И опять по какой-то причине создается ощущение, что весело относится к протяженному во времени процессу, а страшно – к результату этого процесса: по ходу будет весело, а в конце станет страшно. Можно даже сказать, что таковы авторские представления о жизни человека вообще – веселой по ходу, но страшной в неизбежном итоге своем. Вообще, вся песня Черного Лукича именно о жизни, о том, какой она будет, о событиях, которые в ней случатся. Будет в ней много всего довольно-таки разнообразного. Но вот быстрая смена стихов-«кадров» и отнюдь не долгое время звучания песни транслируют весьма пессимистичный момент: да, в жизни будет много разного, но все это быстро пройдет, чтобы завершиться известно чем; короче – будет весело и страшно.

Но, конечно, формула «весело и страшно» встречалась в искусстве и до второй половины 1980-х годов. Именно так характеризует свое состояние герой фильма «Долгая счастливая жизнь» (1966 г., автор сценария и режиссер Геннадий Шпаликов; позднее

Егор Летов так назовет и песню, и альбом, но это – отдельная большая история). Вот описание эпизода, где звучит интересующая нас формула. Герои Виктор (Кирилл Лавров) и Лена (Инна Гулая) уходят из зала, где идет спектакль МХАТа «Вишневый сад». Они уже в фойе, куда еще доносятся несколько реплик со сцены. И тут Виктор говорит: «Сейчас смотрю на тебя и, знаешь, у меня такое состояние... мне весело и страшно».

Поясню контекст этой фразы (ее, кстати, нет в опубликованном сценарии «Долгой счастливой жизни») краткой схемой событийного ряда фильма. Действие разворачивается в отдаленном городке, Виктор встречает Лену, между ними возникает взаимная симпатия, возможно – любовь; вместе они оказываются на спектакле столичного театра, гастролирующего в городке, вместе уходят из зала, не досмотрев спектакль до конца... Тут Виктор и произносит ту самую формулу – «весело и страшно». Конечно, для понимания данной фразы в шпаликовском фильме важно и то, что будет потом: Лена согласится уехать с Виктором, придет к нему в гостиницу вместе с маленькой дочкой, но Виктор, даже не простившись, покинет городок.

Каково же значение формулы «весело и страшно» в описанном эпизоде? Во многом это значение обусловлено цитируемым в фильме текстом – спектаклем «Вишневый сад» МХАТа и, соответственно, пьесой Чехова, специфика которой в соотношении с авторским жанровым обозначением (комедия) довольно успешно может быть выражена в свернутом виде формулой «весело и страшно». И Виктор констатирует, что и его состояние сродни характеристике мира чеховской пьесы: герой влюблен, а любовь, естественно, радостное чувство; однако Виктор то ли понимает, то ли ощущает и другую сторону любви: страшная сторона этого чувства возможна, например, в потере свободы для героя, а может быть – в том, что любовь может смениться ненавистью. Нельзя сбрасывать со счетов и то, что многие персонажи «Вишневого сада» тоже влюблены – и Раневская, и Варя, и Лопахин, и Петя с Аней, даже Дуняша, даже Епиходов. И смотреть на их любовь и весело, и страшно. Как и на все прочие события чеховской комедии. Виктор же данной фразой открыто признает амбивалентность того чувства, которое он испытывает; признает и констатирует. И эта констатация может быть спроецирована на жизнь, на жизнь вообще; а с учетом названия фильма – на долгую счастливую жизнь, на счастливую, разумеется, в специфическом – шпаликовском – понимании.

Таким образом, формула «весело и страшно» в контексте фильма Шпаликова и с учетом чеховского контекста проецируется на

амбивалентное переживание героем любви и столь же амбивалентное понимание жизни. В плане же соотношения со временем здесь мы можем видеть примерно то же, что видели у Летова: любить весело, но вот то грядущее, что видится герою в любви, представляется ему страшным. Это очень похоже на чувство Лопехина к Варе из «Вишневого сада» – тут можно вспомнить сцену из четвертого действия, когда Лопехин идет делать предложение Варе, но так его и не делает, говоря о чем-то другом, а потом убегая на зов со двора. Почему не делает? Возможно, как раз потому, что ему страшно; страшно, например, потерять свободу. Шпаликовский Виктор, заметим, поступает похожим образом – он тоже бежит, бежит от только что обретенной любви и от перспективы на долгую счастливую жизнь. Человеку свойственно любить, а любить – весело и страшно. Как и жить. Жить одновременно и весело и страшно; и даже если только весело, то в будущем – страшно. Об этом (конечно, в числе прочего) и пьеса Чехова, и фильм Шпаликова. И рассматриваемая формула позволяет воплотить данный смысл, который проецируется и на «Превосходную песню» Летова, и на понимание Летовым и времени, и жизни человека.

Встречается интересующая нас формула (правда, в несколько ином виде) и в поэзии Олега Григорьева (1943–1992). И тут проблема времени уже представлена эксплицитно – стихотворение называется «Секунды»:

С каждой секундой  
Я старше и старше  
Сам себя становлюсь.  
Ужасно смешно мне  
И весело страшно,  
Что скоро остановлюсь<sup>4</sup>.

Благодаря отсутствию союза «и» между элементами «весело» и «страшно» в григорьевском стихотворении рассматриваемая формула обретает несколько иное значение относительно рассмотренных выше случаев – теперь элементы не связаны сочинительной связью, а согласованы между собой. Исходя из лексического значения слов, составивших формулу, следует признать, что у Григорьева получился оксюморон, контекстуально характеризующий авторское представление о жизни, вернее – о неизбежном и зачастую навязчивом ожидании того, чем жизнь закончится: это страшно, но человек сублимирует этот страх тем, что ему весело, когда он воспринимает ход времени и жизни как единство крайних проявлений настроения.

Итак, что же можно сказать с учетом всех этих контекстов (собственно «Превосходной песни», песни Черного Лукича, фильма Шпаликова, стихотворения Григорьева) о формуле «весело и страшно» у Егора Летова? Представляется, что контексты делают формулу, которая изначально представлялась простой, более сложной, более глубокой – прежде всего через актуализацию категории времени, через трансляцию его авторского понимания и как результат понимания жизни человека. И понимание это не просто амбивалентно, оно строится на осознании и декларации жизненного процесса как сочетания противоречий, но такого сочетания, где традиционно противопоставленные друг другу крайности достигают состояния неразрывного единства друг с другом. Через это в числе прочего порождается и особое восприятие творчества Егора Летова: «...при абсолютной мрачности и безысходности текстов и песен творчество Летова несет в себе заряд однозначно положительной энергии... Деструктивное в летовском пространстве оказывается конструктивным, пессимистичное воспринимается как жизнеутверждающее»<sup>5</sup>. Можно сказать, что состояние слушателя или читателя при соприкосновении с художественным миром Егора Летова в какой-то мере характеризуется названной формулой – «весело и страшно». И даже если в этой формуле и не квинтэссенция летовского мира, черта, связанная с авторским пониманием жизни человека, с пониманием времени, ощущением его хода и его итога. Так внешне простая формула, в смысловом плане обогащенная через внутренние и внешние контексты, позволяет увидеть принципиальные грани мироощущения автора.

#### Примечания

- <sup>1</sup> Гражданская оборона. Официальный сайт группы. Заглавие с экрана. URL: <http://www.gr-oborona.ru/texts/1057857790.html> (дата обращения: 10.10.2016).
- <sup>2</sup> *Маяковский В.В.* Сочинения: В 2 т. М.: Правда, 1987. Т. 1. С. 121.
- <sup>3</sup> Черный Лукич. Официальный сайт. Заглавие с экрана. URL: [http://www.lukich.info/texts/budet\\_veselo\\_i\\_strashno](http://www.lukich.info/texts/budet_veselo_i_strashno) (дата обращения: 9.10.2016).
- <sup>4</sup> *Григорьев О.* Птица в клетке. СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2015. С. 91.
- <sup>5</sup> *Новицкая А.С.* Концепт веселья в творчестве Егора Летова // Русская рок-поэзия: текст и контекст: Сб. науч. тр. Вып. 12. Екатеринбург; Тверь, 2011. С. 205.

## Abstracts

M. Berdnikova

“Demons” and “The Brothers Karamazov”  
by F. Dostoevsky. The issue of comparative analysis

The novels “Demons” and “The Brothers Karamazov” by F. Dostoevsky are often analyzed in philological researches, but mostly as two taken texts separately. The comparison of epigraphs, lexis, particular episodes and final parts of the novels, considered in this article, clarifies the necessity of comparative analysis between “Demons” and “The Brothers Karamazov”, the poetics of which has a significant interconnection between the real and mental, the material and spiritual.

*Key words:* Dostoevsky, “Demons”, “The Brothers Karamazov”, poetics, epigraph, episode, the last chapter.

Yu. Domanski

The formula “merry and scary”  
in Yegor Letov’s conception of time

In this article the formula “merry and scary” from Letov’s “Prevoskhodnaya pesnya” (“Outstanding Song”) is examined in the context of a song by Vadim Kuz’mín, Gennady Shpalikov’s film, and a poem by Oleg Grigor’ev. The analysis concludes that even externally simple formulas can acquire complex meanings when viewed in context and thereby express the precise limits of the author’s sense of the world.

*Keywords:* formula poetics, time, quotation, Yegor Letov, Vadim Kuz’mín, Gennady Shpalikov, Oleg Grigor’ev.

D. Khlebnikov

“Yubag Sapphire” and “Azure Yakhont”.

An inquiry into Izbornik Sviatoslava hapax terniminology pertinent to the account of precious stones in ancient Russian books. A study in crimson. On “Sapphire” as mentioned in Ezek. 1:26 and “The Savior in Powers” iconography

The article considers a meaning of the term “sapphire” as perceived in pre-Petrine Russia. The study reveals the discrepancy between the sapphire as contemporary defined, the mythical gemstone termed alike and the undetermined stone in question. It is discovered that this word, although it was well known, was extremely bookish and not associated with any of real stones. The author argues that in ancient Russia the sapphire stone as mentioned in literary sources was deemed to be red, according to the Slavonic translation of “On the Twelve Stones” by Saint Epiphanius of Salamis. In manuscripts there sometimes are met some other comments on the color of the stone called “sapphire” there, but being controversial one to another and met quite rarely, they seemed not to have been able to displace St. Epiphanius’ opinion at all then. The precious stone now called “sapphire” then was called “yakhont lazorev”. A wide and confident use of the word “sapphire” in the modern sense appears in Russia only in the second half of the XIX<sup>th</sup> century.

*Key words:* sapphire, yakhont, “On the Twelve Stones”, Epiphanius Cypriot, Izbornik (anthology) of 1073, abecedarian, Christ in Majesty.

N. Kirilenko

“The detective story” in the criticism, studies and parascience (an overview of principal trends)

The article provides an overview of the literature on the subject and determines principal trends. The author comes to a conclusion that the use of such term as “a detective story” should be renounced and it’s necessary to study the separate genres of crime fiction for the implementation of scientific approach.

*Key words:* “the detective story”, criticism, studies, parascience, invariant, genesis, separate genres of crime fiction.

E. Kuznetsova

### The image of the “chalice from the skull” in the poetry of Russian modernism

The article is devoted to analysis of the sustainable image of the “chalice from the skull” in the poetic texts of such Silver age authors as V. Bryusov, N. Gumilev, M. Zenkevich, S. Esenin, V. Khlebnikov, V. Mayakovsky. The author briefly discusses the genesis of this poetic formula, which dates back to the ancient rituals, rites and to the cult of the head. Also first cases of fixation of the image of the “chalice from the skull” in Russian literature beginning of the XIXth century, namely in the works of A. Merzlyakov, K. Batiushkov, A. Rodzianko, K. Ryleev, A. Pushkin are identifies.

*Key words:* the sustainable image, the cultural memory, the poetic tradition, the antithesis of “life–death”.

A. Mironov

### On the concept of the power in Russian bylina’s value system

The article is devoted to the concept of the power in an axiological system that was formed in Russian bylina. Its features are researched on the extensive material (with a focus on the cycle about Ilya Muromets as the most representative one) and in contrast to ancient heroic epos, where problems of the honor and power are solved in another way. The most significant difference noted by the author is the fact that the power in the ancient epos is primarily a way to achieve glory while the bylina’s character gets the power for the special mission of compassion. There is one more important detail: in the first case the power is used to be constant, that given to hero once and for all, in the second case finding and the possible loss of the power depends on character’s behavior: if he retreats from his mission or not.

*Key words:* axiology, power, honor, glory, compassion, antique heroic epos, bylina, feat, mission.

Yu. Rykunina

Zinaida Gippius's "Zlatotsvet".  
Materials for a commentary

The article deals with one of the most famous texts of early Russian modernism – "Zlatotsvet" (golden daisy), a short novel by Zinaida Gippius. The author briefly describes literary and cultural context of the story and pays attention on some special techniques, that haven't yet been analyzed. The article contains the results of textological analysis of two versions of the story; thus author comes to the conclusion, that Gippius corrected her text according to the new vision of relations and conflicts depicted in it.

*Key words:* Zinaida Gippius, Akim Volynsky, decadents, symbolists, "Severnyj Vestnik".

E. Seifert

On the voluminosity (multi-dimensionality)  
of a literary work. Has it a beginning and ending?

Taking into consideration the voluminosity (multi-dimensionality) of a literary work, it is better to apply the terms "beginning" and "ending" to the wording (verbal content) of the work, rather than to the work as a whole. The whole work of high artistic merit is distinguished by the depth which is created by the subject-object and space-time transitions, the syntax and graphic façade, owing to the special rhythm of the readers' reception with its segments on various flats, such as in sculpture. The voluminosity (multi-dimensionality) of a literary work helps develop the verbal and extra-verbal spheres in it, allowing us to talk of the "extra-verbal" category along with the "pre-verbal" and "post-verbal" categories.

*Key words:* voluminosity (multi-dimensionality) of a literary work; beginning; ending; modern Russian poetry; subject; syntax; graphics; pre-verbal; post-verbal; extra-verbal.

## Сведения об авторах

*Бердникова Мария Александровна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, [naulibra@yandex.ru](mailto:naulibra@yandex.ru)

*Доманский Юрий Викторович* – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, [domanskii@yandex.ru](mailto:domanskii@yandex.ru)

*Зейферт Елена Ивановна* – доктор филологических наук, профессор кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, [elena\\_seifert@list.ru](mailto:elena_seifert@list.ru)

*Кириленко Наталья Натановна* – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории РГГУ, [nkirilenko466@gmail.com](mailto:nkirilenko466@gmail.com)

*Кузнецова Екатерина Валентиновна* – аспирант Института мировой литературы им. А.М. Горького Российской академии наук, [katkuz1@mail.ru](mailto:katkuz1@mail.ru)

*Миронов Арсений Станиславович* – кандидат филологических наук, директор Российского научно-исследовательского института культурного и природного наследия им. Д.С. Лихачева, [arsenymir@yandex.ru](mailto:arsenymir@yandex.ru)

*Рыкунина Юлия Абдулаевна* – кандидат филологических наук, докторант Института высших гуманитарных исследований им. Е.М. Мелетинского РГГУ, научный редактор биографического словаря «Русские писатели: 1800–1917», [rykuninay@mail.ru](mailto:rykuninay@mail.ru)

*Хлебников Денис Владимирович* – аспирант кафедры истории историко-филологического факультета Российского Православного института св. Иоанна Богослова, [alphaisto@yandex.ru](mailto:alphaisto@yandex.ru)

## General data about the authors

*Berdnikova Maria A.* – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, [naulibra@yandex.ru](mailto:naulibra@yandex.ru)

*Domanski Yuri V.* – Dr. in Philology, professor, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for Philology and History, Russian State University for the Humanities, [domanskii@yandex.ru](mailto:domanskii@yandex.ru)

*Khlebnikov Denis V.* – postgraduate student, Department of History, Faculty of Philology and History, St. John the Theologian Russian Orthodox Institute (Moscow, Russia), [alhoisto@yandex.ru](mailto:alhoisto@yandex.ru)

*Kirilenko Natalia N.* – postgraduate student, Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute of Philology and History, Russian State University for the Humanities, [nkirilenko466@gmail.com](mailto:nkirilenko466@gmail.com)

*Kuznetsova Ekaterina V.* – postgraduate student, Gorky Institute of World Literature of the Russian Academy of Sciences, [katkuz1@mail.ru](mailto:katkuz1@mail.ru)

*Mironov Arseny S.* – Ph.D. in Philology, director, Russian Scientific, Research Institute of Cultural and Natural Heritage D.S. Likhachev, [arsenymir@yandex.ru](mailto:arsenymir@yandex.ru)

*Rykunina Yuliya A.* – Ph.D. in Philology, the doctoral student, Institute for Advanced Studies in the Humanities, Russian State University for the Humanities, the scientific editor of Biographical dictionary “Russian Writers: 1800–1917”, [rykuninay@mail.ru](mailto:rykuninay@mail.ru)

*Seifert Elena I.* – Dr. in Philology, professor, Theoretical and Historical Poetics Faculty, Institute of Philology and History, Russian State for the Humanities, [elena\\_seifert@list.ru](mailto:elena_seifert@list.ru)

Художник серии *В.В. Сурков*  
Корректор *Т.В. Рютина*  
Компьютерная верстка *Е.Б. Рагузина*

---

---

Журнал «Вестник РГГУ»  
«История. Филология. Культурология. Востоковедение»  
выходит 12 раз в год.  
Подписка принимается всеми отделениями связи  
без ограничений.  
Подписной индекс в каталоге «Газеты. Журналы»  
ОАО Агентства «Роспечать» – 70969.  
Не забудьте своевременно подписаться на наш журнал!

---

---

Подписано в печать 20.02.2017.  
Формат 60×90<sup>1</sup>/<sub>16</sub>  
Усл. печ. л. 9,8. Уч.-изд. л. 10,2.  
Тираж 1050 экз. Заказ № 40

Издательский центр  
Российского государственного  
гуманитарного университета  
125993, Москва, Миусская пл., 6  
[www.rggu.ru](http://www.rggu.ru)  
[www.knigirggu.ru](http://www.knigirggu.ru)